VOIX SUBALTERNES, VOIX CRÉATIVES

Explorer l'inventivité de la marge francophone

Sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau

Imaginaires francophones

Ce livre s'intéresse au dynamisme des productions littéraires provenant d'aires francophones communément associées à la marge. Cette notion, mobilisée par plusieurs voix émergentes de la francophonie mondiale, s'inscrit dans la création de réseaux d'échanges sous forme d'archipels qui, comme le préconisait Édouard Glissant, dépassent l'hégémonisme culturel propre à l'impérialisme.

L'objectif de cet ouvrage collectif est donc de fournir aux lecteurs un kaléidoscope d'approches, où se croisent corpus décentrés et réflexions théoriques axées sur les voix subalternes et créatives. En vertu de leur renouveau méthodologique, ces études cherchent à relancer les débats sur la mondialisation de la littérature en français, à offrir une analyse plurielle et transversale d'œuvres diverses, et, enfin, à accroître leur reconnaissance institutionnelle et leur mobilité internationale.

Cécilia W. Francis est professeure titulaire à l'Université Saint-Thomas. Ses travaux portent sur les littératures francophones du Maghreb et de l'Amérique du Nord ainsi que sur la théorie postcoloniale. Elle a codirigé de nombreux ouvrages collectifs et a écrit *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours* (finaliste, prix Gabrielle-Roy).

Robert Viau est professeur à la retraite de l'Université du Nouveau-Brunswick, où il enseignait au Département d'études françaises. Il est l'auteur de treize livres, directeur ou codirecteur de six ouvrages collectifs et de nombreux articles sur les littératures acadienne, québécoise et francophone de l'Ouest canadien.

43,95 $ • 30 €

Version numérique en accès libre
www.pum.umontreal.ca

Couverture : jr-korpa/unsplash

Les Presses de l'Université de Montréal

ISBN 978-2-7606-5136-4

VOIX SUBALTERNES, VOIX CRÉATIVES

DANS LA MÊME COLLECTION

Lilas Al Dakr, Karen Ferreira-Meyers, Anne-Laure Rigeade, Cheryl Toman, *Bilinguisme, plurilinguisme et francophonie*

Sara De Balsi, *La francophonie translingue*

Christian Uwe, *L'archive paradoxale. Penser l'existence avec le roman subsaharien*

La collection «Imaginaires francophones» accueille des perspectives critiques transversales où les continents et les frontières se rencontrent pour donner à entendre des dialogues interculturels nouveaux.

Sous la direction de Nathalie Watteyne

Imaginaires
francophones

Sous la direction de

CÉCILIA W. FRANCIS *et* ROBERT VIAU

Voix subalternes, voix créatives

Explorer l'inventivité de la marge francophone

Les Presses de l'Université de Montréal

Mise en pages : Yolande Martel

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Titre : Voix subalternes, voix créatives : explorer l'inventivité de la marge francophone / sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau.

Noms : Francis, Cécilia W., éditrice intellectuelle. | Viau, Robert, 1953- éditeur intellectuel.

Description : Mention de collection : Imaginaires francophones | Comprend des références bibliographiques.

Identifiants : Canadiana (livre imprimé) 20250036045 | Canadiana (livre numérique) 20250036053 | ISBN 9782760651364 | ISBN 9782760651371 (PDF) | ISBN 9782760651388 (EPUB)

Vedettes-matière : RVM : Littérature francophone—Histoire et critique. | RVM : Marginalité dans la littérature. | RVMGF : Critiques littéraires.

Classification : LCC PQ3809.V65 2025 | CDD 840.9/917541—dc23

Dépôt légal : 4e trimestre 2025
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2025

Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Fonds du livre du Canada, le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

Financé par le gouvernement du Canada | Canada

Conseil des arts du Canada

SODEC Québec

IMPRIMÉ AU CANADA

Au carrefour de l'intranquillité et de l'inventivité

La marge littéraire comme moteur du divers

Cécilia W. Francis

Le présent ouvrage met en valeur le fruit des travaux critiques de la part de chercheurs interpellés par la vitalité et la prégnance de productions littéraires provenant d'aires francophones associées communément à la marge. Arrimée aux voix émergentes de la francophonie mondiale, aux auteurs et aux autrices impliqués dans l'investigation d'imaginaires et de formes hybrides, la notion de marge participe de la mouvance de la mondialisation des lettres francophones, de la création de réseaux intersystémiques d'échanges tendant vers l'affranchissement de tout hégémonisme culturel, à l'image d'archipels, comme le préconisait Édouard Glissant[1]. La marge en littérature francophone évoque simultanément le concept de « littérature mineure » forgé par Gilles Deleuze et Félix Guattari, lequel renvoie *a priori* à la littérature « qu'une minorité fait dans une langue majeure[2] ». Bien que Kafka ait préféré le vocable « petites littératures » pour parler du phénomène, de préciser Lise Gauvin[3], il n'en reste pas moins que cette catégorie d'écrits, libérés d'héritages canoniques imposés par un centre hexagonal et s'ouvrant aux altérités,

1. Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 43-44.

2. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

3. Lise Gauvin, « Littératures mineures/majeures », Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 120-121.

profiterait de conditions uniques – en vertu des interférences et des compénétrations interculturelles et translinguistiques qui la traversent – favorisant l'essor de singularisations esthétiques liées à des pratiques innovantes.

Les littératures de la marge francophone ancrées dans les imaginaires de la périphérie sont infléchies par une diversité de traditions, de langues concurrentielles, d'axiologies et de formes narratives locales. Ayant résisté aux doxas impérialistes, aux (néo)colonialismes et à l'érosion par la monoculture de masse, leur singularité découle de la pluralité et de la richesse de leurs patrimoines culturels et artistiques, corrélatifs aux expériences humaines encore peu explorées, dont s'inspirent contes oraux et mythes archaïques, mais aussi fictions et récits contemporains tissés à partir des cultures en contact créant ainsi un « laboratoire littéraire[4] » de frictions. Or, malgré leur vigueur, ces littératures souffrent encore aujourd'hui de plusieurs réserves et de contraintes, tant idéologiques, matérielles que réceptives, qui amoindrissent leur capacité de reconnaissance au vu des discours canoniques, prônant souvent « un universalisme qui ignore son point d'ancrage, qui tait le colonialisme ou le rattache à sa mission civilisatrice[5] ». N'a-t-on pas assisté aux relents de tels écueils rendus palpables dans un texte collectif relativement récent, signé par quatre-vingts intellectuels, qui ont dénoncé les revendications de divers intervenants et écrivains lors d'événements universitaires et culturels en vue d'une plus juste reconnaissance du passé impérialiste de la France ? Ces signataires n'ont pas hésité à les accuser d'« attaqu[er] frontalement l'universalisme républicain » par « le détournement indigne des valeurs de liberté, d'égalité et de fraternité qui fondent notre démocratie[6] ». C'est dire que les littéra-

4. Lise Gauvin et Florian Alix, « Avant-propos », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 12.

5. Danielle Juteau, « "Nous" les femmes : sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie », *L'homme et la société*, n° 176-177, 2010, p. 81.

6. Waleed Al-Husseini, Jean-Claude Allard *et al.*, « Le "décolonialisme", une stratégie hégémonique : l'appel de 80 intellectuels », *Le Point*, 28 novembre 2018 ; en ligne : https://web.archive.org/web/20181129144625/https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php.

tures francophones, nonobstant l'engouement qu'elles continuent de susciter auprès de publics de plus en plus élargis, n'ont pas fini de lutter pour se prévaloir d'une légitimité tant en métropole qu'à l'échelle mondiale[7]. Si nous suivons à cet égard le sillage de Deleuze et Guattari, les réalisations de la marge restent ainsi assujetties à un coefficient de déterritorialisation, tant spatial, discursif qu'anthropologique, à une tendance du branchement de l'individuel sur le politique et à l'agencement collectif d'énonciation[8], caractéristiques inéluctablement génératrices de tensions et de questionnements, mais que bon nombre d'auteurs et d'autrices, de René Depestre à Abdourahman Waberi en passant par Léonora Miano, Fatou Diome et Alain Mabanckou, subvertissent pour y puiser plutôt un accroissement de liberté, de ferment créateur.

La notion de marge conjuguée à la minorisation comme constellation parallèle ou excentrique relativement au centre demeure en ce sens une problématique ductile, faisant l'objet de multiples extensions et infiltrations. À ce sujet, il est possible d'invoquer ce que Glissant dénomme des dispositifs et des stratégies « de détour[9] », renvoyant à l'émergence d'imaginaires et de formes soustraits au nivellement uniformisant des cultures dominantes, lesquels imprègnent les littératures francophones de la marge et orientent les choix tant énonciatifs que thématiques chez les écrivains et écrivaines en question. Aux yeux de Pascale Casanova, le droit à la liberté créatrice dont se réclament maints écrivains, autrices et poètes de la périphérie n'est pas une donnée accordée d'emblée : « ils ne l'ont conquise qu'au prix de luttes toujours déniées comme telles au nom de l'universalité littéraire et de l'égalité de tous devant la création, et de l'invention de stratégies complexes qui bouleversent totalement l'univers des possibles littéraires[10] ». Selon Lise Gauvin, de telles stratégies vont « de la transgression affichée à la mise en place de systèmes astucieux de cohabitations de langues ou de niveaux de langue, qu'on désigne généralement sous le nom de plurilinguisme

7. Voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
8. Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 33.
9. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 82-83.
10. Casanova, *op. cit.*, p. 243.

ou d'hétérolinguisme textuel[11] » et auxquels on pourrait ajouter la réécriture parodique ou ironique de grands modèles qui bousculent les formes narratives standard[12]. Quant à Abdelkébir Khatibi, il renchérit sur cette idée en précisant que l'ironie est non seulement une revanche détournée du colonisé, elle permet aussi de « prendre de la distance par rapport au langage en l'inversant, en le détruisant, en présentant de nouvelles structures à tel point que le lecteur français serait étranger dans sa propre langue[13] ». Qui plus est, de telles stratégies de détour s'imposent aux écrivains et écrivaines francophones puisque leurs productions littéraires s'imprègnent de transitivité culturelle, s'adressent souvent à deux publics, celui de la région ou du pays d'origine et celui du lieu adoptif, lesquels sont séparés par des acquis culturels divergents, amenant ces créateurs à choisir des options formelles relevant d'une « esthétique du divers » proposée par Segalen afin d'atteindre un lectorat à la fois local et plus vaste[14].

Sur ce plan, la littérature francophone associée au Sud n'est pas au bout des défis du point de vue de sa légitimation institutionnelle. Dans « Pour une "littérature-monde" en français[15] », manifeste que Michel Le Bris et Jean Rouaud ont publié et qui a fait couler beaucoup d'encre, il s'agissait d'ouvrir le débat sur le statut de la littérature francophone et sur son rôle au sein de l'institution littéraire française dont les paramètres sont définis par la métropole parisienne. En dépit des critiques et des remises en question dont il continue de

11. Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Montréal et Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal et Presses interuniversitaires européennes, 2003, p. 21.

12. Benoît Denis et Rainier Grutman, « Centre et périphérie », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 83.

13. Abdelkébir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Rabat, Société marocaine des Éditeurs réunis, 1979, p. 70.

14. Voir Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 109-138 ; Lise Gauvin et Florian Alix reviennent sur cette particularité dans leur « Avant-propos », Gauvin, Fonkoua et Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, *op. cit.*, p. 8.

15. Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun *et al.*, « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde*, 15 mars 2007 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

s'entourer, le concept de littérature-monde vise à promouvoir des pratiques inclusives d'insertion et de communication transversales et transnationales entre littératures mineures et extraterritoriales, permettant de contourner l'effet à la fois dominateur et standardisant d'un centre médiateur[16], cette dynamique étant pourvue d'une immense capacité de revitalisation éthique et esthétique, dans l'optique d'envisager un échiquier réorganisé du monde des lettres[17]. Faisant écho à la pensée de Glissant, la littérature-monde cherche à poursuivre l'interrogation entamée par les littératures périphériques du « chaos-monde », de leurs interactions, de leurs croisements composites et imprévisibles, dont surgit une réalité repensée, assimilable à une poétique chargée d'expliciter et de refléter le changement civilisationnel qui en découle[18]. À cet effet, l'un des attributs du présent ouvrage revient à mettre en valeur des analyses ciblées et des microlectures des corpus littéraires francophones reflétant des transformations survenues dans le réseau intersystémique des échanges entre littératures mineures et littératures canoniques depuis le débat d'envergure suscité par le manifeste[19].

En ce qui concerne le code scriptural et la forme, Marc Gontard rappelle que la littérature francophone reste fondamentalement « une littérature entre deux langues[20] », cette hybridation pouvant être soit linguistique, soit générique. Si cette situation d'hétéroglossie et de compétition symbolique ancre cette littérature dans une

16. Françoise Lionnet précise que ce genre d'échange latéral fut réalisé entre autres par Frantz Fanon. Originaire des Caraïbes, ce dernier s'est installé en Algérie et, ce faisant, a transporté sa pensée d'un lieu périphérique à un autre, créant ainsi des liens horizontaux d'échange et d'interférences intellectuelles et esthétiques entre cultures minoritaires. Voir Françoise Lionnet et Shu-mei Shih (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham et Londres, Duke University Press, 2005, p. 13.

17. Voir Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2013, p. 6.

18. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 72-74.

19. L'ouvrage de Jean-Marc Moura s'inscrit dans le prolongement des questions soulevées par la littérature-monde. Voir *La totalité littéraire. Théorie et enjeux de la littérature mondiale*, Paris, Presses universitaires de France, 2023.

20. Marc Gontard, « Les littératures francophones : une littérature du dehors ? », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 153.

position de « semi-extériorité[21] » par rapport à l'unilinguisme et à la pureté générique des lettres françaises, « fai[sant] de la littérature francophone une littérature de la marge[22] », la critique postcoloniale a eu le mérite de cerner sa vitalité incontestable quant à sa plasticité formelle et sa transversalité, dont découle son caractère transgressif, novateur. Parmi ses attributs poétiques, elle a circonscrit, entre autres pratiques discursives, le multiculturalisme syncrétique, le surgissement d'imaginaires inédits ancrés dans des expériences humaines diversifiées et hétérogènes, l'hybridation linguistique par la translittération de l'oralité, l'importation de variations anthropologiques, morphologiques ou stylistiques issues de langues mineures et de dialectes aux formes standard[23], voire la prévalence de genres dits mineurs et paralittéraires. Voilà pourquoi certains travaux générés à partir du paradigme de la marge vont jusqu'à contester les relations de dépendance avec le centre « en mettant en évidence la créativité que recèlent ces stratégies d'écriture : elles tendent ainsi à inverser le sens de l'innovation, qui se diffuserait en certains cas de la périphérie vers le centre[24] ». À cet égard, on peut évoquer des exemples emblématiques de ce genre d'innovation à sens amovible : pensons à la « *franco-graphie*[25] » chez Assia Djebar, conçue en fonction d'un « tangage[26] » de voix issues de la rencontre de ses idiomes ancestraux, de la langue du colonisateur et d'un langage corporel. On peut aussi rappeler le réquisitoire postcolonial que Kamel Daoud adresse à Camus[27], visant au moyen d'une réécriture hypertextuelle s'ouvrant au pastiche et à la parodie à restituer des degrés de subjectivité à une présence anonyme hantant en filigrane *L'étranger*. Sur la même lancée, on garde à l'esprit les démarches respectives de Wajdi Mouawad, conjuguant les réalités d'une guerre fratricide au mythe dans *Incendies*[28], et de Mohamed Mbougar Sarr, dont le roman *La plus*

21. *Ibid.*, p. 154-155.
22. *Ibid.*, p. 155.
23. Denis et Grutman, *op. cit.*, p. 83.
24. *Loc. cit.*
25. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 29 (l'autrice souligne).
26. *Ibid.*, p. 45.
27. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013].
28. Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, 2003.

secrète mémoire des hommes[29], conçu sous forme de récits enchâssés impliquant trois continents, dépasse la confrontation classique entre l'Afrique et l'Occident, et inscrit son projet dans la République mondiale des lettres. De tels exemples, relevant des littératures francophones émergentes, confortent la visée du présent ouvrage qui consiste à examiner et à divulguer comment les productions de la marge représentent non seulement un puissant ferment de remise en question des assises critiques et théoriques traditionnelles[30], mais aussi de précieux vecteurs d'inventivité par rapport aux poétiques et aux épistémologies dites classiques.

Les littératures de la marge sont ainsi traversées par « une conscience de la fragilité qui se meut aussitôt en force, celle de l'intranquillité[31] ». Ce paradoxe entourant le statut précaire et « toujours à renégocier[32] » renvoyant au syntagme « voix subalternes et créa(c)tives » permet de les rapprocher d'une sphère d'idées élaborée par Gayatri Chakravorty Spivak. Ayant pour objectif de démystifier les procédés discriminatoires régissant la socialisation de sujets colonisés, cette chercheuse originaire de l'Inde se penche notamment sur le sort des femmes colonisées, dépourvues de représentation, dites sujets subalternes. Les travaux de Spivak partent d'un concept qu'Antonio Gramsci a forgé pour décrire les réalités de groupes sociaux inférieurs (le sous-prolétariat et la classe paysanne), dont le témoignage fut exclu du discours historiographique officiel[33]. Dans sa discussion des limitations dont souffrent les sujets subalternes en ce qui concerne la mise au jour de leur subjectivité, Spivak fait intervenir deux concepts inhérents à la représentation, hérités de Marx, pour souligner la complexité sous-tendant tout effort de transposition langagière d'expériences humaines touchées par l'exploitation ou la servitude. D'une part, elle convoque le concept de *Vertretung*,

29. Mohamed Mbougar Sarr, *La plus secrète mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey, 2021.

30. Christopher Miller, *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 158.

31. Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », *op. cit.*, p. 39.

32. *Loc. cit.*

33. Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, textes présentés par Robert Paris, Paris, Gallimard, 1983.

terme allemand qui signifie parler au nom de quelqu'un en tant que représentant ou mandataire, et d'autre part, celui de *Darstellung*, notion qui renvoie à la représentation sémiotique ou esthétique, où il est question de parler de quelqu'un dans un récit ou un portrait, par exemple[34]. Spivak insiste sur ce genre de distinction pour montrer que les efforts de représentation du sujet subalterne par des observateurs-interlocuteurs, parlant soit en son nom (dans un contexte politique), soit à son sujet (lors d'un compte rendu, à titre d'exemple), masquent souvent des éléments de (re)construction, chargés de présupposés, voire d'une logique essentialiste. En d'autres termes, Spivak demeure sensible aux épistémès socioculturelles qui empêchent le sujet subalterne d'accéder aux compétences rhétoriques ou scripturales permettant d'encoder son histoire au niveau du discours hégémonique[35]. Qui plus est, reconnaissant que le sujet subalterne s'avère « irrémédiablement hétérogène[36] », elle souligne que ses modalités d'inscription signifiante peuvent adopter des formes non canoniques de représentation, susceptibles de passer inaperçues, si l'on s'en tient à une lorgnette à vision eurocentrique.

Dans son travail de décryptage à l'égard du sujet subalterne, la critique a tout intérêt à s'attarder à la transmutabilité de la parole vers des formes expressives ou des effets langagiers inédits qui, échappant aux codes prescrits et universels de représentation, demeurent hautement signifiants[37]. Jamais entièrement disjoint de l'assimilation à certains aspects du discours dominant, le langage des subalternes se trouve souvent articulé différemment, à savoir dans des actes illocutoires singuliers ou au moyen d'occurrences acoustiques, gestuelles ou intermédiatiques insolites. De cette manière, la subalternité entre en résonance avec une variabilité de discours et de formes qui représenteraient autant de modalités d'agentivité ou d'occasions de parole performante permettant d'encoder des voix francophones minoritaires inconnues ou encore inadéquatement

34. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988], p. 25.

35. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, p. 308.

36. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*, p. 45.

37. Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, *op. cit.*, p. 204.

explorées. Cette définition du sujet subalterne convoque ainsi la pensée de Judith Butler qui conçoit la notion d'agentivité dans le sens d'une identité performative transformationnelle, relativement au stéréotype, puisqu'en se présentant autrement dans la répétition, le sujet devient agent et crée la possibilité de déplacer la loi au lieu de la consolider[38].

En transposant la notion de sujet subalterne au prisme de la marge francophone, le présent recueil d'écrits critiques invite à explorer une pluralité de représentations langagières à la fois créatives, illocutoires et imprégnées d'activisme tant éthique qu'esthétique en insistant sur la notion d'inventivité, par lesquelles les sujets et les discours de la périphérie s'imposent et apportent des transformations sur le plan des normes, des limites ou des possibilités au vu des taxinomies hiérarchisantes du centre ou du canon[39]. À la manière d'une symphonie, avec ses modulations sonores et ses variations de tempo autour d'un motif musical central, l'ouvrage se divise en quatre grands mouvements.

Dans un segment inaugural, intitulé « Adversités, altérités et "writing back" », consacré aux postures de réplique et de contre-écriture à l'égard des discours centristes, faisant écho au titre évocateur de l'ouvrage incontournable des études postcoloniales de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin[40], Françoise Lionnet ouvre le débat par une étude transnationale faisant dialoguer Aimé Césaire et Ananda Devi autour de la question de l'oppression à la fois raciale, coloniale, patriarcale et matriarcale. Elle déconstruit cette notion à partir d'une réflexion menée sur la problématique de l'air, élément essentiel à la survie humaine et planétaire, mais négligé par la philosophie occidentale et peu scruté dans le contexte des études postcoloniales, à l'exception de l'intérêt que la philosophe belge Luce Irigaray, s'inspirant de la pensée hindoue, a accordé au phénomène qu'elle saisit en tant qu'entité ontologique, physiologique et

38. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1990], p. 40.

39. Denis et Grutman, « Centre et périphérie », *op. cit.*, p. 83.

40. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin (dir.), *L'empire vous répond*, traduit par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 [1989].

environnementale. Élargissant son analyse de l'air par des considérations touchant à la crise sanitaire des années 2020 et au mouvement social de Black Lives Matter, Lionnet établit une confluence de connotations où s'arriment « gêne respiratoire » et « esclavage », ce qui l'amène à décliner un socle conceptuel lui permettant de comparer le traitement accordé aux configurations du souffle, de la parole étouffée et de la violence s'inscrivant dans une « critique poétique nécessaire et virulente du colonialisme », tant chez Césaire dans le contexte de son poème « Le cri » que chez Devi à la lumière de son roman *La vie de Joséphin le fou*. Lionnet met en valeur l'importance de réduire le dualisme entre autonomie (physique, intellectuelle, géographique) et relation, de réfléchir en termes de dépendance des espèces (humain/non-humain), enrichissant du coup le champ de l'anthropocène encore embryonnaire en critique littéraire postcoloniale. Mohamed Aït-Aarab poursuit dans une veine similaire eu égard à l'émergence de la littérature francophone issue de Tahiti en soulignant l'apport particulier d'un choix d'écrivaines. Après un bref examen de l'impérialisme européen qui s'est emparé de l'orientalisme pour figer l'image de l'île et exploiter ses richesses, il montre qu'auteurs et autrices rattachés à la Polynésie, trop souvent ensevelis sous le poids de représentations stéréotypées et mythiques, adoptent tant la littérature que d'autres modes de création comme posture vitale de construction identitaire. L'auteur s'attache à ausculter la parole des subalternes qui élaborent une contre-histoire insulaire (politique et culturelle), voire une réplique incisive permettant de discréditer les clichés issus du discours exogène dominant. Pour leur part, Joel Akinwumi et Pooja Booluck-Miller s'attardent sur la difficile mise en récit du trauma chez Gisèle Pineau, autrice d'extraction guadeloupéenne, à travers l'étude de son roman *Les voyages de Merry Sisal*. Ils partent de l'argument que l'étude conventionnelle du trauma est trop souvent traitée d'un unique point de vue eurocentrique en tant qu'occurrence singulière, alors que dans le contexte des séquelles du colonialisme et de l'esclavage, l'investigation du trauma qui poursuit la victime nécessite de s'ouvrir au fléau du racisme et donc de l'aborder plutôt en tant que succession d'épreuves et d'expériences dysphoriques cumulatives. Les chercheurs signalent que la subalternité chez Pineau, ancrée dans un mutisme psychoso-

matique, ne peut être dépassée que par l'intervention d'adjuvants touchés eux aussi par des traumas remontant au passé colonial et esclavagiste, et dont l'approche thérapeutique s'appuyant sur des modes d'expression parallèles ou inusités de soi, notamment intermédiatiques, mène vers la guérison. Se penchant sur l'œuvre littéraire de Pius Ngandu Nkashama, représentatif du thème de la violence dans la littérature africaine, dont l'une des manifestations essentielles reste la permanence des conflits, qu'il s'agisse de guerres postcoloniales, fratricides ou historiques, Kodjo Attikpoé examine un pan méconnu de la démarche de l'écrivain congolais, à savoir ses récits pour la jeunesse. À l'encontre de ses écrits destinés à un lectorat adulte, la littérature que Ngandu Nkashama produit pour un jeune public s'érige autour d'un tout autre imaginaire, constitue une sorte de réplique au « mal africain », car la figure de l'enfant – qui n'est plus capté en tant qu'enfant-soldat – devient dès lors le lieu d'une construction du discours d'espérance, d'utopies possibles, ce qui favorise l'émergence de nouvelles mythologies montrant, à l'instar d'Achille Mbembe, que l'Afrique peut « sortir de la grande nuit[41] ». Dans son essai à visée comparatiste, Désiré Nyela interroge les problématiques de la langue et de l'altérité saisies au prisme des interférences propres aux littératures francophones, qu'elles soient du Nord ou du Sud. Outrepassant les compartimentations et les cloisonnements imposés par des cadres académiques et éditoriaux conventionnels, le chercheur considère sous un tel angle *Agaguk* d'Yves Thériault, qu'il relit à l'aune de *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, ainsi que *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* de Dany Laferrière et *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* de Naomi Fontaine, dont l'analyse s'enrichit de considérations intertextuelles basées sur *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane. Tant dans leur matérialité formelle – impliquant chez l'écrivain francophone un corps à corps avec une langue d'écriture, certes apprivoisée et intériorisée, mais venue d'ailleurs au gré des aventures coloniales de la France – que dans leur discours, les littératures francophones ont fait et continuent de faire leur pâture de préoccupations dont les enjeux tournent autour de motifs portés par des dynamiques « altéritaires »,

41. Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013.

étalées sur un spectre qui, en rapport aux cultures en frottement, couvre un continuum allant du conflit à la conciliation. Les œuvres littéraires ainsi scrutées dessinent le portrait de leurs auteurs en passeurs culturels. Faisant écho à ce phénomène, Cécilia W. Francis montre dans son étude comment une dimension jusqu'ici occultée du roman primé de Kamel Daoud, à savoir la configuration du féminin, redouble sa réplique postcoloniale par rapport à *L'étranger*. À l'opposé de la trame romanesque du roman camusien où les figures féminines se trouvent réduites aux stéréotypes unidimensionnels au profit d'une philosophie de l'absurde, celles rencontrées dans l'hypertexte que constitue *Meursault, contre-enquête*, saisies au cœur de tensions interraciales générées en amont et en aval de la guerre de libération nationale, incarnent pour la plupart des intervenantes de premier ordre en vertu de leurs « micropratiques de résistance » (concept forgé par Christine Détrez) permettant de déconstruire les discours orientaliste, colonialiste et patriarcal ciblés par Daoud. Découlant de l'engagement féministe de l'écrivain franco-algérien, illustré notamment par son chef-d'œuvre intitulé *Houris*, couronné du prix Goncourt, les visages du féminin méditerranéen mis en valeur enrichissent ses prises de position exprimées dans ses chroniques, récits et tribunes journalistiques.

La deuxième partie de l'ouvrage, ayant pour sous-titre « Poétiques hybrides, traversée des langues, oralité », aborde la problématique générale de la polyphonie. Les auteurs s'y attardent sur la forme romanesque éclatée et le discours empreint d'oralité, de dialogisme et d'hétérolinguisme, caractéristiques qui induisent la griffe distinctive de maints écrivains francophones. À cet égard, Dominique Combe signale qu'« [à] travers les écritures polyphoniques de la francophonie, la "langue-signe" tend vers cette "langue-geste" inventée par Ramuz. Par le travail du style, les écrivains francophones [s'inscrivent] en lutte contre l'automatisme des mots[42] ». S'intéressant au statut du grotesque dans la littérature indo-océanique, la contribution de Marion Ott va tout à fait dans ce sens. S'attardant sur le cas de *Za*, roman publié en 2008 par Raharimanana, auteur d'origine malgache, la chercheuse avance l'hypothèse selon laquelle, au-

42. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 147.

delà du simple plaisir ludique des mots et de la désacralisation, la langue si singulière du narrateur éponyme contribue à générer l'effet grotesque produit à l'échelle du roman. Langue-monstre à la fois carnavalesque, jouissive et régénératrice, laquelle recouvre l'expérience inquiétante du vide et de la défamiliarisation, l'oraliture chez Za constitue une résistance ambiguë au réel, et *a fortiori* à un réel en crise, qui procède simultanément de son effondrement et de sa recréation. Dans son essai où elle s'intéresse au corpus littéraire haïtien, Christiane Ndiaye poursuit dans une veine similaire : elle décortique le phénomène de la *lodyans* (découlant du français « l'audience »), un genre romanesque hybride qui remonte aux traditions orales haïtiennes. Examinant le premier roman de René Depestre, *Le mât de cocagne*, elle dévoile jusqu'à quel point l'héritage de la *lodyans* s'y manifeste aussi bien sur le plan des personnages types, des structures narratives et thématiques, de l'humour que sur le plan stylistique au moyen d'une certaine fantaisie intégrée au réalisme critique. Pour sa part, Naïma Merdji aborde la problématique de la polyphonie dans *Hôtel Saint-Georges*, roman de l'auteur algérien Rachid Boudjedra, où elle montre dans quelle mesure un agencement pluriel et collectif de l'énonciation conjugué à la déterritorialisation de la langue forme l'étoffe d'un discours hybride et mondialisé. Recréant l'époque de la guerre d'indépendance en Algérie greffée à la crise de la décennie noire, le roman de Boudjedra, par sa mise en valeur de voix distinctes liant le colonisé au colonisateur, la femme à l'homme, explore une histoire souvent censurée, reléguée à la marge, et, partant, permet aux personnages subalternes de clamer leur indignation devant la violence, l'injustice, la douleur et l'impuissance dont la transcription échappe aux annales de l'histoire officielle. S'attachant à examiner une nouvelle génération d'écrivains dits francophones qui ont montré leur volonté de transcender les clivages et les polémiques stériles de catégorisation et de statut, Adiouma Sarr explore leur désir de dialoguer sur l'épineuse question de la langue, de l'identité, de l'altérité, en plus d'asseoir leur statut de membres à part entière dans un espace francophone empreint de diversités et de partages. Proposant une réflexion sur des textes de Sami Tchak, de Max Lobe et de Kossi Efoui, Sarr aborde la problématique sous le sceau de ce qui est considéré comme une

marginalité scripturaire, basée sur une vision plurielle de la langue française. Dans une telle optique, le travail de déconstruction stylistique et langagière de la marge francophone s'érige en vue d'une reconstruction de la francophonie repensée. Dans sa contribution, El Hadji Moustapha Diop creuse plus à fond la problématique de la traversée des modalités expressives relativement au roman francophone, car il s'attarde sur la traduction littéraire postcoloniale en lien avec les langues africaines. Se penchant sur les phénomènes de l'autotraduction et de l'intertraduction littéraires dans le cadre de l'indigénisme littéraire au vu d'un contexte africain postcolonial, le chercheur explore la question des langues d'écriture, de médiation et d'intermédiation avant de décrire les horizons de recherche futurs, à la lumière des nouvelles configurations intermédiatiques émergeant à l'ère de la « technoralité » et de la « cyberoralité ». Si les études africaines traductologiques sont encore loin d'en tirer toutes les implications, des écrivains pourfendeurs à l'exemple de Ngũgĩ wa Thiong'o et Boubacar Boris Diop, qui s'en servent dans leurs écrits, illustrent et célèbrent la diversité des langues africaines, participent à l'ouverture vers une décolonisation plus radicale de l'Afrique littéraire.

Le volet suivant d'études critiques intitulé « Transversalités, intertextualités, réécritures » approfondit la démarche créatrice d'un choix d'écrivains et d'autrices francophones en abordant le statut éthique et esthétique de leurs textes à partir d'une optique de transcodages touchant tant l'imaginaire que le discours. À cet égard, Yves Clavaron remarque que l'hybridité qui caractérise ce genre d'écrits permet d'interroger « le rapport au réel et sa subversion dans l'écriture romanesque postcoloniale, par la remise en cause des catégories occidentales (roman, poésie, théâtre) et la pratique de l'intertextualité ou de la transtextualité (influences, imitations, adaptations, citations, pastiches, parodies…)[43] ». Josias Semujanga inaugure la discussion en proposant une contextualisation de l'émergence des littératures francophones qui, contrairement à la littérature française, conçue en fonction des critères de nationalisme et de langue,

43. Yves Clavaron, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011, p. 11.

demeurent intrinsèquement hétérogènes par la forme et le fond, obligeant à dépasser la dichotomie métropole c. périphéries/marges francophones. Adoptant une méthode fondée sur le principe d'unité dans la diversité des éléments textuels caractérisant ces écrits selon les critères de genre, d'entrelacs langue/discours et d'intertextualité, le chercheur montre l'intérêt d'aborder la littérature francophone sous l'angle d'une poétique transculturelle. Le postulat de départ, à savoir que toute œuvre se construit en bricolant des éléments provenant de plusieurs cultures du monde, s'illustre par l'analyse d'un corpus de romans francophones provenant d'Henri Lopes (Congo), de Tierno Monénembo (Guinée), de Patrick Chamoiseau (Martinique) et d'Ahmadou Kourouma (Côte d'Ivoire). Explorant plus à fond ce filon, Analyse Kimpolo prend en considération *Hermina* de Sami Tchak et *Ceux qui sortent dans la nuit* de Mutt-Lon. Elle s'attarde ainsi sur des enjeux poétiques de l'intertextualité, associés aux stratégies de détour redevables à Glissant et au phénomène de la transitivité. Ce faisant, elle explore comment des pratiques romanesques axées sur l'altération des conventions caractéristiques de l'innovation illustrent la manière dont les écrivains francophones s'emparant de la forme traditionnelle du roman réaliste européen du 19e siècle la mobilisent, l'infléchissent et la transforment afin de l'enrichir d'une poétique transculturelle. S'intéressant dans sa contribution à la problématique de la rhétorique, Mohamed Lamine Rhimi réfléchit aux thèmes de l'agonistique et de l'esthétique chez Édouard Glissant. Il révèle dans quel sens Glissant en tant qu'écrivain polémiste inscrit ses essais et romans dans un dialogue éristique et déploie une stratégie rhétorique agonistique, faisant barrage à toutes formes de violence, et discute de la portée éthique ainsi que des retombées esthétiques et géoculturelles d'une telle posture énonciative sur la « communauté-terre ». Rhimi dévoile de la sorte que la philosophie et l'œuvre romanesque glissantiennes s'arment d'une rhétorique cultivant les genres oratoires et leurs visées dans l'intention de combattre les stéréotypes colonialistes. L'écrivain martiniquais suivant le sillage de Deleuze et Guattari met en échec les identités à racine unique au profit des « identités-relations » ou des « identités rhizomes », cultivant ainsi une esthétique de la rupture et du raccordement. S'intéressant également aux questions touchant au langage

et à la forme romanesque, Adama Togola, à partir de son examen de *La polyandre*, roman policier de Bolya Baenga (République démocratique du Congo), montre que le polar d'Afrique francophone, associé à la marge, tout en demeurant riche en références à l'histoire, à la culture et aux divers types de savoirs, constitue un observatoire unique permettant de saisir la fictionnalité du texte et l'aventure esthétique qui participent au renouvellement du discours littéraire africain. Les procédés narratifs du récit d'enquête en contexte postcolonial et les modalités de textualisation des discours sociaux révélés chez Baenga permettent ainsi de dépasser la binarité entre littérature lettrée et littérature populaire. Dans sa démarche, Valeria Liljesthröm poursuit l'exploration des enjeux de la textualisation propre à la littérature francophone à la lumière d'une analyse de *L'empreinte à Crusoé*, roman de Patrick Chamoiseau. Elle montre en quoi ce roman participe à la déconstruction du mythe de conquête et de colonisation que renferme le grand classique *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe. La chercheuse postule que Chamoiseau exploite une technique de camouflage et de brouillage, afin de créer un personnage ambivalent qui devient le véhicule de deux mémoires ou de deux perspectives sur l'histoire coloniale : celle du colon et celle de l'esclave colonisé. Par la mise en présence des deux mémoires, doublée de la distance critique de l'écrivain, la mémoire du colon se voit démythifiée, alors que celle des esclaves acquiert de la visibilité et gagne en légitimité.

Sous-titré « Postures transgressives du féminin postcolonial », le dernier segment de l'ouvrage se caractérise par un allegro final émanant d'œuvres littéraires où les voix et les gestes de femmes traditionnellement taxées d'inféodation sont examinés sous l'angle de l'agentivité. Signalons à cet égard que l'expérience intime de l'oppression est une constante chez un grand nombre d'autrices francophones qui, par conséquent, dénoncent les mécanismes derrière le patriarcat, la misogynie et l'érotisation dont la femme indigène fait souvent l'objet. Parlant des préoccupations de ces écrivaines, Maryse Condé a souligné que, contrairement aux auteurs masculins, ce n'est pas la revendication politique qui prime chez elles, ni le féminisme à l'occidentale. Autrices, narratrices ou personnages féminins touchés

par le néo/post/colonialisme semblent davantage absorbés par la dénonciation des abus impliquant un vécu intimiste et des rapports interpersonnels. Ces figures se penchent ainsi sur les réseaux de tension et de détente engageant la mémoire, le corps, la perception et l'imagination dans le fusionnement des sphères du privé et du public relevant des bouleversements provoqués par les impérialismes de tout ordre[44].

Déconstruisant le concept de subalternité à partir d'une optique inspirée des études autochtones dans le contexte de l'Océanie, Jean Anderson se demande à cet égard s'il est possible de concevoir autrement l'écriture subalterne animée par un discours résistant. À partir des exemples de Chantal Spitz et de Flora Aurima Devatine, toutes deux tahitiennes, elle propose une approche s'appuyant sur les travaux de Scott Lyons (la souveraineté rhétorique) et de Tuhiwai Smith (qui vise à décoloniser les méthodologies), pouvant mieux reconnaître l'indépendance de ces voix féminines marginalisées. Sa démarche se nourrit des perspectives issues de la traduction qui, en ouvrant de nouveaux horizons de réflexion, permet de contourner les relations de pouvoir, lesquelles freinent les autrices susnommées dans leur contexte originaire. Articulant pour sa part son analyse autour des femmes assujetties et enfermées dans les romans intitulés *Le voile de Draupadi*, *Pagli* et *Le sari vert* d'Ananda Devi, Sushma Dusowoth, forte des enseignements de Judith Butler, de Barbara Havercroft et d'Albert Bandura, souligne à quel point écrire la femme constitue un acte transgressif dans les sociétés postcoloniales à dominante patriarcale. Elle démontre que même si les personnages féminins incarnés par Devi subissent la discrimination, l'emprisonnement et d'autres formes de maltraitance, ils font individuellement appel à une agentivité non conventionnelle pour provoquer des changements psychosociaux. C'est ainsi que les trois protagonistes à l'étude s'émancipent et se révoltent contre l'autorité, qu'elle soit patriarcale ou sociétale, pour se poser comme sujets agissants. Sur cet élan, Kathy Dillon poursuit une interrogation similaire en proposant d'examiner les figures féminines en marge

44. Voir Françoise Pfaff, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993, p. 60.

chez Leïla Slimani, autrice franco-marocaine primée. La chercheuse s'attarde notamment sur les compétences rhétoriques d'héroïnes qui dérogent au code social de l'honneur dans sa lecture de *Dans le jardin de l'ogre* et *Sexe et mensonges* afin d'éclairer des enjeux de la prise de parole reliés à l'émancipation féminine, s'inspirant pour ce faire des écrits de la critique afro-américaine bell hooks. Quant à Imane-Sara Zouini, elle examine dans sa contribution la figure subversive de la prostituée chez Abdellah Taï, Meryem Alaoui et Fouad Laroui, trois romanciers marocains francophones. À la fois minoré et marginalisé tant dans l'imaginaire que dans la société marocaine, ce personnage féminin controversé se trouve réhabilité grâce à l'écriture littéraire, tant l'on assiste dans les romans en question à un renversement de pouvoirs, de positions et de discours. La chercheuse montre dans quelle mesure le texte littéraire francophone acquiert une fonction de résistance au discours hégémonique et opère une déconstruction de l'opposition dominant/subalterne, puisqu'il libère la parole émancipatrice de cette figure habituellement captée en tant que *persona non grata*. Dans son étude qui clôture l'ouvrage, Lucile Richard, se penchant sur l'œuvre littéraire d'Assia Djebar, donne à voir comment cette autrice francophone de grande renommée, élue membre de l'Académie française, demeure sensible aux écueils entourant la transmission de la parole de l'Autre subalterne et aux périls de sa récupération par un discours hégémonique, rejoignant ainsi la thèse de Spivak. L'éthique de travail chez Djebar se construit en effet à partir d'un équilibre délicat maintenu entre rapprochement et distanciation. Par une analyse de la polyphonie de voix féminines qui structure *Vaste est la prison*, Richard interroge la manière dont Djebar élabore une philosophie de la lisière qui décentralise le texte francophone par rapport au roman européen et, ce faisant, relocalise la représentation des femmes algériennes autour de voix marginalisées.

Enfin, l'objectif de cet ouvrage collectif consacré à la diversité littéraire francophone de la marge revient à fournir aux lecteurs et aux lectrices un kaléidoscope d'approches herméneutiques, où se croisent corpus décentrés et réflexions théoriques axées sur des voix subalternes et créa(c)tives. Si, comme le constate Jean-Marc Moura, les débats sur la mondialisation de la littérature depuis le tournant

du millénaire « demeurent peu présents dans le domaine français[45] », ce recueil d'écrits critiques, en vertu du renouveau épistémique et méthodologique qu'il propose, vise à renverser cette tendance, tout en contribuant à « une analyse plurielle[46] » des littératures francophones, afin de leur assurer la reconnaissance institutionnelle qu'elles méritent doublée d'une mobilité transnationale accrue[47].

Bibliographie

AL-HUSSEINI, Waleed, ALLARD, Jean-Claude *et al.*, « Le "décolonialisme", une stratégie hégémonique : l'appel de 80 intellectuels », *Le Point*, 28 novembre 2018 ; en ligne : https://web.archive.org/web/20181129144625/https://www.lepoint.fr/politique/le-decolonialisme-une-strategie-hegemonique-l-appel-de-80-intellectuels-28-11-2018-2275104_20.php.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN (dir.), *L'empire vous répond*, traduit par Jean-Yves Serra et Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2012 [1989].

BARBERY, Muriel, BEN JELLOUN, Tahar *et al.*, « Pour une "littérature-monde" en français », *Le Monde*, 15 mars 2007 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge, 1999 [1990].

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CLAVARON, Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2011.

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

DAOUD, Kamel, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013].

——, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DENIS, Benoît et Rainier GRUTMAN, « Centre et périphérie », Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 83.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

45. Moura, *La totalité littéraire*, *op. cit.*, p. 10. Le chercheur signale quelques exceptions à ce phénomène, citant notamment les ouvrages de Pascale Casanova et de Michel Le Bris et Jean Rouaud, dont il a été question au début de ce texte.

46. *Ibid.*, p. 11.

47. Les codirecteurs du présent ouvrage critique tiennent à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour l'appui généreux accordé en vue de sa réalisation.

FRANCIS, Cécilia W. et Robert VIAU (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2013.

GAUVIN, Lise, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*, Montréal et Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal et Presses interuniversitaires européennes, 2003, p. 19-40.

——, « Littératures mineures/majeures », Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 120-124.

—— et Florian ALIX, « Avant-propos », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 7-15.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

——, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

——, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

GONTARD, Marc, « Les littératures francophones : une littérature du dehors ? », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2005, p. 151-163.

GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison*, textes présentés par Robert Paris, Paris, Gallimard, 1983.

JUTEAU, Danielle, « "Nous" les femmes : sur l'indissociable homogénéité et hétérogénéité de la catégorie », *L'homme et la société*, nº 176-177, 2010, p. 65-81.

KHATIBI, Abdelkébir, *Le roman maghrébin*, Rabat, Société marocaine des Éditeurs réunis, 1979.

LIONNET, Françoise et Shu-mei SHIH (dir.), *Minor Transnationalism*, Durham et Londres, Duke University Press, 2005.

MBEMBE, Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013.

MILLER, Christopher, *Nationalists and Nomads : Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

MOUAWAD, Wajdi, *Incendies*, Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, 2003.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

——, *La totalité littéraire. Théorie et enjeux de la littérature mondiale*, Paris, Presses universitaires de France, 2023.

PFAFF, Françoise, *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Karthala, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

——, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

I
Adversités, altérités, *writing back*

Oppression, respiration et scénarios catastrophes

Appels d'air d'Aimé Césaire à Ananda Devi

Françoise Lionnet

I

Dans un court roman incandescent intitulé *La vie de Joséphin le fou*[1], dont l'écriture lumineuse et poétique contraste avec la violence du sujet, Ananda Devi explore le rapport de son personnage éponyme – encore enfant – avec l'environnement aquatique qui devient son refuge loin de sa misérable vie terrestre, loin du milieu social et familial qui l'écrasent et le détruisent. Écoutons-le :

> J'ai pris l'habitude d'aller dans la mer chaque fois que le monde d'en haut criait trop fort. La mer m'a accueilli chaque fois sans poser de questions, elle avait pas de voix, la mer, que des sons transparents et mouillés, des sons qui vous bercent et vous endorment et vous cicatrisent et vous guérissent (*JF*, 20).

Devi joue sur l'homonymie des vocables « mer » (ou océan) et « mère » (génitrice) pour souligner les vertus maternelles et protectrices de l'océan qu'elle oppose au comportement abusif de la mère humaine, elle-même une femme victime de violences corporelles et exploitée par ses voisins. Pris dans une spirale de violence terrestre qui l'oblige à toujours retenir sa langue et son souffle de peur de se faire rouer de coups par son entourage, Joséphin apprend très tôt à

1. Ananda Devi, *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, 2003. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Les tournures de phrase familières sont celles du narrateur.

subsister sans grand besoin d'oxygène. Cet apprentissage d'une vie déjà caractérisée par la contrainte d'une respiration confinée, sinon bloquée, l'a bien préparé à l'existence sous-marine qu'il choisit en tant que refuge :

> J'avais pas besoin de respirer. J'avais tellement retenu ma respiration depuis bébé pour pas la mettre en colère […] que c'était facile de le faire de nouveau pour rester longtemps longtemps sous l'eau. Vivre là, en captant quelques bulles d'air échappées des coquilles (*JF*, 22).

Dans ce récit fantastique, un registre dans lequel elle excelle[2], Ananda Devi illustre bien le rapport entre oppression sociale et familiale, d'une part, et physiologie de l'étouffement, d'autre part. Nous pouvons relire aujourd'hui ce thème du déni d'oxygène à la lumière de l'actualité sanitaire (COVID) qui a affecté la planète depuis 2020, ou encore dans le contexte du mouvement social et politique *Black Lives Matter* (*BLM*), vite devenu international. Parler de souffle et d'étouffement ne peut que nous rappeler les diverses formes d'injustice datant de l'esclavage et remises en lumière tant par l'accès inégal aux soins médicaux que par les formes de torture physiques infligées à ceux qui sont pris dans les rets du pouvoir, victimes de violences étatiques et policières, que ce soit aux États-Unis, en France, ou à l'Île Maurice[3].

Mon propos consistera à tisser quelques liens transversaux entre les subalternités insulaires des Mascareignes et des Caraïbes à travers une réflexion sur l'air et la respiration. Les échos et corrélations que je veux amplifier en rapprochant les marges francophones illu-

2. Voir par exemple Devi, *L'arbre fouet*, Paris, L'Harmattan, 1997, *Moi, l'interdite*, Paris, Éditions Dapper, 2000, *Les jours vivants*, Paris, Gallimard, 2013, les recueils de nouvelles *Le poids des êtres*, Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien, 1987 et *L'ambassadeur triste*, Paris, Gallimard, 2015, ou encore l'étude comparative de Mohar Daschaudhuri, « L'exil et le fantastique dans l'œuvre de Ying Chen et d'Ananda Devi », *Synergies*, n° 9, 2020, p. 103-120.

3. Ainsi que le détaillent les rapports d'Amnesty International, « Police Violence Around the World » ; en ligne : https://www.amnestyusa.org/issues/deadly-force-police-accountability-police-violence/. Dans une entrevue accordée à Peter Hawkins, Devi relate que *La vie de Joséphin le fou* s'inspire d'une anecdote s'étant produite une vingtaine d'années avant sa rédaction. Le rappel de l'anecdote en question aurait pu être suscité par la torture brutale et la mort d'un chanteur créole, Kaya, arrêté par les forces de l'ordre en 1999. Cet événement a provoqué des émeutes violentes suivies de débats à l'île Maurice au sujet des iniquités sociales et le « malaise créole ».

minent une problématique bien cernée par la philosophe belge Luce Irigaray dans son ouvrage intitulé *L'oubli de l'air*[4] qui donne à réfléchir sur l'autonomie et l'individualisme, l'identité et le pouvoir, l'ontologie et l'épistémologie.

Les années 2020-2022 nous ont rappelé notre profonde interdépendance à l'échelle de la planète et le besoin urgent de repenser nos valeurs d'individualisme. Irigaray nous fournit des outils efficaces pour mieux concevoir le mode relationnel dans son rapport incontournable aux questions du genre et du maternel. Je vais donc m'attacher brièvement à relire le personnage de Joséphin le fou par l'entremise de quelques vers d'Aimé Césaire, ainsi que du mouvement BLM. Je vais mettre aussi Devi au diapason de la réflexion d'Irigaray afin d'esquisser des voies critiques aptes à soutenir une analyse éclairante des crises tant respiratoires que sociopolitiques de notre temps.

II

La pandémie nous a contraints à réfléchir à la physiologie de la respiration, à « voir » littéralement le cheminement de particules d'air transmises d'une personne à l'autre, et à faire le lien entre air, respiration, parole, souffle et cri. Le slogan « j'étouffe » ou « j'peux pas respirer » (« *I can't breathe* »), qui a fait le tour de la planète, a fourni un autre exemple de la centralité des poumons et de la respiration dans l'appréhension de la liberté humaine et des rapports de pouvoir. Ce slogan est devenu un cri de ralliement et une expression d'indignation contre la cruauté et la violence gratuites. En 2020, George Floyd est devenu le symbole le plus visible de ce mouvement, et ce, six ans après la mort à New York en 2014 d'Eric Garner, décédé lui aussi des suites d'une prise d'étranglement excessive, subie aux mains des forces policières de cette ville.

Les conséquences de ces morts survenues en cascade sont bien connues de tous aux États-Unis. Dans leurs derniers moments, prostrés sur le trottoir, George Floyd et Eric Garner ont invoqué leurs

4. Luce Irigaray, *L'oubli de l'air*, Paris, Éditions de Minuit, 1983. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

mères respectives « Maman, maman, c'est fini pour moi ! » (« *Momma, Momma, I am through* »), a murmuré le premier, et tous ont été témoins de ce moment tragique grâce à la vidéo qu'a enregistrée une jeune femme sur son téléphone, vidéo qui a circulé sur tous les médias et réseaux sociaux. La journaliste et critique Lonnae O'Neal a longuement médité sur le moment précis où Floyd a rendu l'âme sur un trottoir à Minneapolis[5]. Dans son élégie à l'intention des nombreuses victimes noires de violence policière et surtout à celle des mères qui les pleurent, O'Neal note plus spécifiquement que ce cri étouffé d'un homme mourant serait l'équivalent d'« une prière » ou d'une « invocation liturgique[6] » qui exprime le poignant espoir de la victime que justice sera rendue, que l'on se souviendra de son sacrifice et de son humanité. O'Neal formule alors le vœu que la mort de Floyd et celle d'autres hommes nés du ventre d'une mère humaine n'auront pas été vaines, que leur sort injuste sera reconnu comme tel et fera l'objet de commémorations susceptibles de transformer la culture.

Le ton émouvant et le lyrisme de Lonnae O'Neal font écho à un poème d'Aimé Césaire datant de 1992, intitulé « Le cri », dans lequel un homme noir revendique aussi son humanité et son droit à une parole retentissante et au souffle qui la rend possible. Au centre de ce court poème, ce sont le vent, la mémoire et la respiration qui incarnent le désir de la liberté d'être chez le narrateur. J'en cite la seconde strophe :

Le *vent* novice de la mémoire des méandres
s'offense
    À vif que *par mon souffle*
    de mon souffle il suffise
pour à tous signifier
présents et à venir
qu'un homme était là
et qu'il a *crié*
en flambeau au cœur des nuits
en oriflamme au cœur du jour

5. Lonnae O'Neal, « George Floyd's Mother Was Not There But He Used Her as a Sacred Invocation », *Andscape*, 28 mai 2020 ; en ligne : https://andscape.com/features/george-floyds-death-mother-was-not-there-but-he-used-her-as-a-sacred-invocation/.

6. *Loc. cit.* (je traduis).

en étendart [*sic*]
en simple main tendue
une blessure inoubliable[7] (je souligne).

Pour Césaire, c'est bien le souffle et le cri qui témoignent de l'identité ou de l'humanité de celui qui est victime d'« une blessure inoubliable », traumatisme historique et contemporain du racisme structurel dont la présence et les conséquences ont elles aussi été rendues plus visibles par le thème de la respiration et de la parole étouffée, thème qui définit l'humain, animal parlant, de la naissance à la mort. L'œuvre de Césaire, ancrée dans l'histoire de l'esclavage, fait souvent allusion au cri : cri strident ou cri sourd, cri de douleur ou cri de jouissance, cri de rage ou cri de résistance, mais aussi ce cri de bébé naissant qui, dans l'histoire de l'esclavage, peut se transformer immédiatement en cri de détresse, partagé avec une mère se trouvant contrainte d'asphyxier son nouveau-né afin de ne pas donner de nouveaux bras au système plantationnaire, sujet traité, par exemple, par Toni Morrison dans son roman *Beloved*[8]. Les esclaves suicidaires tentaient eux d'avaler leur langue pour se soustraire aux supplices du système, et l'image de cet engorgement comme du mutisme imposé se trouvait déjà dans le texte fondateur de la littérature antillaise, le *Cahier d'un retour au pays natal*[9] (1939). Étouffement, étranglement et obstruction, tant physiques que culturels, de la parole sont autant de thèmes que Césaire ressasse dans le *Cahier*, créant des images poétiques et violentes dont la force lyrique est inoubliable : « Mais [...] qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursin » (*CR*, 31) ; ou encore : « Et je te caresse de mes mains d'océan. Et je te vire de mes paroles alizées. Et je te lèche de mes langues d'algues » (*CR*, 55).

On retrouve chez Devi cette créativité langagière liée littéralement à la gorge et à la « langue » qui marque la littérature francophone depuis le 18e siècle, avec Évariste Parny, premier poète créole

7. Aimé Césaire, « Le cri », *L'Esprit créateur*, vol. 32, no 1, 1992, p. 5-6.

8. Toni Morrison, *Beloved*, New York, Knopf, 1987.

9. Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1995 [1939]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

des Mascareignes[10]. C'est dire qu'une très longue histoire d'oppression et d'injustice procède de la physiologie de la respiration ou de l'étouffement, laquelle forme le contexte de ma convocation du substantif « oppression » dans le titre de cette contribution. Comment comprendre alors toutes les connotations de ce terme ?

III

Le *Trésor de la langue française informatisé* définit ainsi le mot « oppression[11] » :

> A. 1. Difficulté d'une personne à respirer et gêne qu'elle ressent au niveau de la poitrine.
> 2. Gêne, malaise d'ordre psychique s'accompagnant au niveau de la poitrine d'une sensation de poids et d'une douleur sourde.
> B. 1. Action, fait d'opprimer.
> Empr. au lat. *oppressio* « action de presser ; destruction, action d'étouffer (les lois, la liberté) ; action violente contre quelqu'un, quelque chose ».

On le voit, le sens physiologique de gêne respiratoire prime ici et le sens politique reste second. Mais les dictionnaires de la langue anglaise donnent d'abord priorité au sens politico-social du vocable avant de le relier au corps et à la physiologie ; voici la définition tirée du *Merriam-Webster Dictionary :*

> 1. a : façon injuste ou cruelle d'exercer autorité ou pouvoir
> b : ce qui opprime, surtout de façon injuste et cruelle
> 2. sensation de poids sur le corps ou l'esprit, de pression[12]

La différence d'emphase ou d'importance, d'une langue à l'autre, entre le physique et le politique dénote une certaine cécité de la langue anglaise par rapport au sens clinique du mot « oppression ». En français, il est courant de dire « je suis opprimée » quand on a

10. Voir Françoise Lionnet, *Écritures féminines et dialogues critiques. Subjectivité, genre et ironie*, Île Maurice, L'Atelier d'écriture, Trou d'eau douce, 2012, p. 302-303.

11. *Trésor de la langue française informatisé*, « oppression » ; en ligne : https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TLFi*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

12. *Merriam-Webster Dictionary*, « oppression » : « *1 a : unjust or cruel exercise of authority or power. b : something that oppresses, especially in being an unjust or excessive exercise of power. 2 : a sense of being weighed down in body or mind, of constriction* » ; en ligne : https://www.merriam-webster.com/dictionary/oppression (je traduis).

des difficultés respiratoires, dues à l'asthme, aux allergies ou aux problèmes cardiaques. En anglais, en revanche, c'est l'expression « oppression thoracique » (« *chest tightness* ») qui est la plus usitée comme synonyme d'oppression pulmonaire. Mais depuis la pandémie et le mouvement Black Lives Matter, le lien entre ces deux acceptions – physiologique et politique – est devenu bien évident pour ceux d'entre nous qui sont bilingues. Si la connotation sociopolitique du terme demeure quand même la plus courante, et suggère coercition, répression et même persécution, ou simplement punition, rappelons que cette punition ou persécution peut souvent se manifester précisément sous la forme d'une restriction d'air, d'un déni d'oxygène – comme c'est le sort aujourd'hui des prévenus aux mains des forces policières ou comme ce fut le cas pendant la période coloniale où les Noirs captifs en attente du départ pour le passage du milieu étaient étroitement entassés dans des cales de vaisseaux, des donjons privés d'aération, situés le long des côtes d'Afrique occidentale, dans l'île de Gorée au Sénégal, ou sur la Gold Coast du Ghana, par exemple[13].

Ce croisement rend évident le lien historique entre oppression politique et oppression physiologique touchant aux corps des esclaves. D'ailleurs, le *Trésor de la langue française informatisé* nous apprend qu'en 1659 sous la plume du physicien et mathématicien hollandais, Christiaan Huygens, ami de Descartes à la cour de Louis XIV, apparaît (en français) le sens « gêne respiratoire » issu du mot oppression, alors que le sens mieux connu de répression politique remonte au Moyen Âge, toujours selon le *TLFi*. C'est précisément au 17e siècle, sur la côte atlantique de l'Afrique, que le commerce des esclaves vers le « Nouveau Monde » prend son essor. En 1637, les Hollandais prennent possession du château d'Elmina au Ghana et de l'île de Gorée au Sénégal, comptoir qu'ils nomment d'après l'île de Goeree aux Pays-Bas. Ces conquêtes leur assurent au départ un avantage permettant de s'adonner au commerce triangulaire à travers leur Compagnie des Indes occidentales et orientales. Ce n'est qu'en 1664

13. Francisca Delali Kumavie, « The Air Between Us : Reading the Poetics of Air in Global Black Literature », manuscrit présenté au Humanities Center de Harvard, tiré de sa thèse de doctorat, « Dreams of Flight : Literary Mapping of Black Geographies through the Air, Airplane, and Airport », Northwestern University, 2020.

que les Français et les Anglais les remplacent à Gorée et au Ghana, avec leurs respectives Compagnies des Indes[14]. Ces événements historiques ne peuvent avoir échappé à l'attention du savant Huygens, nommé par Colbert premier directeur scientifique de l'Académie royale des sciences, et qui introduit ainsi à la langue française une nouvelle connotation du mot « oppression », connotation lourde de sens qui relie implicitement « gêne respiratoire » et esclavage.

Relier le manque d'air ou la privation punitive d'oxygène au thème de l'oppression coloniale, c'est donc mettre en évidence le pouvoir et la richesse inhérents à la langue, évoquer sa capacité de véhiculer un inconscient culturel et des histoires occultées qui hantent l'étymologie du lexique quotidien.

IV

Comme Césaire, Ananda Devi travaille la langue française pour y inscrire de façon poétique une longue histoire d'inégalités, fondement même du racisme structurel qui continue de ronger nos sociétés hantées par le spectre d'un passé colonial encore mal compris et donc encore impossible à avaliser. Joséphin le fou, enfant opprimé, est ce spectre aux « cris qui restaient coincés dans [s]on ventre » (*JF*, 19), comme il le souligne lui-même. Il essaie de fuir le domaine terrestre pour se réfugier dans l'eau où règnent le silence et la douceur, mais aussi une force et une grandeur implacables qui ne pardonnent pas aux imprudents. À cet égard, Joséphin cristallise une allégorie de notre rapport à l'air en tant qu'élément primordial de notre entrée dans le monde des vivants. Mais il s'impose aussi en tant que figure du futur, de l'à-venir dirait Derrida[15], figure donc qui nous fait prendre conscience de notre petitesse face à l'océan. Certes, cet océan berce Joséphin, calme les bruits terrestres, le tintamarre qui le rend

14. Voir par exemple Philippe Haudrère, *La Compagnie française des Indes au XVIII^e siècle*, Paris, Les Indes savantes, 2005 ; René Favier, *Les Européens et les Indes orientales au XVIII^e siècle. Aspects maritimes, commerciaux et coloniaux*, Paris, Ophrys, 2000.

15. Voir, par exemple, les nombreux écrits de Derrida sur la démocratie « à-venir » et surtout Julie Candler Hayes, « Unconditional Translation : Derrida's Enlightenment-to-Come », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, n° 3, 2007, p. 443-455, ainsi que Patrick Llored, *Jacques Derrida : politique et éthique de l'animalité*, Paris, Vrin, 2012.

fou. Son retour à un état fusionnel avec le monde marin, féminin et liquide, constitue bien entendu une autre façon de remplacer la mère humaine qu'il fuit et de combler ainsi le vide de son existence. Il échappe aux lois de la pesanteur et à l'assujettissement humain, trop humain, à l'air, essayant de s'inventer ainsi un autre devenir que celui légué par la mère abusive et le monde terrestre qui le rejettent.

C'est la mer qui lui sert de révélateur de cet « à-venir », un avenir qui lui paraît postapocalyptique : car les possibilités de régénération de l'océan ne sont pas infinies. Malgré la force et la présence de cette masse aquatique qui continue de marquer l'imagination de l'autrice comme celle de son personnage – de même qu'elle influe d'ailleurs sur l'imagination de la plupart des écrivains insulaires –, Devi dénonce les ravages de la planète causés par une humanité à la dérive. À travers Joséphin, elle déconstruit toute illusion sentimentale sur les beautés naturelles et imperturbables de son pays tropical, utilisant un vocabulaire qui fait écho à celui de Césaire :

> Bien sûr il faut l'apprendre, la mer. Est ami qui la connaît. Il faut la comprendre surtout. On l'a jamais maîtrisée, faut pas croire. On vit sur notre radeau de sable et on se laisse tanguer en lui tournant le dos, […] en croyant être maître de notre radeau, en croyant décider des choses et des gens, ça la fait bien rire […]. Surtout nous, sur notre île, à nous démener si fort, si inutiles, à crier nos voix sans savoir qu'elles vont pas plus loin que le prochain tournant du vent parce que *la voix de la mer, elle, est si profonde, si engorgée et si voilée qu'elle avale tout, engloutit le moindre soupir, brume les pensées jusqu'à la folie* et on reste là avec notre petitesse, notre mesquinerie, nos petites envies […], la mer, elle a qu'à sortir *la langue* un jour, sans trop se fatiguer, *elle a qu'à lécher l'île de cette langue paresseuse* et en un rien de temps, elle l'aura ramenée là d'où elle vient. Histoire terminée (*JF*, 45-46, je souligne).

Implacable, inexorable, la mer exige de nous une rigueur à la hauteur de sa propre force. Pour Joséphin, toujours lucide, la mer est aussi une mère marâtre qui ne pardonne pas les erreurs, même si elle semble d'apparence plus douce et accueillante que la mère humaine, figure généralement très négative dans l'œuvre de Devi[16].

16. Un thème présent dès le premier roman de Devi, *Rue de la Poudrière* (Abidjan, Nouvelles Études Africaines, 1988), que j'ai analysé dans mon ouvrage intitulé

Aucune trace ici de ce romantisme exotisant qui sert généralement à attirer les touristes, nourrir les nostalgies et embellir le passé. Devi montre froidement l'envers du décor tropical. À l'ère de la fonte des glaces polaires, les scénarios catastrophes sont légion ; comment seront affectées nos îles ? Vont-elles être « léchées » par une mer indifférente à leur sort, réduites et rétrécies par une force incontrôlable qui ne tiendra aucun compte de l'intégrité territoriale d'une nation ingrate ? Comment penser aujourd'hui le sort de ce littoral sans cesse menacé par les marées, tandis que dans l'hémisphère Nord incendies, inondations et records de température rendent chaque année plus urgente une prise de conscience de la gravité et de l'accélération annuelle du changement climatique ?

L'espace liminaire qui frange les îles, dans l'océan Indien comme dans les Caraïbes, est à l'image de l'histoire archipélique, repensée sur le mode poético-fictif non seulement par Devi, mais aussi par Édouard Glissant, dont le premier roman *La Lézarde* (1958) nous invitait déjà à réfléchir au fait que le long du littoral insulaire, « c'est la mer qui décide du visage de la terre » et que ce sont les vagues qui produisent « ce moment d'éternel équilibre entre ce qui demeure et ce qui s'en va déjà[17] ». Plus que jamais, nous savons qu'il faut prendre au sérieux le concept de « Relation » cher à Glissant[18], qui souligne en l'occurrence le rapport terre-mer, alors que chez Devi, c'est plutôt par une dynamique engageant l'eau et l'air que se joue notre futur incertain.

Nous sommes menacés d'asphyxie, et la figure de Joséphin, qui finit par se fondre dans le monde sous-marin et animal, évoque non seulement nos crises respiratoires, mais aussi, implicitement, la croyance hindoue en la transsubstantiation et la réincarnation, le rapport étroit entre l'humain et l'animal, et l'interdépendance des espèces. Car sa plongée dans le monde liquide de la mer – qui signe non seulement sa séparation d'avec sa génitrice, mais aussi son rattachement à un autre principe maternel – le mène à chercher refuge dans un banc d'anguilles, noires comme lui : « on est pareil, enfants

Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity, Ithaca, Cornell University Press, 1995, p. 48-68.

17. Édouard Glissant, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958, p. 45.

18. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

du même corps, enfants de la même mer » (*JF*, 59), qui deviennent ses amies. Chacune l'enserre de son « corps noir lisse et furieux » (*JF*, 53), mais la tendresse initiale cède éventuellement aux impitoyables lois de la nature. Humant non pas son odeur marine, mais celle du sang qui tache son corps à la suite de sa mise à mort de deux jeunes filles, le banc d'anguilles affamées étouffe et dévore Joséphin avant de migrer vers une aire de ponte à l'embouchure de la rivière. Que Joséphin se laisse étouffer sans résistance par ses « amies » marines indiquerait, il me semble, son besoin d'expiation de ses transgressions terrestres (dont ces meurtres sanglants). Aussi horrible soit-elle, sa mort est donc marquée par une résignation tranquille : il l'accueille comme une délivrance du « monde d'en haut » (*JF*, 20). C'est son ultime fusion avec le monde marin auquel ses entrailles servent de pâture, monde dont il fait maintenant vraiment partie.

V

Au fil des mois, pendant 2020 et 2021, la gravité réelle du danger créé par le virus, les contraintes de la pandémie et les mesures sanitaires imposées partout nous ont complètement isolés. Devenus méfiants et craintifs de contaminations dangereuses, nous avons été forcés de garder nos distances par rapport à nos proches comme à ceux que nous avions l'habitude de croiser dans la vie quotidienne. Nous avons alors compris de façon irrémédiable que l'air que nous respirons sans y penser, et que nous avons tous en partage, est « LA » substance qui nous relie les uns aux autres, que nous le voulions ou non. À la différence de l'eau et des ressources terrestres que les industries et l'agriculture exploitent, l'air est une commodité intangible, difficile à monnayer, et n'ayant apparemment aucune valeur d'échange[19]. Et pourtant ce sont bien l'air et l'oxygène qui constituent

19. S'il est vrai qu'il existe de nos jours de plus en plus de juridictions où la population est soumise à une taxe carbone qui vise à réduire les effets de serre (entre autres le Canada, la France, les pays scandinaves et d'autres pays européens), cela reste une façon ambiguë de « monnayer » notre rapport à l'air puisqu'on ne pourra mesurer ainsi que les gaz polluants – soit l'air « qu'une activité de l'homme [a] préalablement fabriqué », comme le dit bien Irigaray *(OA*, 20) – plutôt que la valeur intrinsèque de l'air ; et ce, à la différence de notre rapport pécuniaire à la terre (donc à l'immobilier) et à l'eau (que nous achetons tous pour en avoir au robinet chez nous).

les conditions de possibilité de la vie pour tous les mammifères sur notre planète.

Les critiques ont pour la plupart perçu dans le personnage de Joséphin un attribut de l'attachement chez Devi aux figures monstrueuses et dérangeantes. De surcroît, c'est à partir de ce personnage que se déploient le rapport ambigu qu'on entretient face à l'air et au souffle ainsi que les contradictions inhérentes à l'instance maternelle incarnant simultanément une force protectrice et une puissance suffocante. Chez le protagoniste, ses habiletés initiales à limiter ses inhalations d'air sans danger d'asphyxie représentent à la fois une parabole éclairante et un contrepoint subtil à l'égard de la théorisation que Luce Irigaray a consacrée à l'air en tant qu'entité oubliée de la philosophe occidentale, notamment l'air saisi à la fois comme donnée conceptuelle et phénomène biologique et environnemental.

Irigaray est la première philosophe à avoir attiré notre attention sur la centralité de l'air pour l'étude de l'ontologie[20]. Dans *L'oubli de l'air*, elle s'inspire de Martin Heidegger comme point de départ et regrette que, chez ce philosophe, ce soient plutôt la terre et le sol qui constituent le socle de l'identité humaine. Malgré l'importance primordiale accordée à l'élément éponyme, elle commence son étude en doutant de la possibilité de cerner un sujet aussi élusif et fuyant que l'air, cette substance invisible, impossible à contenir et à maîtriser, substance qui semble dépasser tous les efforts de la pensée pour la contenir et la comprendre comme partie prenante d'un système épistémologique. Je la cite :

> L'air ne se montre pas. Comme tel, il se dérobe à l'apparaître comme étant. Il se laisse oublier par la perception des nez eux-mêmes. À moins qu'une activité de l'homme ne l'ait préalablement fabriqué.
> L'air reste ressource d'être impensée. Impensable ? (*OA*, 20)

Impensée par les philosophes grecs avant Heidegger : même si ceux-ci se sont penchés sur le feu et son jaillissement, combustion qui

20. D'autres penseurs tels Gaston Bachelard, Michel Serres ou Bruno Latour se sont aussi penchés sur l'air, mais aucun ne fait ce lien entre ontologie, épistémologie et respiration. Seule Irigaray ancre sa réflexion ontologique dans une fonction physiologique : pour elle, l'air est l'élément qui « définit » la condition humaine.

ne pourrait se faire sans oxygène, ils n'en font pas un élément primordial. Certes, l'air constitue un objet d'étude dans le cadre de la philosophie indienne où la notion de « souffle vital » ou *práṇa* est importante[21]. Mais en Occident, l'air et le souffle restent un sujet et une matière négligés, tant par la philosophie que par la critique littéraire et culturelle postcoloniale. Or on assiste de nos jours à un retour du refoulé, car cette lacune en tant que questionnement métaphysique s'impose de façon urgente et évidente, dès lors que l'on tient compte des crises climatiques.

L'air est la première substance que nous absorbons au moment même de la naissance et, dans son essai, Luce Irigaray explique : « Le premier appel est un appel d'air, il se confond avec un cri » (*OA*, 42), le cri du nouveau-né qui annonce son existence et son appartenance à notre condition humaine. L'air est ce qui nous donne notre identité et surtout ce qui nous relie implacablement les uns aux autres. D'où l'obligation, imposée durant la crise, de subir le confinement et la distanciation physique, ce qui a compliqué notre vie intime, sociale et professionnelle.

La pandémie nous a donc contraints à réfléchir à la physiologie de la respiration, à « observer » littéralement la transmission possible de particules d'air d'une personne à l'autre, et à conjuguer dans une même constellation conceptuelle air, respiration, parole, souffle et cri. Irigaray démontre ainsi les insuffisances de la dialectique occidentale à réduire le dualisme entre relation et autonomie, ontologie et communauté. Elle qualifie la valorisation de l'individualisme en philosophie de vraie « paralysie de notre tradition intellectuelle[22] » et épistémologique. À l'instar d'Irigaray et de Glissant, Jean-Luc Nancy a aussi pensé la question de communauté et de relation de façon à transformer notre épistémè à l'époque contemporaine[23]. Mais c'est

21. Voir par exemple Shri Mahesh, *Le souffle, parole de vie. Pranayama*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

22. Luce Irigaray, « From *The Forgetting of Air* to *To Be Two* », Nancy J. Holland et Patricia Huntington (dir.), *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, University Park, Penn State University Press, 2001, p. 309 (je traduis). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *F*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

23. Voir surtout Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996 et *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002. C'est une réflexion qui parcourt

surtout grâce à Irigaray, en vertu de ses premiers ouvrages et surtout de *L'oubli de l'air* et d'*Être deux*[24], que la réflexion sur l'air inaugure un terrain intellectuel qui nous permet d'appréhender notre situation contemporaine, notre dépendance de la nature comme de nos semblables, et surtout notre dette vis-à-vis de la mère qui nous a portés et dont nous avons dû nous séparer en prenant notre première gorgée d'air à la naissance.

Dans un article préparé pour un volume consacré aux interprétations féministes de Heidegger et dans lequel la pensée d'Irigaray est centrale, celle-ci revient sur son argument présenté dans *L'oubli de l'air* et réitère ses convictions que l'identité et le souffle sont inséparables, que l'ontologie est ancrée dans nos fonctions physiologiques : l'accouchement, la naissance et la venue au monde. Elle écrit :

> La respiration annonce par son rythme un renoncement au rêve de proximité fusionnelle avec celle qui donne ou rend la vie : la mère, ou la nature. Respirer c'est se séparer d'elle, c'est (re)naître […]. Respirer c'est sortir de la passivité prénatale, quitter l'état infantile, dépendant ou mimétique, *quitter la contiguïté simple par rapport au monde naturel* afin de créer et entretenir son statut d'être vivant autonome[25] (je traduis et je souligne).

> La vie n'est jamais simplement mienne […]. Elle surgit grâce à l'air et à l'atmosphère partagés. […] La nourriture et même la parole peuvent être assimilées, et ainsi devenir en partie miennes. Mais tel n'est pas le cas pour l'air. Je peux respirer de ma propre façon, mais *l'air ne sera jamais simplement à moi*[26] (je traduis et je souligne).

toute son œuvre et devient très personnelle dans son court essai sur sa propre greffe cardiaque et ce que cela signifie de vivre grâce au cœur d'un ou une autre : *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000.

24. Luce Irigaray, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997.

25. « *Breathing inscribes in its rhythm the renunciation of the dream of fusional proximity to she who gives life or restores it : the mother, or nature. To breathe is to separate from her, to be reborn […]. To breathe is to leave prenatal passivity, to leave the infantile state, dependent or mimetic,* to leave simple contiguity with the natural universe*, in order to maintain and cultivate a status as an autonomous living being.* » Irigaray, « From *The Forgetting of Air* to *To Be Two* », *op. cit.*, p. 311 (je souligne).

26. « *Life is never simply mine […] it comes to be thanks to the shared air and atmosphere. […] Food and even speech can be assimilated, and partially become mine. But it is not the same for air. I can breathe in my own way,* but the air will never be simply mine. » *Ibid.*, p. 311-312 (je souligne).

> Si respirer fonde ma séparation de la mère, ce mouvement signifie aussi un partage avec le monde qui m'entoure et avec la communauté qui l'habite. En quittant la mère, je nais à l'air, je fais mon entrée dans le monde et dans la communauté des vivants[27] (je traduis).

Ce texte, écrit il y a plus de vingt ans, résonne aujourd'hui compte tenu des préoccupations de l'heure, à savoir notre anxiété, nos traumatismes et nos fissures sociales. Il offre des outils intellectuels pour réfléchir aux crises sanitaires et sociales qui ont bouleversé les habitudes et pratiques sociales, et il fait mieux comprendre pourquoi l'essoufflement tant physique que moral s'impose comme le symptôme de nos malaises civilisationnels. Suivre Irigaray, c'est saisir combien il est futile de vouloir insister sur n'importe quelle forme d'autonomie physique, intellectuelle, géographique ou sociale. Selon la philosophe, une telle illusion persistante d'autonomie dicte nos taches aveugles – que ce soit à propos de l'échange (inconscient) d'air et d'oxygène qui régit l'existence sur terre ou de la dépendance accrue entre les espèces. Vouloir se soustraire à cet échange primordial ne peut que mener à la disparition de notre propre espèce humaine. Arrimer Joséphin au mouvement BLM et faire dialoguer Devi avec la philosophie féministe permet ainsi de cibler la problématique de l'air en tant que perspective probante d'analyse pour l'étude de l'oppression sous de multiples formes.

À cet égard, si nous lisons Ananda Devi au prisme du refus d'air que choisit Joséphin, nous constatons que la transfiguration du jeune homme en créature aquatique est un retour à cet état de « contiguïté avec la nature » (*F*, 311) qui efface la frontière entre l'humain et le non-humain, et qui évoque une fin de l'homme, l'image à laquelle arrive Michel Foucault dans la conclusion de *Les mots et les choses* : « L'homme est une invention dont l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine. Si ces dispositions venaient à disparaître comme elles sont apparues […], alors on peut bien parier que l'homme s'effacerait, comme à la

27. « *If breathing estranges me from the [m]other, this gesture also signifies a sharing with the world that surrounds me and with the community that inhabits it. Going out of the mother, I come into the air, I enter into the world, and into the community of living being.* » *Ibid.*, p. 312.

limite de la mer un visage de sable[28]. » Ananda Devi nous offre par l'entremise du personnage de Joséphin une brillante démonstration poétique de la philosophie de Foucault, de son observation de l'incapacité chez l'homme à concevoir que nous sommes superflus face à la force implacable de mère Nature.

On apprécie donc le chemin parcouru entre, d'un côté, Césaire et le mouvement de résistance humaniste de Black Lives Matter qui veut, à juste titre, souligner la dignité bafouée de l'homme victime de violence gratuite, et, de l'autre, l'articulation chez Devi d'une stratégie de la survie qui passe de la critique poétique nécessaire et virulente du colonialisme à la déconstruction troublante du dualisme humain/non-humain. Cette déconstruction pourrait-elle déboucher sur une nouvelle éthique de la responsabilité envers toute forme de vie ? Quelles seraient les formes possibles d'une telle éthique ? Une ébauche de réponse se trouve dans *Le long désir*[29], recueil poétique qui semble vouloir souligner la futilité des étiquettes et des préjugés culturels pour ancrer plutôt la vision devinienne dans l'immanence même de l'existence comme valeur primordiale.

Il existe deux versions de ce recueil, parues respectivement en 2001 et en 2003, la deuxième étant contemporaine de la publication de *La vie de Joséphin le fou*, avec des remaniements qui signalent l'épure graduelle de la pensée de Devi vers cette valorisation du vivant, de tout vivant[30]. Je lui laisse donc ici le dernier mot.

En 2001 :

> Je suis atride. Ou apatride. Ou atlantide. On me dit que je suis d'ici ou de là, que mes ancêtres ont quitté un espace comblé de vides pour faire de moi
> une île.
> Mais je pense que je suis continent.
> Je suis cela et bien plus encore, et vous qui me croyez cadrée dans l'apparence comme une photographie retouchée, oubliez vos préjugés[31].

28. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398.

29. Ananda Devi, *Le long désir*, Paris, Gallimard, 2003.

30. J'analyse quelques aspects de ces changements dans *Écritures féminines et dialogues critiques*, *op. cit.*, p. 291-293.

31. Ananda Devi, *Les chemins du long désir*, Saint-Denis (La Réunion), Grand Océan, 2001, p. 38.

En 2003 :

> Atride. Ou apatride. Ou atlantide. Ils me dirent que j'étais d'ici ou de là que mes ancêtres avaient quitté un espace comblé de vides pour faire de moi une île
> […]
> Je suis cela et bien plus encore, et vous qui me croyez cadrée dans l'apparence comme une photographie retouchée, oubliez vos préjugés.
>
> Atride pour la froide inespérance, apatride pour ma pierre veinée d'ailleurs, atlantide pour mes rivages dissimulés, pourquoi toujours poser la question d'identité ?
>
> Je suis[32].

Cet article s'inspire de sa version anglaise qui a été substantiellement remaniée et enrichie ; voir Françoise Lionnet, « Oppression », *SubStance*, vol. 52, n° 1, 2023, p. 165-172. La version française a d'abord paru dans la revue *Interculturel francophonies*, n° 45, juin-juillet 2024, p. 41-62.

Bibliographie

AMNESTY INTERNATIONAL, « Police Violence Around the World » ; en ligne : https://www.amnestyusa.org/issues/deadly-force-police-accountability-police-violence/.

CÉSAIRE, Aimé, « Le cri », *L'Esprit créateur*, vol. 32, n° 1, 1992, p. 5-6.

—, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1995 [1939].

DASCHAUDHURI, Mohar, « L'exil et le fantastique dans l'œuvre de Ying Chen et d'Ananda Devi », *Synergies*, n° 9, 2020, p. 103-120.

DEVI, Ananda, *Les chemins du long désir*, Saint-Denis (La Réunion), Grand Océan, 2001.

—, *La vie de Joséphin le fou*, Paris, Gallimard, 2003.

—, *Le long désir*, *Paris*, Galimard, 2003.

FAVIER, René, *Les Européens et les Indes orientales au XVIII^e siècle. Aspects maritimes, commerciaux et coloniaux*, Paris, Ophrys, 2000.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

GLISSANT, Édouard, *La Lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

—, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

HAUDRÈRE, Philippe, *La Compagnie française des Indes au XVIII^e siècle*, Paris, Les Indes savantes, 2005.

32. Devi, *Le long désir*, *op. cit.*, p. 50.

HAWKINS, Peter, « An Interview with Ananda Devi », *Wasafiri*, vol. 26, nº 2, 2011, p. 8-13.

HAYES, Julie Candler, « Unconditional Translation : Derrida's Enlightenment-to-Come », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, nº 3, 2007, p. 443-455.

IRIGARAY, Luce, *Être deux*, Paris, Grasset, 1997.

——, *L'oubli de l'air*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

——, « From *The Forgetting of Air* to *To Be Two* », Nancy J. Holland et Patricia Huntington (dir.), *Feminist Interpretations of Martin Heidegger*, University Park, Penn State University Press, 2001, p. 309-315.

KUMAVIE, Francisca Delali, « The Air Between Us : Reading the Poetics of Air in Global Black Literature », manuscrit présenté au Humanities Center de Harvard.

——, « Dreams of Flight : Literary Mapping of Black Geographies through the Air, Airplane, and Airport », thèse de doctorat, Northwestern University, 2020.

LIONNET, Françoise, « Oppression », *SubStance*, vol. 52, nº 1, 2023, p. 165-172.

——, « Respiration et oppression : appels d'air d'Aimé Césaire à Ananda Devi », *Interculturel francophonies*, nº 45, juin-juillet 2024, p. 41-62.

——, *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

——, *Écritures féminines et dialogues critiques. Subjectivité, genre et ironie*, Île Maurice, L'Atelier d'écriture et Trou d'eau douce, 2012.

LLORED, Patrick, *Jacques Derrida : politique et éthique de l'animalité*, Paris, Vrin, 2012.

MAHESH, Shri, *Le souffle, parole de vie. Pranayama*, Monaco, Éditions du Rocher, 1998.

MERRIAM-WEBSTER DICTIONARY ; en ligne : https://www.merriam-webster.com/.

MORRISON, Toni, *Beloved*, New York, Knopf, 1987.

NANCY, Jean-Luc, *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée, 2002.

——, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

——, *L'intrus*, Paris, Galilée, 2000.

O'NEAL, Lonnae, « George Floyd's Mother Was Not There But He Used Her as a Sacred Invocation », *Andscape*, 28 mai 2020 ; en ligne : https://andscape.com/features/george-floyds-death-mother-was-not-there-but-he-used-her-as-a-sacred-invocation/.

Trésor de la langue française informatisé (*TLFi*) ; en ligne : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1754736855.

À l'écoute des voix subalternes de Tahiti

Paroles de femmes

Mohamed Aït-Aarab

Jamais, sans doute, dans l'histoire de la littérature, un territoire – Tahiti – n'avait donné lieu à un tel amoncellement d'écrits de toutes natures : fictions, relations de voyage, essais, poèmes, pièces de théâtre, etc. La particularité de ce « flot d'encre[1] » est d'être totalement univoque, au sens étymologique : une seule voix, occidentale, a droit de cité littéraire. Avant que les Leblond ne théorisent la mort de l'exotisme et l'avènement du roman colonial[2], Tahiti va polariser les rêves et les fantasmes d'un Occident curieux de découvrir le nouveau Paradis terrestre. Mais où sont les Tahitiens dans toute cette production livresque ?

Invisibles, à l'exception des *vahine* (femmes) qui, chez Gauguin[3] comme chez Loti, subliment le décor dans lequel se repose le guerrier européen. Muets, à coup sûr, puisqu'habitant encore l'enfance de l'humanité. Et même si Tahiti bénéficie, grâce à Bougainville, à Commerson et à tous leurs épigones, d'un préjugé favorable, pendant tout le 18e siècle et une bonne partie du 19e, l'archipel et ses habitants n'échapperont pas à la caricature, l'incompréhension, l'assignation

1. Daniel Margueron, *Flot d'encre sur Tahiti. 250 ans de littérature francophone en Polynésie française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Pacifique », 2015.

2. Voir Marius-Ary Leblond, *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*, Paris, Vald. Rasmussen, 1926.

3. Voir les actes du colloque organisé en mars 2003 à l'Université de la Polynésie française : Ricardo Pineri (dir.), *Paul Gauguin : héritage et confrontations*, Pape'été, Éditions Le Motu, 2003, p. 225.

et l'essentialisation racistes. Et ce d'autant plus facilement qu'aucun contre-discours ne s'élève pour traduire la « vision des vaincus[4] ».

Le mutisme des Polynésiens est, bien entendu, aussitôt interprété de manière retorse : s'ils ne disent mot, c'est qu'ils sont heureux sous la férule stricte (interdiction des danses, du tatouage, la robe mission couvrira désormais les corps trop lascifs des femmes), mais bienveillante des prêtres catholiques et des missionnaires protestants, tous – colonisés et colonisateurs – étroitement surveillés par une administration française pointilleuse sur ses prérogatives.

Et Henri Hiro vint ! Et le monde tahitien sortit de sa longue léthargie, tentant de renouer, à travers les bribes d'une mémoire fragmentée, les fils d'une histoire, d'une mythologie, d'une culture, d'un art de la pêche et de la navigation, de l'habitat… Par son double engagement littéraire et politique, Henri Hiro fut le père fondateur du réveil culturel tahitien. Grâce à lui et à toutes celles – Flora Devatine, Chantal Spitz, Michou-Rai Chaze, Louise Peltzer, Titaua Peu… – et à tous ceux – Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, Charles Manu-Tahi, John Mairai, Jimmy Ly, Patrick Amaru – qui lui ont emboîté le pas, nous assistons à l'insurrection littéraire des subalternes. Las d'être dits et contredits par l'Autre, les auteurs polynésiens décident de donner de la voix, originale, inattendue, provocatrice, inouïe, hors norme :

> Qu'est-ce donc que vous espériez, quand vous ôtiez le bâillon qui fermait ces bouches noires ? Qu'elles allaient entonner vos louanges ? Ces têtes que nos pères avaient courbées jusqu'à terre par la force, pensiez-vous, quand elles se relèveraient, lire l'adoration dans leurs yeux[5] ?

La revue *Littérama'ohi*, fondée en 2002 par un groupe d'écrivains soucieux de faire vivre la littérature polynésienne, qu'elle s'écrive en *reo mā'ohi* ou en français, et désireux de tordre le cou à une émergence littéraire qui n'en finit jamais, est la preuve tangible qu'un chapitre nouveau, après celui ouvert, dès le milieu des années 1970, par Henri Hiro, est en train de s'écrire.

4. Voir Nathan Wachtel, *La vision des vaincus : les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Paris, Gallimard, 1971.

5. Jean-Paul Sartre, « Introduction », Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2001 [1948], p. IX.

L'objectif du présent article est de retracer, pour mieux le comprendre, le cheminement qui, en deux siècles, a conduit Tahiti et ses îles d'une colonisation littéraire sans précédent à l'éclosion, puis à l'affirmation de voix polynésiennes dont l'ambition déclarée est de rompre avec le catéchisme exotico-colonial qui a trop longtemps servi d'unique miroir pour refléter le monde polynésien. En préambule à la première partie seront posés les jalons théoriques qui sous-tendent l'analyse. Puis nous rappellerons ce que fut la malédiction du « bougainvillisme[6] ». La deuxième partie interroge les modalités d'accès à l'écriture d'une civilisation fondée sur la transmission patrimoniale orale. Enfin, partant de l'hypothèse, esquissée ailleurs[7] et qui demande à être approfondie, qu'une écriture féminine existe bel et bien à Tahiti, nous examinerons les projets littéraires de trois autrices : Flora Devatine, Chantal Spitz et Michou-Rai Chaze.

Les apports théoriques de Mbembe, Mudimbe, Saïd, Spivak

En 1988, l'essayiste et romancier congolais Valentin-Yves Mudimbe publiait *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*[8], ouvrage dans lequel il définissait ce qu'il nommait la « bibliothèque coloniale » : un corpus de textes produits en Occident (par des voyageurs, des fonctionnaires coloniaux, des romanciers, des ethnologues, des missionnaires, etc.) et qui va servir de fondement à la production d'un savoir théorique sur les sociétés africaines. Mais loin de n'avoir que des visées scientifiques, ce savoir-pouvoir, pour reprendre la formule d'Anthony Mangeon[9], détourné de ses prémices scientifiques, va devenir un outil idéologique de justification

6. Par « bougainvillisme », nous désignons le tropisme occidental qui consiste à ne voir Tahiti et les Tahitiens que sous l'angle d'une sensualité exacerbée et d'un mode de vie idéalisé.

7. Voir Mohamed Aït-Aarab, « La littérature tahitienne contemporaine. Une écriture *tifaifai* », Justin K. Bisanswa et Kasereka Kavwahirechi (dir.), *Dire le social dans le roman francophone*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 175-188.

8. Valentin-Yves Mudimbe, *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988. L'ouvrage n'a été traduit en français qu'en 2021. *L'invention de l'Afrique* fait partie d'un triptyque comprenant *L'odeur du père* (1982) et *The Idea of Africa* (1994), non traduit en français.

9. Voir Anthony Mangeon, *La pensée noire*, La Rochelle, Sulliver, 2010.

et de domination de l'entreprise coloniale européenne. Le travail de Mudimbe prolonge la réflexion ouverte par Edward Saïd dans *L'orientalisme*[10]. Dans les deux cas, il s'agit de construire une image d'altérité radicale conjuguant les concepts de barbarie, sauvagerie, indolence, fourberie… Ce système de représentation dans lequel l'Occident a enfermé, réifié, subalternisé l'Afrique et le monde arabo-ottoman[11] s'est maintenu parce qu'aucun contre-discours n'avait pu être élaboré ou n'avait trouvé audience. Faire admettre son existence en tant qu'individu ou en tant que peuple exige d'imposer son propre récit. La « permission de raconter[12] » n'ayant jamais été accordée, les subalternes décident de s'emparer de la parole, prouvant ainsi qu'ils et elles ont toute légitimité pour exprimer leur *Weltanschauung*, leur vision du monde. Dès lors, la possibilité d'une connaissance de l'Afrique, du monde arabe… ou de Tahiti, libérée de l'ethnocentrisme européen, est possible. Et à la question de Gayatri Spivak, « les subalternes peuvent-elles parler[13] ? », Chantal Spitz, Flora Devatine et Michou Chaze répondent par l'affirmative.

Par subalterne, nous entendons, avec l'universitaire américano-indienne, toute personne « qui n'a pas accès ou qui n'a qu'un accès limité à l'impérialisme culturel[14] ». Autrement dit, le subalterne est victime, doublement victime dans les cas des femmes[15], de circonstances historiques qui le placent en situation de séparation, voire d'opposition aux autres groupes ethnosociaux, et ce, en termes de modes de vie, d'intérêts et de cultures.

En Polynésie française, la fracture coloniale est d'abord provoquée par la « mission civilisatrice » entreprise par les diverses congrégations religieuses (Les Frères de l'instruction chrétienne ; la

10. Edward Saïd, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 [1978].

11. *Ibid.*, p. 18 : « l'orientalisme a plus de valeur en tant que signe de la puissance européenne et atlantique sur l'Orient qu'en tant que discours véridique sur celui-ci (ce qu'il prétend être, sous sa forme universitaire ou savante) ».

12. Voir Edward Said, « Permission to narrate. Edward Said writes about the story of the Palestinian », *London Review of Books*, vol. 6, n° 3, 16-29 février 1984, p. 13-17 ; en ligne : https://www.lrb.co.uk/the-paper/v06/n03/edward-said/permission-to-narrate.

13. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

14. *Ibid.*, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 53.

Congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie, plus connue sous le nom d'Ordre de Picpus ; les Maristes, etc.) et la London Missionary Society, présente à Tahiti dès 1797. De profonds bouleversements affectent la société insulaire, dans l'organisation de l'espace (regroupement de l'habitat autour de l'église ou du temple), l'utilisation de la langue tahitienne, interdite à partir de 1857, ou l'abandon des cultures vivrières au profit d'une économie de rente.

Le second choc est lié à l'implantation, en 1962, du Centre d'expérimentation du Pacifique afin de remplacer les sites d'essais nucléaires algériens. Les mouvements massifs de populations – agriculteurs quittant leurs îles pour travailler à Tahiti, Moruroa ou Fangataufa ; arrivée de milliers de *popa'a* (métropolitains) –, associés à une monétarisation grandissante des échanges[16], altèrent en profondeur la vie quotidienne, les rapports sociaux, les mentalités[17]. Il ne serait donc pas abusif d'utiliser le concept de « postcolonie » théorisé par Achille Mbembe pour penser ce pays d'outre-mer au sein de la République qu'est la Polynésie française. S'appuyant sur les analyses de Castoriadis[18], Mbembe envisage la postcolonie comme un régime où perdurent un imaginaire et des pratiques directement hérités de l'époque coloniale[19].

C'est sur ce terreau que va naître et grandir la contestation d'un ordre politique et économique inégalitaire, résistance amorcée par Henri Hiro et relayée par des auteurs et des écrivaines dont les œuvres puisent dans un imaginaire commun et une philosophie politique partagée.

Mais revenons à la genèse de notre histoire.

16. L'économiste Bernard Poirine parle même d'une « économie de garnison ». *Tahiti : stratégie pour l'après-nucléaire*, Tahiti, Bernard Poirine, 1992, p. 47.

17. Sur les différentes modalités littéraires de représentation du Centre d'expérimentation du Pacifique et de ses effets, voir Andréas Pfersmann, *La littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'écriture*, Marseille, La courte échelle et Éditions Transit, 2021.

18. Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

19. Achille Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, La Découverte, 2000. Voir notamment la partie intitulée « Le temps qui s'agite », p. 54 *sqq*.

L'invention de Tahiti ou « C'est la faute à Bougainville »

Le 6 avril 1768, la frégate *L'Étoile* et la flûte *La Boudeuse*, sous commandement du capitaine Louis-Antoine de Bougainville, mouillent dans la baie de Hiti'a, au nord-est de l'île de Tahiti. Ce jour-là, sans que personne en soit conscient, un chapitre de l'histoire de la relation entre l'Europe et Tahiti vient de s'ouvrir. L'Europe, dans un même mouvement, « découvre » et invente Tahiti.

Le récit du séjour à Tahiti n'occupe que quelques pages dans la deuxième partie du *Voyage autour du monde*[20], mais il est appelé à une audience telle que la société polynésienne en sera bouleversée pour des siècles. Serge Tcherkézoff[21] souligne avec justesse que la « vahiné » va devenir le personnage central du mythe qui s'élabore en cette fin de 18e siècle et perdurera tout au long des 19e et 20e siècles. Le premier contact est immédiatement placé sous le double signe de la sensualité et des références au monde antique, permettant ainsi d'apprivoiser l'inconnu en le ramenant à du connu :

> Les pirogues étaient remplies de femmes qui ne le cèdent pas, pour l'agrément de la figure, au plus grand nombre des Européennes et qui, pour la beauté du corps, pourraient le disputer à toutes avec avantage. La plupart de ces nymphes étaient nues, car les hommes et les vieilles qui les accompagnaient leur avaient ôté le pagne dont ordinairement elles s'enveloppent. Elles nous firent d'abord de leurs pirogues, des agaceries où, malgré leur naïveté, on découvrit quelque embarras ; soit que la nature ait partout embelli le sexe d'une timidité ingénue, soit que, même dans les pays où règne encore la franchise de l'âge d'or, les femmes paraissent ne pas vouloir ce qu'elles désirent le plus. Les hommes, plus simples ou plus libres, s'énoncèrent bientôt clairement : ils nous pressaient de choisir une femme, de la suivre à terre, et leurs gestes non équivoques démontraient la manière dont il fallait faire connaissance avec elle. Je le demande : comment retenir au travail, au milieu d'un spectacle pareil, quatre cents Français, jeunes, marins, et qui depuis six mois n'avaient point vu de femmes ? Malgré toutes les précautions que nous pûmes prendre, il entra à bord une jeune fille, qui vint sur le gaillard

20. Louis-Antoine de Bougainville, *Voyage autour du monde*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2004 [1771-1772].

21. Serge Tcherkézoff, *Tahiti 1768. Jeunes filles en pleurs. La face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental (1595-1928)*, Pape'été, Au Vent des îles, 2004, p. 9.

> d'arrière se placer à une des écoutilles qui sont au-dessus du cabestan ; cette écoutille était ouverte pour donner de l'air à ceux qui viraient. La jeune fille laissa tomber négligemment un pagne qui la couvrait, et parut aux yeux de tous telle que Vénus se fit voir au berger phrygien : elle en avait la forme céleste. Matelots et soldats s'empressaient pour parvenir à l'écoutille, et jamais cabestan ne fut viré avec une pareille activité. Nos soins réussirent cependant à contenir ces hommes ensorcelés ; le moins difficile n'avait pas été de parvenir à se contenir soi-même[22].

Quelques pages plus loin, le mythe est définitivement gravé dans l'histoire et Tahiti devient à jamais l'île de l'Amour : « L'île à laquelle on avait d'abord donné le nom de Nouvelle Cythère, reçoit des habitants celui de Tahiti[23]. » S'ensuivent des passages dithyrambiques sur la sexualité « naturelle » des Tahitiens, habitants d'une terre d'abondance qui est sans conteste, pour nos naïfs voyageurs, un nouveau Jardin d'Éden[24].

Or, le séjour de Bougainville dura exactement dix jours, du 6 au 15 avril 1768. Son journal relève bien plus de l'invention littéraire que de l'observation scientifique. Pourtant, rapidement traduit et diffusé dans les salons européens, il devient la grille de lecture obligée de

22. Bougainville, *Voyage autour du monde*, *op. cit.*, p. 76-77.

23. *Ibid.*, p. 89.

24. Voir par exemple les deux extraits suivants : « Chaque jour nos gens se promenaient dans le pays, sans armes, seuls ou par petites bandes. On les invitait à entrer dans les maisons, on leur y donnait à manger ; mais ce n'est pas à une collation légère que se borne ici la civilité des maîtres de maison ; ils leur offraient des jeunes filles ; la case se remplissait à l'instant d'une foule curieuse d'hommes et de femmes qui faisaient un cercle autour de l'hôte et de la jeune victime du devoir hospitalier ; la terre se jonchait de feuillage et de fleurs, et des musiciens chantaient aux accords de la flûte un hymne de jouissance. Vénus est ici la déesse de l'hospitalité, son culte n'y admet point de mystères, et chaque jouissance est une fête pour la nation. Ils étaient surpris de l'embarras qu'on témoignait ; nos mœurs ont proscrit cette publicité. Toutefois je ne garantis pas qu'aucun [des membres de l'expédition] n'ait vaincu sa répugnance et ne se soit conformé aux usages du pays. J'ai plusieurs fois été, moi second ou troisième, me promener dans l'intérieur. Je me croyais transporté dans le jardin d'Éden […]. Vendredi 15. À 5 heures du matin, nous avons levé notre ancre […] Je ne saurais quitter cette île fortunée sans renouveler ici les éloges que j'en ai déjà faits. […] [un peuple] encore voisin de l'état de nature, travaillant peu, jouissant de tous les plaisirs de la société, de la danse, de la musique, de la conversation, de l'amour enfin, le seul dieu auquel je crois que ce peuple sacrifie. La polygamie paraît générale […], leur seule passion est l'amour […], la jalousie est ici un sentiment si étranger […]. L'air qu'on respire, les chants, la danse presque toujours accompagnée de postures lascives, tout rappelle à chaque instant les douceurs de l'amour, tout crie de s'y livrer. » *Ibid.*, p. 81 et 87.

la société tahitienne. Désormais, Tahiti est à jamais réifiée par la vision occidentale qui, en posant une surinterprétation érotique sur la liberté sexuelle des autochtones, impose une interprétation univoque : la liberté sexuelle des Tahitiens puise sa source dans une supposée coutume ancestrale dont Bougainville, en réalité, ignore tout.

Les élucubrations rousseauistes de Philibert Commerson

À l'hypotexte bougainvillien, il convient d'ajouter les enthousiasmes, pour ne pas dire les délires, rousseauistes de Philibert Commerson, médecin, botaniste, naturaliste, embarqué avec Bougainville. Sa lettre « Sur la découverte de la nouvelle isle [*sic*] de Cythère ou Taïti », en réalité un post-scriptum d'une lettre à son ami l'astronome Jérôme Lalande, fut publiée en novembre 1769 dans le *Mercure de France*. Commerson, en lecteur enthousiaste de Jean-Jacques Rousseau – et peut-être du John Locke[25] de l'*Essai sur l'entendement humain* –, ne tarit pas d'éloges sur le « bon sauvage » tahitien. L'entrée en matière pose immédiatement le cadre mental et culturel dans lequel s'inscrit la lettre : « Cette Isle [*sic*] me parut telle, que je lui avais déjà appliqué le nom d'Utopie ou de fortunée, que Thomas Morus avait donné à sa République idéale[26]. » Car même si Commerson suit les traces de son capitaine : « ils [les Tahitiens] ne connaissent d'autre Dieu que l'amour ; tous les jours lui sont consacrés, toute l'isle [*sic*] est son temple, toutes les femmes en sont les idoles, tous les hommes les adorateurs[27] », il complète la Tahiti bougainvillienne, entièrement placée sous le signe de Vénus, par une Tahiti rousseauiste caractérisée par l'harmonie entre l'homme et la nature :

25. L'*Essai sur l'entendement humain* (1689) et le *Deuxième traité du gouvernement civil* (1690) sont les réponses de Locke à la théorie de Hobbes (l'état de nature est un état de guerre ; la constitution de la société civile est donc une nécessité vitale). Pour Locke, l'état de nature offre à tous la liberté, l'égalité et l'indépendance dans une acceptation commune des lois de la nature.

26. Jean-Paul Morel, « Pierre Poivre et compagnie », 2013 ; en ligne : http://www.pierre-poivre.fr/doc-69-11-mois-b.pdf.

27. *Loc. cit.*

> Ce n'est point ici une horde de sauvages grossiers & stupides ; tout chez ce peuple est marqué au coin de la plus parfaite intelligence. […] Les arbres fruitiers y sont judicieusement espacés, dans des champs qui ont tout l'agrément de nos vergers, sans en avoir l'ennuyeuse symétrie […]. Nous avons admiré la simplicité de leurs mœurs, l'honnêteté de leurs procédés, surtout envers leurs femmes qui ne sont nullement subjuguées chez eux comme chez les sauvages, […] leur horreur pour l'effusion du sang humain, leur respect idolâtre pour leurs morts qu'ils ne regardent que comme des gens endormis, enfin leur hospitalité pour les étrangers[28].

Bougainville et Commerson, forts d'une supposée supériorité européenne sur les autres peuples, fixent ainsi le destin d'une population qui, à aucun moment, n'eut son mot à dire. Le zèle interprétatif de nos voyageurs ayant force de loi scientifique, le récit de Bougainville sera, au cours des années à venir, la référence incontestable pour qui ambitionne d'écrire sur ou de voyager vers ces îles lointaines ; et ce, malgré les efforts d'un Diderot dont le *Supplément*[29] représente une tentative pour proposer quelque nuance face à des discours entiers et tranchés, en inversant le regard et en donnant la parole aux victimes à l'instar du vieillard et d'Orou.

Pierre Loti ou des effets ravageurs du « bougainvillisme »

Le troisième volet de la mainmise discursive sur Tahiti intervient avec le roman exotique à la manière de Loti. À la suite des Leblond[30], nous distinguons « roman colonial » et « roman exotique », une œuvre comme *Le mariage de Loti*[31] s'inscrivant sans équivoque dans cette deuxième catégorie. Mais entre le 18e siècle « bougainvillien » et la période à laquelle Loti écrit son *Mariage*, un événement de taille a modifié le regard européen sur les îles polynésiennes : l'installation des missionnaires protestants de la London Missionary Society

28. *Loc. cit.*

29. Denis Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1772].

30. « l'Exotisme – […] était surtout chez Loti un déploiement de décors, un enrichissement de l'individualisme et un impressionnisme orientaliste […], *Le mariage de Loti*, c'était de la féerie exotique » ; Leblond, *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*, *op. cit.*, p. 7-8.

31. Pierre Loti, *Le mariage de Loti*, Paris, Flammarion, coll. « G.F. », 1991 [1880].

(LMS)[32], bientôt suivis par les Picpuciens de la Congrégation des Sacrés-Cœurs de Jésus et de Marie. Un prêtre catholique écrit, en 1912, parlant des habitants des Tuamotu : « Je fus frappé par l'extérieur grossier et sauvage de la population… Leur physique garde encore une très forte empreinte de leurs mœurs cannibales d'il y a quelque temps[33]. » Et le bon prêtre de noter « leurs cris gutturaux, leurs gestes brusques et menaçants, leur couleur plus foncée, leur figure à la mimique simiesque[34] ». Nous sommes bien loin de l'exaltation de Bougainville et Commerson.

Dès lors, les Tahitiens étant ravalés au statut de sauvages (la bonté et la bonhommie des premiers contacts ont disparu), à évangéliser, à éduquer, à faire travailler, la littérature témoigne de ce changement de perspective et de paradigme. Loti n'affectionne Rarahu, sa maîtresse tahitienne, et les siens que comme témoins d'un temps révolu, celui où se manifestait dans toute sa force la « sauvage poésie[35] » de Tahiti. Le terme « sauvage » est d'ailleurs récurrent sous la plume de Pierre Loti, qu'il s'agisse de qualifier Rarahu, mais également la reine ou les membres éminents de la société tahitienne. Tout au long du roman, le processus d'animalisation de Rarahu – assimilée à une jeune chatte, un ouistiti, un poisson volant, une gazelle[36], etc. – témoigne d'une mise sous tutelle, d'une infériorisation du personnage, et du déploiement d'un paternalisme lotien qui n'est que l'expression d'une adhésion, commune à cette période, à la théorie de l'inégalité des races.

La littérature n'a pas le monopole de l'exotisme colonial et du processus d'érotisation/domination qui en découle. Les œuvres que Gauguin peint à Tahiti, puis aux îles Marquises, participent du projet esthétique et idéologique qui instrumentalise le corps de la femme

32. Le *Duff*, bâtiment affrété par la LMS. et comptant à son bord trente missionnaires, six femmes et trois enfants, mouille en baie de Matavai le 5 mars 1797. Aujourd'hui, cette date est célébrée en Polynésie française comme celle de l'arrivée de l'Évangile et la journée est fériée.

33. Cité par Pierre-Yves Toullelan, *Missionnaires au quotidien à Tahiti. Les Picpuciens en Polynésie française au XIX^e siècle*, Leiden, E.J. Brill, 1995, p. 257.

34. *Loc. cit.*

35. Pierre Loti, *Le mariage de Loti*, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1893 [1880], p. 18.

36. *Ibid.*, p. 14, 19, 20, 25, 57, 74.

indigène. Des tableaux comme *Son nom est Vairaumati*, *L'Esprit des morts veille*, *Ève tahitienne* ou *Nevermore* s'inscrivent dans le droit fil de la veine illustrée par Pierre Loti : le corps colonisé offre au dominant dépaysement sexuel et soumission à son désir.

Foi déraisonnable en l'analyse rousseauiste du monde[37] ou racialisme déguisé en exotisme, ce qui intéresse nos auteurs n'est nullement la rencontre d'une altérité, mais la quête d'une enfance de l'humanité. L'Autre n'est jamais considéré pour ce qu'il est ; il est figé dans une représentation *a priori* du désir européen. Si, comme l'écrit fort justement Jean-Marc Moura[38], *Les immémoriaux*[39] de Segalen sont la victoire de l'Autre, les écrits de Bougainville, Commerson et Loti sont le triomphe du Même. Un triomphe où s'impose durablement une utopie sexuelle contre laquelle les voix polynésiennes vont enfin s'élever à partir des années 1970.

Au pied de l'écriture[40]

À la suite des écrits de Bougainville et de ses épigones, des « flots d'encre[41] » vont s'abattre sur Tahiti, fabriquant, fabulant, fantasmant l'être tahitien, comme l'écrit Chantal Spitz[42]. Dès lors, tout écrivaillon, tout peintre du dimanche qui posent le pied sur le sol tahitien s'imaginent en héritier de Loti ou de Gauguin. Il faudra attendre les années 1970 pour qu'à la faveur du réveil identitaire et culturel amorcé par le poète Henri Hiro, bientôt suivi par la poétesse Flora Devatine[43], une voix tahitienne, autochtone, se fasse enfin

37. Plus l'homme est proche de l'état de nature et meilleur il est. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, GF, 2011 [1755].

38. Jean-Marc Moura, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 26.

39. Victor Segalen, *Les immémoriaux*, Paris, Pocket, 2009 [1907].

40. Nous empruntons ce sous-titre au pasteur Jacques Nicole, auteur d'*Au pied de l'écriture : histoire de la traduction de la Bible en tahitien*, Pape'été, Haere po no Tahiti, 1988.

41. Margueron, *op. cit*.

42. Chantal T. Spitz, avec la collaboration de Viri Taimana, « Décoloniser les arts pour émanciper les esprits », *Tumultes*, vol. 1, n° 54, 2020, p. 153-167.

43. Son premier recueil, *Humeurs*, publié sous le pseudonyme de Vaitiare, paraît en 1980.

entendre[44]. On mesure sans doute mal, hors de la Polynésie française, le rôle déterminant que Hiro a joué dans la prise de conscience d'une « polynésianité[45] » brisée, niée, à la fois par le mouvement colonial et par le processus d'évangélisation. Or l'héritage qu'il a laissé dépasse de loin son unique recueil poétique publié en 1985, *Pehepehe i taù nunaa. Message poétique*. Trois semaines avant sa mort, Henri Hiro avait accordé une longue interview à Michou Chaze[46], sorte de testament littéraire et politique dont nous ne retiendrons que l'exhortation à « dévorer le temps parasite[47] » et à s'emparer de l'écriture : « Il faut que le Polynésien se mette à écrire ! C'est la deuxième étape. D'abord, il a agi : la maison polynésienne, etc. Il faut maintenant qu'il écrive et ainsi, qu'il s'exprime. Que ce soit en *mā'ohi*, français ou anglais, peu importe. L'important, c'est qu'il s'exprime. Qu'il le fasse[48] ! »

Hiro concevait l'écriture comme un élément (important, certes) d'un ensemble qui devait permettre de renouer avec la vie polynésienne dans toutes ses dimensions, architecturale, culinaire, vestimentaire, économique, sociale, culturelle… Mais retrouver l'harmonie naturelle avec son environnement ne signifie nullement, chez Hiro, une scission d'avec une culture européenne, présente depuis deux siècles. C'est parce qu'il appelle de ses vœux une rencontre des cultures que le choix de la langue d'écriture reste un débat secondaire ; même si Hiro milita ardemment, et à juste titre, pour que le *reo mā'ohi* ait toute sa place au banquet de l'Universel, si cher à Léopold Sédar Senghor. Par sa pratique culturelle protéiforme – homme de théâtre, cinéaste, écrivain –, Henri Hiro a voulu délivrer les Polynésiens de l'appréhension – que traduira très poétiquement

44. Il faudrait également citer Turo Raapoto, dont les écrits et les thèses (parfois contestées) ont contribué au débat suscité par ce mouvement identitaire et culturel.

45. « Henri Hiro : sa dernière interview », propos recueillis par Michou Chaze, *Les Nouvelles de Tahiti*, 12 mars 1990. Reproduit dans le même journal le 3 mars 2000, p. 10-11. Cet entretien, revu par l'éditeur, figure également dans la réédition, en 2004, de *Pehepehe i taù nunaa. Message poétique* (Tahiti, Tupuna Productions, p. 74-78).

46. Michou Chaze, dont le premier roman, *Vai. La rivière au ciel sans nuages*, avait été publié la même année.

47 « Henri Hiro : sa dernière interview », *op. cit.*, p. 10.

48. *Loc. cit.*

Flora Devatine – qui les habite dès qu'il s'agit d'accoster sur le continent, pour ne pas dire la terre promise, de l'écriture.

Dès 1980 et la publication d'*Humeurs*, une seule et même question habite, traverse, s'insinue entre les vers de Flora Devatine : comment « apprivoiser l'écriture[49] » ? S'interrogeant en 1996 sur la possible existence d'une littérature *mā'ohi*[50], elle entamait, d'une certaine manière, un dialogue posthume avec Henri Hiro, mort six années plus tôt. Aux certitudes du poète – « Les Polynésiens commencent à écrire. Et je pense que d'ici peu nous aurons des auteurs polynésiens. N'ayons plus de complexes et exprimons-nous[51] » –, Flora Devatine opposait une littérature de l'intranquillité :

> Le doute que cette littérature puisse exister,
> La certitude qu'il n'y en a pas,
> La croyance qu'il ne pourrait y en avoir,
>
> L'idée, en fait, qu'elle ne peut être qu'insignifiante[52] !

Au pied de l'écriture, l'un – Henri Hiro – s'avance (apparemment) serein, imprégné d'une simplicité confiante, comme sur cette photo célèbre où, manifestant dans les rues de Pape'été contre les essais nucléaires voulus et imposés par le général de Gaulle, il marche, sans crainte, nus pieds, vêtu uniquement d'un *pareu* et soufflant dans un *pu* (conque)[53]. L'autre – Flora Devatine – est tourmentée par la crainte de ne pouvoir, de ne savoir habiter la langue de l'Autre, seule voie d'accès, comme on l'a longtemps cru, à l'écriture, à la création littéraire. Ce n'est qu'après être passée par l'étape de la reliance entre les cultures polynésienne et européenne[54] que Flora Devatine prend conscience de la plasticité de toute création littéraire qui parvient à combiner des apports multiples. Transcendant l'opposition oral

49. Flora Devatine, *Tergiversations et* rêveries de l'*écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, Pape'été, Au Vent des îles, 1998, p. 21.

50. Flora Devatine, « Y a-t-il une littérature *mā'ohi ?* », *Bulletin de la Société des études océaniennes*, n° 271, septembre 1996, p. 24-38.

51. « Henri Hiro : sa dernière interview », *op. cit.*, p. 10.

52. Devatine, « Y a-t-il une littérature *ma'ohi ?* », *op. cit.*, p. 24.

53. Cette photo est visible sur le site de France TV : https://la1ere.francetvinfo.fr/docu-henri-hiro-le-heros-polynesien-de-la-renaissance-culturelle-maohi-1207723.html.

54. *Ibid.*, p. 27. On retrouve ici un autre thème cher à Henri Hiro qui refusait tout sectarisme culturel.

versus écrit qui avait, pendant longtemps, figé tout débat et toute tentative scripturaire novatrice, Flora Devatine prolonge l'appel initial d'Henri Hiro à l'enfantement d'une littérature polynésienne, sous quelque forme qu'elle veuille naître :

> À vos palmes, *titiraina*, pour d'autres aventures, d'autres découvertes, […]
> de nouvelles et fantastiques navigations ! […]
> À vos plumes,
> Et suivez votre inspiration[55] !

Il peut paraître étonnant qu'au pied de l'écriture le premier pas pour s'engager vers le sommet semble si difficile ; surtout si l'on garde en tête que l'écriture s'installe très tôt en terre polynésienne. Dès 1813, une école biblique est ouverte à Papetoai (île de Moorea) par les missionnaires protestants de la London Missionary Society. En 1817, William Ellis installe une imprimerie. En 1829, l'impression totale du Nouveau Testament traduit en langue tahitienne est achevée ; celle de l'Ancien Testament sera faite en Angleterre, en 1836.

Cette proximité avec le texte écrit conduit des communautés à très rapidement comprendre l'intérêt de fixer sur le papier des éléments de la mémoire collective : généalogies, légendes, partage de terres, histoire de l'île, du clan… Ces « livres des ancêtres » ou *puta tupuna* se donnent, comme l'écrit Alain Babadzan, « pour propos la conservation par l'écrit d'un ensemble varié de données traditionnelles, et leur transmission à travers le temps en leur forme première, fixée une fois pour toutes par l'écriture[56] ».

Mais le texte écrit n'a pas la plasticité de la tradition orale. Comme le signale Babadzan, chaque île, parfois même chaque clan, avait sa propre version d'un événement. Or, les missionnaires, anthropologues, ethnologues, en publiant ces récits, ne donnaient à lire qu'une version, à un moment donné, d'un narrateur particulier ; sans oublier que le texte en langue vernaculaire n'était jamais proposé. Ce qui

55. *Ibid.*, p. 38. Titiraina : « Jouet fabriqué par les enfants. Une sorte de pirogue en bois léger, munie de deux flotteurs et équipée d'une voile sommaire faite avec une feuille. Ce jouet poussé par le vent court à la surface de la mer. » Académie tahitienne, *Dictionnaire tahitien-français. Fa'atoro Parau reo tahiti-reo frarani*, Pape'été, Fare Vana'a, 2017, p. 646.

56. Alain Babadzan, « De l'oral à l'écrit : les "*puta tupuna*" de Rurutu », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 65, 1979, p. 224.

était, sur une trame définie, reproductible à l'infini, comme dans les chansons de geste du Moyen Âge européen, devenait figé.

Une autre raison doit être avancée pour expliquer ce rapport complexe à l'écriture dont témoigne Flora Devatine. La religion nouvelle imposée par les missionnaires, si elle permet la lecture en *reo mā'ohi* des textes bibliques et favorise le développement des manuscrits familiaux, est également associée, dans l'esprit d'une partie de la population[57], à la destruction de tous les symboles des anciens cultes. Enfin, l'écrit s'impose également dans la rédaction de textes de lois, de décrets, qui modifient profondément les structures de la société polynésienne. S'emparer de l'écrit, c'est, d'une certaine manière, adhérer à la société nouvelle qui est en train de s'imposer, renier son identité-racine. Et tout le monde n'est pas favorable à un tel renoncement.

Le rapport à l'écriture est donc bien moins simple qu'on ne pourrait le penser, de prime abord. Et les questionnements, doutes, hésitations, dont Flora Devatine fait part, sont compréhensibles, légitimes et méritent toute notre attention, tant le poids de l'histoire pèse sur les comportements des uns et des autres. Reste une ultime question : comment sortir de la subalternité et réaliser le vœu d'Henri Hiro, à savoir une prise de parole polynésienne ? Nous nous intéresserons aux projets littéraires de trois écrivaines – Flora Devatine, Chantal Spitz et Michou-Rai Chaze –, en analysant les stratégies scripturales mises en œuvre pour faire du texte écrit à la fois une entrée dans l'Histoire et le fondement d'une affirmation identitaire et culturelle pleinement assumée.

Tergiversation, doutes et contestation chez Flora Devatine

Dans son texte, évoqué ci-dessus, aujourd'hui devenu un grand classique des études postcoloniales, Gayatri Spivak dénonçait, à la fois, la double « violence épistémique […] de constitution du sujet colonial comme Autre » et « l'occultation asymétrique de la trace de cet Autre dans sa précaire subjectivité[58] ». Dans une approche connexe,

57. Voir la pièce d'Étienne Ahuroa (pseudonyme de Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun), *Les parfums du silence*, Pape'été, Éditions Le Motu, 2003.

58. Spivak, *op. cit.*, p. 37.

Valentin-Yves Mudimbe montrait, quant à lui, dans le sillage des analyses saïdiennes, comment un corpus de textes divers produits par des ethnologues, des voyageurs, des romanciers, etc., avait participé au projet politique de domination coloniale[59]. Aussi est-il légitime de poser la question d'une réponse polynésienne à ce processus de réification du colonisé.

Tout en se situant dans la perspective tracée par Henri Hiro[60], Flora Devatine poursuit un double objectif : exorciser la peur de l'écriture et réinscrire le patrimoine culturel polynésien dans un schéma de pensée contemporain. En 1998, à l'occasion de la publication de son deuxième recueil poétique, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, l'écrivaine explicitait son projet littéraire dans une interview donnée aux *Nouvelles de Tahiti* :

> Oui, on peut s'interroger sur le contenu d'un tel livre, mais on y découvre tous les blocages que les Polynésiens éprouvent vis-à-vis de l'écriture. Une fois que ces « ressentis » sont localisés, exprimés, alors on peut plus facilement franchir le mur. Ce livre retrace mon vécu, mais aussi celui des autres Polynésiens qui n'écrivent pas, qui ne parlent pas. Ce mutisme est parfois perçu par les autres comme une absence de pensée… […] Je constate que les Polynésiens qui passent à l'écriture sont des gens qui ont repris contact avec leur fond culturel et qui ont pris conscience de « l'oraliture ». L'écriture en Polynésie a commencé dès la mise en place du Protectorat avec les commentaires bibliques, les transcriptions de légendes, les généalogies. Il faut que cette source soit reconnue pour que l'écriture polynésienne puisse réellement émerger[61].

La poésie de Flora Devatine est celle d'un corps à corps, pour ne pas dire un bras de fer, avec l'écriture, dont le lecteur peut suivre les étapes à travers notamment les deux derniers recueils publiés. Toute la première partie de *Tergiversations* est un questionnement, parfois douloureux, du rapport que la poétesse entretient avec l'écriture et dont le titre initial du recueil – « Écriture en dérive » – soulignait

59. Mudimbe, *op. cit.*

60. On retrouve la même préoccupation et la même incitation à entrer en écriture chez le Néo-Zélandais Alan Duff ou le Samoan Albert Wendt.

61. « Flora Devatine : "Je veux que mes difficultés d'écrivain servent aux autres" », propos recueillis par T.D., *Les Nouvelles de Tahiti*, mardi 11 novembre 1998, p. 26.

l'acuité. Chez Flora Devatine, l'écriture est véritablement un sport de combat :

> L'écriture se joue de moi !
> Quand seule, elle agit et s'écrit,
> En dehors de moi, hors de mon contrôle,
> Et de mes plans !
> Se fondant sur moi, se servant de moi,
> Pour frapper sur les touches du clavier,
> Et exprimer des émotions qui me sont propres[62] !

Tergiversations repose sur un diptyque qui, après la phase de doute, voire d'angoisse face à une écriture qui se dérobe, installe une forme de réconciliation avec le texte qui, enfin, répond aux exigences de la poétesse : « L'écriture est [...] la passe royale [...] de ma "ma'ohitude" ! Ma polynésianité[63] ! » On peut même considérer qu'*Au vent de la piroguière. Tifaifai*[64], le recueil suivant, forme le troisième volet d'un tableau, où le questionnement, certes toujours présent, laisse place à une poésie du quotidien (qui n'est pas sans rappeler celle de Philippe Jaccottet) disant sereinement l'âme et l'être polynésiens.

L'écriture inclassable, et parfois déroutante, de Flora Devatine a cette faculté de transcender les frontières génériques. La poésie comme atelier d'une création sans cesse questionnée, tel est le projet de Flora Devatine qui adopte une posture de défricheuse, celle qui ouvre un chemin que d'autres (Michou Chaze, Louise Peltzer, Chantal Spitz, Charles Manu-Tahi, Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, etc.) vont emprunter selon des modalités particulières (théâtre, roman, conte, poésie, essai, etc.). Flora Devatine qualifie d'ailleurs son travail d'« écriture intermédiaire[65] », mettant ainsi en exergue sa volonté d'écrire sur l'écriture, de produire un métadiscours poétique qui dévoile au grand jour les angoisses de tout écrivain polynésien confronté à un outil étranger qu'il doit parvenir à maîtriser, sans rien

62. Devatine, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, *op. cit.*, p. 39.

63. *Ibid.*, p. 145.

64. Flora Devatine, *Au vent de la piroguière. Tifaifai*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016.

65. « Ia ora Na Flora Devatine. "J'écris et vous invite à l'écriture" », entretien avec Daniel Margueron, *Veà Porotetani*, n° 30, décembre 1998-janvier 1999, p. 28.

renier de son être intime ; d'où le choix assumé d'une écriture polymorphe qui, en français, tente de renouer avec l'oralité des anciens orateurs. En effet, à la fin du 19e siècle, l'écriture a figé la tradition orale, lui faisant perdre sa rhétorique originelle. Flora Devatine choisit donc, avec beaucoup d'humilité et une grande sincérité, de retrouver, par une écriture qui va à sauts et à gambades, une écriture qui ne craint pas les répétitions, les formulations incantatoires, le surgissement du *reo mā'ohi*, les éléments de cette oralité traditionnelle, parachevant ainsi un parcours né d'une revendication culturelle et identitaire et aboutissant à une reconnaissance pleine et entière.

Chantal Spitz, une démarche engagée

Chantal Spitz avait proclamé son engagement, au sens sartrien du terme, dès son premier roman, *L'île des rêves écrasés*[66]. Du combat antinucléaire à la déconstruction méthodique du récit colonial et de la pensée qui en est issue, et dont les relents traversent encore nombre d'écrits, fictionnels ou non, qui traitent de Tahiti, son parcours est celui d'une militante qui invite son lecteur à ne pas se laisser anesthésier par la contemplation béate de la « carte postale[67] ». Derrière le rideau de bambous, la haie d'hibiscus, ou les rayons de la bibliothèque coloniale, une réalité violente, impitoyable, implacable pour les plus faibles, broie les corps et les esprits, à l'image des personnages de *Hombo*[68].

L'engagement de Chantal Spitz n'est pas celui de l'écrivain officiel aux ordres d'une doxa, tantôt d'opposition, tantôt majoritaire. C'est un engagement exigeant qui refuse les compromissions, les lâchetés, les complaisances. Lorsqu'en 2004, à la faveur du *Taui*, les forces politiques indépendantistes – que soutient Chantal Spitz – accèdent au pouvoir, l'écrivaine refuse de fermer les yeux sur les dérives de toutes natures dont son camp est responsable :

66. Publié en 1991, puis réédité en 2008 par Au Vent des îles. Sur la genèse et la réception du roman, on lira avec profit Titaua Porcher, « *L'île des rêves écrasés*, premier roman tahitien », *Littérature*, vol. 1, n° 205, 2022, p. 112-121.

67. Voir son recueil de nouvelles, intitulé précisément *Cartes postales*, Pape'été, Au Vent des îles, 2015.

68. *Hombo. Transcription d'une biographie*, Tahiti, Éditions Te Ite, 2002.

> […] se vouloir se constituer se revendiquer écrivain et plus particulièrement écrivain engagé implique une réflexion permanente pertinente percutante sur ses convictions ses obsessions ses émotions et cette réflexion ne devrait souffrir aucune concession aucune soumission aucune dévaluation des idéaux qui hier rendaient insupportable le fonctionnement politique du pays[69].

Parce qu'elle a une haute idée de la place de l'écrivain dans une société telle la Polynésie française du 21e siècle, société déstructurée par le passé colonial, mais également par la trahison actuelle des élites[70], Chantal Spitz est à contre-courant de la posture victimaire qui maintient l'ex-colonisé dans le non-être (si ce n'est celui d'éternel martyr) et la non-action (si ce n'est la réitération lamentatrice). Avec elle se clôt une page du renouveau culturel ouverte par Henri Hiro[71] et s'ouvre une réflexion contemporaine sur le devenir d'une postcolonie, au sens d'Achille Mbembe[72]. Si la question de la langue d'écriture apparaît ici ou là, elle n'est plus centrale[73], tout simplement parce que la controverse – sur l'existence ou non d'une littérature autochtone de Polynésie française – n'a plus lieu d'être. La meilleure preuve en est, selon Chantal Spitz, l'existence de la revue *Littérama'ohi*, à la fois outil de promotion de la littérature *mā'ohi* et, par son existence même, preuve sans cesse renouvelée de la vitalité de cette littérature.

Le dernier axe majeur du projet littéraire de Chantal Spitz est sa rupture (ou n'est-ce qu'une évolution naturelle par rapport au projet initial d'Henri Hiro ?) avec une revendication identitaire centrée sur le retour vers un passé précolonial mythifié et un ancrage dans une « ma'ohitude » excluante. L'apport de Spitz est capital, car elle subs-

69. Chantal Spitz, *Pensées insolentes et inutiles*, Tahiti, Éditions Te Ite, 2006, p. 222.

70. Spitz qualifie ces élites d'« artisans de notre propre déliquescence ». *Ibid.*, p. 67.

71. Ce qui n'empêche pas l'écrivaine de rendre hommage à son illustre prédécesseur : « celui qui avait enflammé nos intelligences dénudé nos lâchetés dérouté nos insuffisances conquis nos fiertés ». *Ibid.*, p. 157.

72. Mbembe, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, *op. cit.* Voir *supra*.

73. « Soudain écrire en Français ? mon orthographe originale n'était plus une tache indélébile / comme un tatouage d'infamie / écrire en Français avait perdu ses pouvoirs déstabilisateurs. / Ne restait qu'un mot / intransigeant / intransitif / écrire. » Spitz, *Pensées insolentes et inutiles*, *op. cit.*, p. 157-158. Son texte de 2021, « Décoloniser les arts pour émanciper les esprits » (voir *supra*), exprime également cette même libération vis-à-vis de l'écriture.

titue à une identité figée une dynamique, une plasticité, qui rendent parfaitement compte de ce que doivent être les « ressources », pour emprunter le langage de François Jullien[74]. Chantal Spitz appelle à un enracinement patrimonial, condition *sine qua non* de l'ouverture aux cultures contemporaines et de la confrontation artistique à l'Autre.

Michou Chaze, une écriture de la nostalgie

Avant la saison des pluies, dernier roman publié à ce jour par Rai (Michou) Chaze, s'ouvre sur une épigraphe empruntée au navigateur hawaïen Charles Nainoa Thompson qui, dans les années 1980, a réhabilité l'art de la navigation traditionnelle polynésienne : « Nous devons retourner dans le passé pour créer le futur[75]. » Cette citation situe parfaitement l'axe dans lequel s'inscrit la production littéraire de Michou-Rai Chaze, en l'occurrence une plongée – qui fait office de réhabilitation – vers le passé, la tradition, la langue, la culture polynésiens. Ce retour peut prendre des formes variées.

Avant la saison des pluies se clôt sur le voyage par bateau qui ramène l'héroïne, Te Ua, vers son île natale, dans l'archipel des Tuamotu. Voyage-retour aux sources, voyage-rupture d'avec la corruption de Tahiti, voyage-réconciliation avec soi-même, le trajet, de plusieurs jours, en goélette, permet à Te Ua une réappropriation progressive de son identité *paumotu*, elle qui, à l'image de la romancière, est une métisse. L'arrivée sur le quai où l'attendent tous ses « *fetii* » (parents), après une absence de dix années, ramène le personnage aux temps heureux de son enfance, à la simplicité, au naturel et à une forme de pureté qui caractérisent, selon le texte, la vie des îles. Le déplacement géographique entre Tahiti – lieu de la dépravation, morale, politique – et l'île natale, présentée sous un jour idyllique,

74. François Jullien refuse de parler d'identité et préfère utiliser les termes de fécondités, de ressources qui naissent dans une langue, au sein d'une tradition, en un certain milieu et dans un paysage, mais sont ensuite disponibles à tous. François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle, mais nous défendons les ressources d'une culture*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 6.

75. Nous traduisons : « *We had to go back to the past to create the future* » ; Rai Chaze, *Avant la saison des pluies*, Mahina, Les Éditions Présumées, 2010, p. 9.

permet à Te Ua de rassembler les éléments épars d'une identité jusque-là fragmentée et retrouver une harmonie perdue.

L'autre modalité pour (re)tresser la natte identitaire, comme le souhaitait Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun[76], est de retrouver et d'emprunter le chemin oublié qui ramène aux origines. Il n'est pas anodin que *Vai. La rivière au ciel sans nuages* débute par une nouvelle, ou plus exactement par un « fragment », comme le formule l'écrivaine, intitulé « Généalogie ». Le recueil devient le lieu d'une quête véritablement initiatique pour combler les lacunes d'une mémoire défaillante, perdue, occultée. L'incipit et la clausule du très bref texte initial circonscrivent les frontières de ce parcours :

> Que cherches-tu, petite fille, que cherches-tu ? Dans le livre ouvert, tu cherches ta généalogie, tu cherches tes ancêtres. Que cherches-tu petite fille ? […]
> Sur l'arbre planté depuis la nuit des temps, légué au travers des siècles à la mémoire par la mémoire. […]
> Sur l'arbre, doucement, tu montes, branche après branche.
> Sur l'arbre, tu as trouvé tes tupuna [ancêtres].
> Sur l'arbre, tes tupuna te regardent[77].

La singularité de l'œuvre de Michou Chaze réside dans un double mouvement de quête spirituelle, d'une part – dimension esquissée dans *Vai :* « J'ai entendu un haere po réciter les généalogies qui relient les hommes aux dieux[78] », développée dans les poèmes de *Toriri*[79] –, de préoccupation sociale forte, d'autre part, dont témoignent à la fois *Toriri*[80] et nombre de chapitres d'*Avant la saison des pluies*[81]. Il semble, en effet, que pour Michou-Rai Chaze la foi religieuse, le souci de

76. Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun, *L'allégorie de la natte ou le Tahu'a-parau-tumu-fenua dans son temps* (texte bilingue), Tahiti, chez l'auteur, 1993, p. 68.

77. Michou Chaze, *Vai. La rivière au ciel sans nuages*, Pape'été, Cobalt/Tupuna et Les Éditions de l'Après-midi, 1990, p. 13.

78. *Ibid.*, p. 91.

79. Michou Chaze, *Toriri. Prières, murmures, chuchotements…*, Pape'été, chez l'auteur, 2000, p. 77.

80. Voir notamment les trois derniers poèmes du recueil *Toriri* intitulés respectivement : « Prière pour Mahupi », *ibid.*, p. 63 ; « Soupir de Chine », *ibid.*, p. 69 ; « L'homme au chapeau », *ibid.*, p. 73.

81. Voir par exemple le chapitre XXI de Chaze, *Avant la saison des pluies*, *op. cit.*, p. 227-232.

l'Autre et l'appartenance à une culture *mā'ohi* revivifiée ne soient que les trois faces d'un même engagement.

Montée des voix tahitiennes

À la question, récurrente, de la capacité des subalternes à prendre la parole, la réponse – en ce qui concerne la Polynésie française – est incontestablement affirmative. Non seulement ils peuvent parler, mais ils parlent avec force, originalité, créativité et constance. L'interrogation qui était nôtre il y a quelques années quant à l'émergence et la pérennité d'une littérature autochtone tahitienne est aujourd'hui dépassée. Cette littérature existe ; elle se structure, dispose d'instances de légitimation, s'appuie sur des maisons d'édition dynamiques et surtout repose sur un socle historique et culturel partagé.

Le premier pilier en est la référence régulière, constante à Henri Hiro, à ses combats – politiques, associatifs, culturels – pour la reconnaissance de l'identité *mā'ohi*. Figure tutélaire de la littérature polynésienne, Henri Hiro – parce qu'il a posé les bases d'une réflexion endogène sur l'histoire et l'avenir du peuple *mā'ohi* – reste la source d'inspiration de la majeure partie des écrivains actuels.

Le deuxième pivot est constitué par le traumatisme considérable que fut l'installation du Centre d'expérimentation du Pacifique. Si la colonisation-évangélisation a été le premier choc déstabilisateur, les 193 essais nucléaires (dont 46 atmosphériques) réalisés en Polynésie française entre 1966 et 1996 ont profondément bouleversé la structure sociale. Les conséquences sur la santé des populations, après des décennies d'omerta, sont aujourd'hui bien documentées. Mais on souligne insuffisamment la violence d'une mutation qui, en quelques années, transforme une civilisation où la tradition, les liens forts de solidarité priment en une société de consommation où seule compte la réussite matérielle individuelle.

Andréas Pfersmann[82] observe avec justesse que l'épisode nucléaire a suscité une littérature presque aussi abondante que celle engendrée par les contacts du 17e et du 18e siècles. Il n'est pas anodin que

82. Pfersmann, *La littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'*écriture, *op. cit.*

le premier texte publié en français par une Polynésienne, en l'occurrence Chantal Spitz, ait pour toile de fond l'installation d'un centre de recherche nucléaire, tant cet événement fut à la fois un drame et un révélateur.

La troisième et dernière caractéristique qui donne son unité à cette littérature est la volonté de s'affranchir des normes génériques occidentales pour donner à lire des textes qui, tissant *reo mā'ohi* et français, se veulent l'expression d'une modalité singulière de penser le monde, visible et invisible. Les textes de nos trois autrices peuvent dérouter le lecteur, car ils tentent de faire émerger, au sein de genres – roman, poésie – codifiés à une époque et à l'intérieur d'une aire culturelle spécifique, des formes d'écriture issues de la tradition littéraire orale polynésienne. Les poèmes de Flora Devatine, pour ne prendre que ce seul exemple, retravaillent le *orero*, un art oratoire traditionnel, et inventent une écriture nouvelle qui emprunte au poème en prose, mais en lui insufflant le rythme et la scansion de l'*orero*.

La combinaison de ces trois éléments – et d'autres, propres à chaque écrivaine, pensons, en particulier, à la forte présence des ancêtres dont la voix lointaine et mystérieuse surgit, de temps à autre, dans les œuvres de Rai Chaze – permet aux voix tahitiennes de sortir de la subalternité littéraire, en attendant que de nouvelles paroles fassent résonner le tambour de Hono'ura[83].

Bibliographie

ACADÉMIE TAHITIENNE, *Dictionnaire tahitien-français. Fa'atoro Parau reo tahiti-reo frarani*, Pape'été, Fare Vana'a, 2017.

BABADZAN, Alain, « De l'oral à l'écrit : les "*puta tupuna*" de Rurutu », *Journal de la Société des Océanistes*, n° 65, 1979, p. 223-234.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine (de), *Voyage autour du monde*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne (édition électronique), 2004 [1771-1772].

CHAZE, Michou, *Vai. La rivière au ciel sans nuages*, Pape'été, Cobalt/Tupuna et Les Éditions de l'Après-midi, 1990.

——, *Toriri. Prières, murmures, chuchotements…*, Pape'été, chez l'auteur, 2000.

——, *Avant la saison des pluies*, Mahina, Les Éditions Présumées, 2010.

83. Héros mythique qui avait fabriqué un tambour en pierre pour sa bien-aimée, tambour dont les sons étaient entendus à des kilomètres à la ronde.

COMMERSON, Philibert, « Lettre de M. Commerson, docteur en médecine, & médecin botaniste du Roi à l'Isle de France, le 15 Février 1769. Sur la découverte de la nouvelle isle de Cythère ou Taïti », in Louis-Antoine de Bougainville : *Voyage autour du monde*. Édition critique par Michel Bideaux et Sonia Faessel. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 403.

DEVATINE, Flora (sous le pseudonyme de Vaitiare), *Humeurs*, Tahiti, Polytram, 1980.

——, *Tergiversations et rêveries de l'*écriture orale. Te *Pahu a Hono'ura*, Pape'été, Au Vent des îles, 1998.

——, *Au vent de la piroguière. Tifaifai*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016.

——, « Y a-t-il une littérature *ma'ohi* ? », *Bulletin de la Société des études océaniennes*, n° 271, septembre 1996, p. 24-38.

——, « Je veux que mes difficultés d'écrivain servent aux autres », propos recueillis par T.D., *Les Nouvelles de Tahiti*, mercredi 11 novembre 1998, p. 26.

——, « *Ia ora Na* Flora Devatine. "J'écris et vous invite à l'écriture" », entretien avec Daniel Margueron, *Veà Porotetani*, n° 30, décembre 1998-janvier 1999, p. 28.

DIDEROT, Denis, *Supplément au voyage de Bougainville*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2002 [1772].

HIRO, Henri, *Pehepehe i taù nunaa. Message poétique*, Tahiti, Tupuna Productions, 1985.

——, « Henri Hiro : sa dernière interview », propos recueillis par Michou Chaze, *Les Nouvelles de Tahiti*, 12 mars 1990. Reproduite dans le même journal le 3 mars 2000, p. 10-11.

JULLIEN, François, *Il n'y a pas d'identité culturelle, mais nous défendons les ressources d'une culture*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016.

LEBLOND, Marius-Ary, *Après l'exotisme de Loti. Le roman colonial*, Paris, Vald. Rasmussen, 1926.

LOCKE, John, *Essai sur l'entendement humain*, Paris, Le Livre de poche, 2009 [1689].

——, *Deuxième traité du gouvernement civil*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Epimethée », 1994 [1690].

LOTI, Pierre, *Le mariage de Loti*, Paris, GF-Flammarion, 1999 [1880].

MANGEON, Anthony, *La pensée noire*, La Rochelle, Sulliver, 2010.

MARGUERON, Daniel, *Flots d'encre sur Tahiti. 250 ans de littérature francophone en Polynésie française*, Paris, L'Harmattan, coll. « Lettres du Pacifique », 2015.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, La Découverte, 2000.

MOURA, Jean-Marc, *La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.

MUDIMBE, Valentin-Yves, *L'invention de l'Afrique. Gnose, philosophie et ordre de la connaissance*, Paris, Présence Africaine, coll. « Histoire, politique, société », 2021.

NICOLE, Jacques, *Au pied de l'écriture : histoire de la traduction de la Bible en tahitien*, Pape'été, Haere po no Tahiti, 1988.

PAMBRUN, Jean-Marc Tera'ituatini, *L'allégorie de la natte ou le Tahu'a-parau-tumu-fenua dans son temps* (texte bilingue), Tahiti, chez l'auteur, 1993.

—— (sous le pseudonyme d'Étienne Ahuroa), *Les parfums du silence*, Pape'été, Éditions Le Motu, 2003.

PFERSMANN, Andréas, *La littérature irradiée. Les essais nucléaires en Polynésie française au prisme de l'*écriture, Marseille, La courte échelle et Éditions Transit, 2021.

PORCHER, Titaua, « *L'île des rêves écrasés*, premier roman tahitien », *Littérature*, vol. 1, n° 205, 2022, p. 112-121.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, GF, 2011 [1755].

SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003 [1978].

SAÏD, Edward, « Permission to narrate. Edward Said writes about the story of the Palestinian », *London Review of Books*, vol. 6, n° 3, 16-29 février 1984, p. 13-17 ; en ligne : https://www.lrb.co.uk/the-paper/v06/n03/edward-said/permission-to-narrate.

SEGALEN, Victor, *Les immémoriaux*, Paris, Pocket, 2009 [1907].

SPITZ, Chantal, *L'île des rêves écrasés*, Tahiti, Les Éditions de la Plage, 1991.

——, *Hombo. Transcription d'une biographie*, Tahiti, Éditions Te Ite, 2002.

——, *Pensées insolentes et inutiles*, Tahiti, Éditions Te Ite, 2006.

——, *Elles. Terre d'enfance. Roman à deux encres*, Pape'été, Au Vent des îles, 2011.

——, *Cartes postales*, Pape'été, Au Vent des îles, 2015.

——, avec la collaboration de Viri Taimana, « Décoloniser les arts pour émanciper les esprits », *Tumultes*, vol. 1, n° 54, 2020, p. 153-167.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

TCHERKÉZOFF, Serge, *Tahiti 1768. Jeunes filles en pleurs. La face cachée des premiers contacts et la naissance du mythe occidental (1595-1928)*, Pape'été, Au Vent des îles, 2004.

TOULLELAN, Pierre-Yves, *Missionnaires au quotidien à Tahiti. Les Picpuciens en Polynésie française au XIX^e siècle*, Leiden, E.J. Brill, 1995.

Le trauma d'autrui et sa narration

Les voyages de Merry Sisal de Gisèle Pineau

Joel Akinwumi et Pooja Booluck-Miller

Dori Laub s'aperçoit, dans ses entrevues avec les rescapés de la Shoah, que ceux-ci devaient non seulement survivre pour narrer leur histoire, mais aussi narrer leur histoire pour survivre[1]. De cette assertion se dégagent deux niveaux de narration. Le premier porte au jour le besoin de narrer pour affirmer la réalité d'événements parfois oblitérés par l'historiographie lacunaire et pour éviter la réitération des exactions historiques. Le second est thérapeutique dès lors qu'il permet aux victimes d'évacuer leur trauma. Aussi essentiel que paraisse le premier niveau de narration, le primat devrait d'emblée être accordé au deuxième niveau de narration, qui revient à narrer son histoire pour survivre, dans la mesure où celui-ci touche à l'urgente question de la guérison du trauma. Du point de vue individuel, le premier niveau de narration n'a de sens qu'après la réalisation du deuxième, ici notre centre d'intérêt. Un traumatisé peut de façon générale ignorer sa condition, ou en oublier la raison, ou à la fois ignorer sa condition et en oublier la raison. La dernière situation pathologique correspond à ce que Edward S. Casey qualifie de « double oubli[2] », à savoir l'état fusionnel de l'oubli et de l'ignorance. La narration du trauma se révèle, quelle que soit

1. Dori Laub, « Truth and Testimony : The Process and the Struggle », Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Londres et Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 63.

2. Edward S. Casey, « Forgetting Remembered », *Man and World*, vol. 25, n° 3-4, 1992, p. 282 (nous traduisons).

sa déclinaison, impérative pour le rétablissement et la survie du traumatisé. La question est donc de savoir si l'incapacité d'un traumatisé à rendre compte de son propre trauma nécessiterait une prise de parole par une tierce personne en vue de l'aider à dépasser cette expérience. En ce sens, les réflexions théoriques de Marianne Hirsch sur la postmémoire[3] permettraient de conceptualiser le rôle de cette tierce personne afin d'élucider comment la mémoire traumatique des survivants peut se transmettre à un tiers et engendrer une forme de trauma vicariant qui, bien que distinct, participe néanmoins à la dynamique complexe de la mémoire et du trauma.

En plus de la volonté d'énoncer le trauma de l'autre, il faut encore savoir comment s'y prendre pour ne pas le subvertir. Briser le silence au nom d'un survivant de trauma, c'est se retrouver sur la pente glissante de l'éthique, de l'esthétique et de la stratégie de la narration du trauma. La reconstitution et l'interprétation d'un phénomène traumatique dont on n'est pas un témoin oculaire sont-elles même concevables ou acceptables ? Si oui, à qui incombe cette responsabilité et quel rôle tient l'empathie dans le dénouement de ce trauma ? Suffit-il de narrer ou de témoigner pour voir rétabli le traumatisé ? Ayant à l'esprit ces questions, cette étude vise à discerner à travers *Les voyages de Merry Sisal* de Gisèle Pineau en quoi la résolution du trauma de Merry influe et sur son identité et sur celle d'Anna et de Bettina, deux narratrices au prisme desquelles Merry arrive à surmonter les conséquences d'une expérience bouleversante. La sensibilité d'Anna et de Bettina au trauma de Merry est amplifiée par leur affiliation commune à la mémoire coloniale.

L'incapacité chez Merry de narrer son trauma

Le trauma peut parfois s'avérer complexe à expliciter en raison de la difficulté d'arrimer ses symptômes à une cause spécifique. Le silence de sa victime, outre cette complexité, conspire à obstruer toute brèche d'élucidation. Le texte de Pineau intègre ce raisonnement en figurant le lien entre le trauma et le silence. Plutôt que de relever

3. Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

d'un choix, le silence de Merry, le personnage principal, repose sur une suite de pertes traumatisantes qui ont marqué de leur empreinte son existence. Le substantif « voyages » présent dans le titre du texte se prête à une double acception. L'une suggère un itinéraire physique, c'est-à-dire les déplacements et surtout la migration de Merry d'Haïti (sa terre natale) à Bonne-Terre, une île française fictive dans les Caraïbes. L'autre, la plus pertinente, renvoie à son itinéraire psychologique, à savoir son état d'âme, ses joies, ses meurtrissures, son malaise et ses luttes intérieures. C'est cette deuxième signification qui autorise une discussion de ses expériences traumatiques. Âgée de trois ans, Merry est témoin du suicide par pendaison de sa mère Olympe : « La pauvre enfant avait vu sa mère se pendre sous ses yeux. Seigneur, elle en était restée hébétée pendant une année, le regard voilé et l'âme toute bleuie[4]. »

La terreur de longue durée éprouvée par Merry à la suite du suicide de sa mère la laisse désemparée. Ce qui paraît traumatisant pour la petite de trois ans dans le décès de sa mère, c'est surtout la façon dont ce décès est survenu. Un enfant de trois ans est dans un état précaire, vulnérable, insensible ou peu sensible à la notion de la mort et sujet à la peur, une peur dont l'outrance peut culminer en des troubles psychiques. La singularité de cette période infantile loge par ailleurs dans le fait que l'enfant n'est pas capable d'articuler l'aspect traumatique de son expérience. Le trauma de Merry prend son origine dans le choc du suicide de sa mère, dont la présence latente pèse sur son devenir identitaire et sur ses actes. Après la mort d'Olympe, Merry est recueillie et élevée par Augustine, sa tante et marraine (*VMS*, 21). L'affection que lui prodigue celle-ci vient atténuer sans toutefois réussir à exorciser son mal. Le trauma s'affirme, à cet égard, comme une pathologie qui résiste à une simple affection. La guérison du trauma exige, comme toute autre maladie, une stratégie thérapeutique qui ne se bornerait pas à une réponse affective anodine.

Le vide creusé en Merry par le suicide de sa mère la rend vulnérable à d'autres formes de trauma. Contrairement aux postulats

4. Gisèle Pineau, *Les voyages de Merry Sisal*, Paris, Mercure de France, 2015, p. 21. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VMS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de nombreuses théories eurocentriques, le traumatisme ne résulte guère ici d'un unique événement, mais d'une succession d'épreuves. Un des manquements significatifs de la théorie du trauma, en particulier dans son applicabilité à une discipline globalisée, est son adhésion au modèle traditionnel basé sur un événement singulier[5]. Les théoriciens occidentaux tels que Cathy Caruth, Shoshana Felman et Dori Laub, en centrant leurs études sur l'Holocauste, tendent à conceptualiser le traumatisme à partir d'une occurrence singulière. Cette perspective s'avère insuffisante pour appréhender les dynamiques des traumas provenant de contextes tels que l'esclavage et ses séquelles contemporaines, notamment le racisme, qui se manifestent à travers une série d'expériences cumulatives. Ignorer ces formes étendues et omniprésentes sape la portée de la théorie du trauma dans la compréhension des complexités des expériences postcoloniales. Comme le souligne Stef Craps, « comprendre le racisme comme un traumatisme historique, qui peut être surmonté, reviendrait à occulter le fait qu'il continue à causer des dommages dans le présent[6] ». Il est donc impératif de décoloniser les études sur le trauma[7] pour mieux saisir les blessures psychologiques et émotionnelles subies par les individus, tels que Merry, dans des contextes postcoloniaux.

Pour combler le vide émotionnel causé par les multiples traumas remontant à son enfance, Merry se lance dans une aventure amoureuse avec François-Jean, une aventure révélatrice du caractère fuyant de son trauma qui s'ébauche comme un manque d'amour, alors qu'il s'agit au fond d'un trauma. Pour justifier et légitimer cette décision, Merry se réfère à Mamzelle Euphrasie, une vieille dame réputée pour sa virginité et sa souffrance : « Non, non, Mamzelle Euphrasie n'a jamais connu l'amour dans sa plénitude, murmurait Merry pendant que François-Jean la fourrait sans ménagement » (*VMS*, 17). Ces propos apparaissent par endroits dans le texte et sont

5. Stef Craps, « Beyond Eurocentrism : Trauma Theory in the Global Age », Gert Buelens, Samuel Durrant et Robert Eaglestone (dir.), *The Future of Trauma Theory : Contemporary Literary and Cultural Criticism*, New York, Routledge, 2013, p. 46.

6. *Ibid.*, p. 50 (nous traduisons).

7. Voir les travaux de Sonya Andermahr, Stef Craps, Michael Rothberg et Roger Luckhurst.

chargés de signification. L'évocation incessante de cette vieille dame est un moyen tacite de tisser un lien de causalité entre son état de virginité et sa souffrance et de montrer par là que cette souffrance est induite par un manque d'amour. Merry est loin de s'aviser qu'elle n'est pas, quant à elle, confrontée à un manque d'amour, mais à un trauma bien plus profond. Ses rapports avec François-Jean sont entés sur la quête d'une vie distincte de celle de Mamzelle Euphrasie. Voilà pourquoi elle ne dédaigne pas de lui offrir sa virginité et le meilleur d'elle-même.

Du fait du chômage de son amant, elle est contrainte, dès sa première grossesse, d'abandonner ses études et de travailler comme servante pour subvenir à ses besoins financiers (*VMS*, 26). Les sacrifices consentis ne lui garantissent pas, cependant, le bonheur intérieur recherché. En plus de lui être infidèle, François-Jean l'abandonne, après cinq ans de vie commune, pour émigrer en France, lui réservant la lourde charge de prendre soin de leurs deux enfants. À son arrivée en France, il coupe toutes les amarres de communication avec elle, et ce, sans la moindre intention de la revoir (*VMS*, 48). Aller en France n'est pas en soi problématique étant donné que François-Jean y associe la possibilité d'améliorer sa propre condition sociale. Ce qui est consternant pour sa famille dérive de son refus de rester en contact avec Merry alors qu'elle rêve, en regardant constamment ses photos, de le retrouver (*VMS*, 59-60). Délaissée par son amant, Merry est tentée de se suicider, mais ne voulant pas emboîter le pas à sa défunte mère, elle ne succombe pas à cette pensée (*VMS*, 51). Cette nouvelle rupture vient ajouter à ses douleurs.

L'idéalisation de l'Europe comme terre promise, incarnée par le désir d'émigrer de François-Jean, est une rémanence des logiques coloniales profondément ancrées. Cette illusion, persistante dans l'imaginaire postcolonial, accentue non seulement les blessures de ceux qui restent en arrière, mais met également en lumière l'urgence d'une approche décoloniale pour l'analyse du trauma postcolonial. En effet, ce trauma se manifeste à travers des formes multiples, résultant de sources à la fois latentes et manifestes qui se superposent et se perpétuent. L'exploration de ces perspectives décoloniales permet de dévoiler comment la quête illusoire d'un Eldorado européen contribue à maintenir et intensifier les traumatismes préexistants,

exacerbant ainsi les souffrances de Merry, qui voit son désespoir s'aggraver face à l'abandon de François-Jean.

Privée d'abord de la tendresse de sa mère et puis de celle de son amant, Merry fait de ses enfants, Tommy et Florabelle, par le fait de ces aléas existentiels, son unique raison de vivre. Mais ensuite le séisme haïtien de 2010 fait rebasculer son univers en emportant ses enfants et sa marraine. L'impact immédiat de ce séisme dont Merry est elle-même une rescapée et un témoin oculaire est tel qu'elle « vit dans le déni » de la perte de ses enfants (*VMS*, 260). Le pire est qu'elle croit leur avoir dit au revoir avant son départ d'Haïti pour Bonne-Terre afin de les soutenir à distance : « Elle se souvenait qu'elle avait eu du mal à dire adieu à ses enfants. Non, Merry ne voulait pas les quitter » (*VMS*, 95-96). Cette pensée est délirante et ne doit rien à la vérité. Elle est signe d'une manifestation traumatique puisque les enfants de Merry, on le sait, ne sont plus en vie. Afin d'éclairer l'amnésie postséismique éprouvée par Merry, on peut se référer à Sigmund Freud :

> Il arrive parfois qu'un individu sorte indemne, en apparence, d'un terrible accident, d'une collision de trains. Au cours des semaines qui suivent, il présente une série de troubles graves, psychiques et moteurs, qu'on peut attribuer au choc, à l'ébranlement ou à quelque autre cause inhérente à l'accident[8].

Quoique pertinente dans l'analyse textuelle, l'explication freudienne, en se centrant sur un événement unique et immédiat, apparaît insuffisante pour saisir les dynamiques complexes du trauma de Merry. L'oubli de Merry pourrait être mieux compris non seulement comme une réponse à un choc aigu, mais aussi comme le résultat d'une accumulation de traumas hérités de l'Histoire et de structures de violence prolongées. Ainsi, au lieu de voir l'amnésie de Merry simplement comme un phénomène d'oubli postséismique, il est crucial de considérer comment le trauma peut être amplifié et perpétué par des systèmes de domination et des héritages coloniaux, qui s'ajoutent aux couches supplémentaires de la souffrance individuelle et collective. Merry ne se rappelle pas le séisme dans

8. Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002 [1939], p. 50.

lequel elle a perdu ses enfants. Si ce choc séismique constitue une épreuve majeure, la mort brutale de ses enfants représente un point culminant dans l'accumulation de traumas, illustrant comment ces diverses sources de souffrances s'entrelacent et se cumulent dans sa vie. La perspective de Cathy Caruth, bien qu'influencée par Freud et les pensées traditionnelles sur le trauma, est pertinente en ce sens où elle souligne que certains traumas échappent à la mémoire consciente immédiate. Selon elle, l'énigme de l'accident évoqué par Freud réside non en ce que la victime ne peut plus s'en souvenir, mais dans le fait qu'elle n'était pas pleinement consciente pendant son déroulé[9]. Il est également possible que Merry n'ait pas été en plein état d'éveil durant le séisme pour être capable de saisir exactement ce qui s'est passé. Ainsi, son incapacité à se souvenir du séisme et de la mort de ses proches s'expliquerait non seulement par sa perte de mémoire après le séisme (l'oubli), mais aussi parce qu'elle n'a pas, si l'on présume qu'elle était en partie inconsciente, suivi de près la survenance de ce désastre (l'ignorance). En fait, la voix narrative nous dit que Merry a oublié ce qui est survenu (*VMS*, 80). Quant à l'inconscience putative de Merry quand les enfants mouraient, aucun indice textuel ne permet d'appuyer ce point de vue. Mais il existe une autre forme d'ignorance, celle qui est signifiée par l'incapacité de Merry à se rendre compte de son état de trauma en lien avec le séisme.

Cette ignorance, jointe à l'oubli de la cause de cette pathologie, permet de contextualiser l'idée de « double oubli » énoncée par Casey. L'oubli en tant que symptôme de trauma n'est pas à confondre avec ce qu'on pourrait caractériser d'oubli ordinaire. L'oubli ordinaire est inséparable de l'existence et ne s'accompagne d'aucun dysfonctionnement psychique. L'oubli traumatique, *a contrario*, se décèle, comme on le constate chez Merry, par la présence troublante, ineffable et lancinante d'un passé douloureux, même lorsque l'oubli traumatique transparaît sous les oripeaux d'une absence cognitive. Dans le cas de Merry, le souvenir du séisme aurait évacué le champ de la perception pour se loger dans l'inconscient et régir à partir de là son comportement. Réprimé ou temporairement oublié, ce souvenir

9. Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 7.

se fait sentir à travers les émotions, les rêveries et les silences de Merry. L'oubli traumatique ne doit pas être pris pour un vide ou une absence. Il est davantage à entendre comme une présence innommable ou imperceptible, du moins du point de vue de la victime. Le silence des survivants d'un événement traumatique, note Laub, trouble leur quotidienneté et plus le silence est maintenu, plus cet événement se déforme dans leur esprit, si bien qu'ils en viennent à douter de sa réalité[10]. Le silence enferme le traumatisé dans les douleurs du passé et lui dénie le droit à un avenir autre que ce passé indésiré. Le silence de Merry ne relevant pas de son choix, la rupture de ce silence par autrui apparaît comme une nécessité pour au moins l'aider à préserver son avenir. Et cette fonction, ce sont Anna et Bettina qui la remplissent pour elle.

La solidarité des femmes autour du trauma de Merry

La narration du trauma de l'autre ne naît pas du vide ni du néant. Elle est sous-tendue par un élan de solidarité avec le traumatisé, sans quoi son expression ne serait possible. La solidarité implique une sensibilité à la douleur de l'autre et ramène en mémoire les termes d'« empathie », de « sympathie » ou de « compassion » qui, dans le langage courant, sont parfois pris à tort pour des synonymes. Pourtant, une distinction entre eux s'impose. Paul Bloom explique que la sympathie est le fait de se sentir désolé pour l'autre, alors que l'empathie a lieu quand on ressent la douleur de l'autre[11]. Il renchérit en disant que là où l'empathie est outrée, on a tendance à être absorbé par la douleur de l'autre de sorte qu'on reste inactif ou qu'on prend des décisions irrationnelles dans la tentative de panser cette douleur[12]. Quant à la compassion, Bloom la conçoit comme une forme d'empathie accompagnée d'une certaine distanciation[13]. Au regard du potentiel danger d'absorption par la douleur de l'autre que recèle l'empathie, Bloom affirme que, dans la relation d'un thérapeute avec

10. Laub, « Truth and Testimony : The Process and the Struggle », *op. cit.*, p. 64.

11. Paul Bloom, *Against Empathy : The Case for Rational Compassion*, New York, Ecco, 2016, p. 40.

12. *Ibid.*, p. 2 et 35.

13. *Ibid.*, p. 138.

son malade, la compassion rationnelle – « *rational compassion*[14] » – est préférable. La raison en est que c'est en se distanciant de la douleur du malade que le thérapeute arrive à prendre une décision thérapeutique fondée non seulement sur l'émotion, mais aussi sur la raison. La sympathie est une pitié éprouvée devant la douleur de l'autre et peut aboutir à un sentiment d'impuissance. L'empathie et la compassion ont ceci de particulier qu'elles poussent à une praxis. Cela dit, la ligne de partage entre ces deux sentiments reste floue et sujette à débats. En ce qui nous concerne, nous préférons considérer les sentiments d'Anna et de Bettina envers Merry comme étant de l'empathie plutôt que de la compassion ; elles agissent au gré de leurs émotions pour aider Merry à vaincre son mal.

La question se pose alors : d'où provient cette empathie ? Est-elle simplement une réponse émotionnelle face aux souffrances d'autrui, ou possède-t-elle des racines plus profondes et complexes ? Selon Marianne Hirsch, spécialiste du trauma intergénérationnel, les récits transmis par l'oralité, les représentations visuelles, les objets, les souvenirs et les comportements au sein de familles, de cultures ou d'histoires partagées peuvent engendrer un traumatisme secondaire[15]. Elle désigne ce phénomène par le terme de postmémoire. La postmémoire renvoie au processus par lequel les descendants des victimes de traumatismes historiques ressentent et expriment les effets de ces souffrances, non pas à travers une expérience directe, mais par une transmission culturelle et familiale. Elle implique un mécanisme complexe où les vécus des générations antérieures, bien que médiés, influencent profondément les perceptions et les réponses émotionnelles des générations suivantes, établissant ainsi des connexions intergénérationnelles significatives.

Anna et Bettina, bien qu'aucune d'elles ne soit biologiquement liée à Merry, incarnent ce phénomène de postmémoire en raison de leurs expériences de souffrance et de résilience qui résonnent avec le trauma de Merry. L'empreinte du passé traumatique sur leurs vies crée une connexion empathique significative qui dépasse les liens

14. *Ibid.*, p. 51.

15. Hirsch, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, *op. cit.*, p. 11.

de parenté directe. Anna, par exemple, est absorbée par le trauma de Merry au point de mettre en péril ses relations conjugales (*VMS*, 151-152). Cette empathie est enracinée dans ses propres expériences de douleur : l'isolement, la perte et le racisme qu'elle a subis dans le passé trouvent un écho dans la souffrance de Merry (*VMS*, 134) et enrichissent sa capacité à comprendre et à soutenir celle-ci. Comme l'indiquent les « fils cachés » qui les relient (*VMS*, 144), la postmémoire figure un pont entre leurs souffrances respectives et illustre comment les répercussions des souffrances passées peuvent créer une solidarité puissante.

Bettina, originaire d'Haïti, renforce également cette analyse par sa propre expérience de traumatisme. Sa connaissance des tragédies haïtiennes et son interaction avec Merry, particulièrement lors de la découverte de la mort de la famille de Merry dans le séisme, révèlent comment la postmémoire et le vécu migratoire peuvent accentuer la résonance émotionnelle entre individus. Cette connexion entre leurs expériences de traumatisme souligne la manière dont les récits historiques et les souffrances culturelles transcendent les frontières individuelles pour créer des liens empathiques profonds. Pour Merry, l'annonce du décès de ses proches est à la fois un choc et une libération, apportant une clarté sur son trauma et ouvrant la voie à un processus de guérison (*VMS*, 239).

Cependant, comme le signale Bloom au sujet des dangers inhérents à une empathie excessive, il est crucial de connaître les risques associés à cette connexion émotionnelle profonde. Bloom relève que l'empathie, bien que potentiellement bénéfique, peut également engendrer un déséquilibre émotionnel et éroder les relations si elle devient envahissante ou disproportionnée. Dans le cas d'Anna, son absorption par le trauma de Merry met en évidence ce danger, alors qu'elle risque de sacrifier ses propres relations et son bien-être pour soutenir Merry. Cette situation reflète les conséquences négatives que peut entraîner pour la personne empathique et pour ceux qui l'entourent une empathie excessive. À l'opposé, des individus ayant des antécédents largement dissemblables, comme le mari européen d'Anna, peuvent ne pas éprouver la même empathie en raison de leur manque d'expérience commune ou d'héritage culturel partagé. Cette absence de connexion émotionnelle révèle l'importance des

expériences vécues dans le développement d'une compréhension authentique et d'une empathie profonde.

Ainsi, l'intervention d'Anna et de Bettina, qui partagent avec Merry des expériences et des héritages culturels analogues, montre le soutien crucial et substantiel que la postmémoire peut offrir, tout en mettant en lumière les risques associés à une empathie mal régulée. Leur capacité à naviguer à travers leurs propres traumatismes et à se connecter profondément avec Merry illustre le pouvoir des affiliations culturelles et intergénérationnelles dans les processus de guérison collective, tout en appelant à une vigilance critique vis-à-vis des limites de l'empathie, telles que soulignées par Bloom.

La narration du trauma de Merry et le procès de sa guérison

La narration du trauma de Merry assumée par Anna et Bettina ne débute pas avec la nouvelle du décès de ses enfants et de sa marraine. En dissipant les doutes sur la raison majeure du trauma de Merry, cette nouvelle a sans conteste toute sa place. Mais la prise de parole par ces deux femmes procède *a priori* de leur empathie envers Merry. Il conviendrait d'évoquer ici la question de l'éthique de la narration du trauma de l'autre. Linda M. Alcoff reconnaît qu'il n'existe pas de solution définitive ou complète au problème de la prise de parole pour l'autre, mais elle estime qu'on peut en restreindre les dangers. Elle soutient qu'on doit certes tenir compte du statut social de la personne qui parle, mais que les effets réels ou probables de ses propos sur la situation discursive sont aussi à considérer[16]. À bien y réfléchir, la position sociale, le sexe ou l'identité du sujet qui parle importent moins que sa contribution à l'amélioration ou à l'amplification de la condition du sujet pour qui il parle. Si Anna, Bettina et Merry peuvent être unifiées de façon générale par leur condition de femmes, il y a aussi des raisons de les opposer. Anna est métisse, de père sénégalais et de mère française, et elle est mariée à Raymond, un Blanc de France. Elle pourrait dire qu'elle appartient à une caste

16. Linda M. Alcoff, « The problem of speaking for others », Judith Roof et Robyn Wiegman (dir.), *Who Can Speak?: Authority and Critical Identity*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, p. 111-113.

sociale privilégiée. Tandis que Bettina est en situation régulière à Bonne-Terre, Merry y vit sans papiers. La narration du trauma de Merry par Anna et Bettina n'est pas tant fondée sur leur statut féminin que sur leur capacité à se mettre dans sa peau. Cette constatation peut mener à conclure que la narration du trauma de l'autre ne peut se faire en dehors de la capacité de s'identifier en partie ou en totalité avec cette personne et à en écarter les narrateurs incapables de relever ce défi.

Mais il suffit de remarquer que, pour soigner un malade, le thérapeute ne requiert qu'un juste diagnostic et non une identification avec son malade pour s'apercevoir que la narration du trauma de l'autre exige, par-delà l'empathie, que le narrateur soit capable d'établir la vérité autour de ce trauma. Autrement dit, en ayant une claire perception de l'origine d'un trauma, on peut être en mesure d'aider un traumatisé à surmonter ou, si possible, à évacuer son trauma. À la question de savoir qui est habilité à narrer le trauma de l'autre, il nous semble que c'est la personne dont l'empathie ou la curiosité peuvent mener à la saisie de l'événement traumatique. Anna et Bettina remplissent bien cette condition en évitant de se borner à une empathie dépourvue de praxis ou d'actions. Elles emploient maintes stratégies pour démasquer le trauma de Merry et prendre en connaissance de cause des mesures thérapeutiques. En raison de la distanciation que requiert la recherche de solutions au problème de Merry, leur empathie pour cette dernière paraît en fin de compte plus proche de la compassion que de la sympathie.

Le silence pathologique de Merry et l'absence à Bonne-Terre de témoins susceptibles de fournir des explications de son trauma font de prime abord de la mise en récit de son trauma une entreprise ardue, mais non pas impossible. Le trauma de Merry n'est guère asymptomatique et en tant que tel, il s'affirme et s'énonce au prisme de ses symptômes, lesquels ouvrent une première brèche menant à la possibilité de sa narration. Le corps et le comportement de Merry reflètent diégétiquement ces symptômes : « Elle [Merry] avait une méchante trace autour du cou, des quantités de griffures sur les bras. Elle avait des moments d'absence. Parfois, elle épiait les alentours avec l'air d'une proie aux abois. Et d'une minute à l'autre, on avait l'impression qu'elle pouvait se mettre à rire ou à pleurer » (*VMS*, 108).

Tout comme le trouble bipolaire de Merry fait écho à son instabilité psychique, les traces matérielles sur son corps attestent la survenance du séisme et, symboliquement, d'autres coups durs qu'elle a endurés dans le passé. Mis ensemble, ces symptômes révèlent son traumatisme. Bien plus, ils représentent les premiers outils qu'observent et exploitent Anna et Bettina pour en envisager la narrativité. Même si l'observation de ces indices traumatiques peut être erronée, elle n'en reste pas moins constitutive du procès narratif du trauma de Merry. Anna et Bettina ne sont pas à vrai dire des témoins du trauma de Merry. Ce dont elles témoignent est le processus de sa guérison. On peut les nommer enquêteuses ou narratrices homodiégétiques. Leur devoir est analogue à celui d'un chercheur qui cherche à établir l'origine d'un problème.

La narration du trauma de Merry est une investigation dont la trame est reconstituée par bribes. Pour soustraire Merry à son silence, Anna lui narre sa propre histoire et lui pose des questions (*VMS*, 143). Merry hésite, mais finit par s'ouvrir autant qu'elle peut : « Merry savait qu'elle devrait se livrer un peu plus, répondre aux questions, à toutes les questions, *bien qu'elle-même n'ait pas toutes les réponses* » (*VMS*, 144 ; nous soulignons). Le choix d'Anna de narrer son histoire est une manière convaincante d'indiquer à Merry qu'elle partage avec elle un passé similaire et de lui donner la confiance nécessaire pour narrer son histoire à son tour. Merry participe peu ou prou à la narration de son trauma en répondant du mieux possible aux questions d'Anna. Mais ses réponses demeurent superficielles et évasives et ne touchent pas au cœur de la question énigmatique de son trauma puisqu'elle en est inconsciente. Le mérite de cette stratégie se situe dans la proximité et la confiance qu'elle crée entre les deux femmes, proximité et confiance qui seront mises à profit dans leurs relations subséquentes.

En entendant la nouvelle de la mort des enfants et de la marraine de Merry rapportée par Bettina dès son retour à Bonne-Terre, Anna, avec le soutien de Bettina, passe à l'action. Elles aident toutes les deux Merry à se remettre en mémoire ce qui s'est passé pendant le séisme. Dans cette atmosphère, Merry se souvient que ses enfants sont morts (*VMS*, 245-246). On pourrait arguer qu'Anna et Bettina n'ont rien révélé de nouveau à Merry, qu'elles lui ont seulement

servi de canal de remémoration de la réalité refoulée du décès de ses enfants et qu'elles n'ont *in fine* rien narré. Mais remarquons que Merry languissait sans issue dans son trauma jusqu'à ce que, grâce à ces deux femmes, elle reprenne conscience de la disparition de ses enfants. Le rapport entre les trois femmes représente un cas exemplaire de ce que Freud appelle « la cure de parole » ou « la cure par la parole[17] ». Recourant au processus de libre association, Anna et Bettina encouragent Merry à divulguer ses pensées sans censure dans l'espoir de l'amener à verbaliser son traumatisme. Une investigation externe à caractère narratif est toutefois de mise pour percer le mystère de son trauma.

Le récit comporte deux niveaux de narration. La narration hétérodiégétique fournit des informations omniscientes sur Merry et s'accompagne de la narration homodiégétique assurée par Anna et Bettina. La complémentarité entre ces deux niveaux de narration donne une cohérence interne au récit. Au cours de la conversion d'un trauma en une mémoire narrative qui puisse être communiquée et intégrée dans les connaissances du passé, écrit Caruth, la précision et la force de l'expérience traumatique peuvent être perdues[18]. Autrement dit, la narration d'un fait traumatique ne saurait rendre justice à la gravité de l'expérience traumatique narrée. Il faut ainsi reconnaître à la narration du trauma de Merry ses limites. Mais l'essentiel est que ces limites n'empêchent pas Anna et Bettina de parvenir à nouer un lien de causalité entre son trauma et le décès de ses enfants. De cette juste interprétation surgissent des solutions pour sa guérison.

La guérison de Merry transparaît en filigrane dans le tissu narratif, mais sa pleine expression est laissée en suspens ou à la discrétion du lectorat. Deux actes symboliques font présumer que Merry est en passe de sortir de son trauma. Le premier se trouve dans son consentement à la proposition du couple Raymond et Anna de poser nue et d'en faire paraître la photo dans un livre. Cet acte peut, d'un côté, être qualifié de pornographique, selon le mot de Jadeline (la sœur

17. Gérard Amiel, « *Talking cure*, cure de parole, cure par la parole », *Feuillets psychanalytiques*, vol. 2, n° 1, 2017, p. 7-13.

18. Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, *op. cit.*, p. 153.

d'Anna) (*VMS*, 212) : photographier Merry toute nue paraît ambigu et déshumanisant. Il se justifie et se légitime, de l'autre côté, par son intention. Afin de convaincre Merry de participer à cette entreprise, Raymond cite en exemple Frida Kahlo qui, à travers la peinture, a bravé les contraintes de son handicap pour se réaliser et s'imposer dans l'univers artistique[19] (*VMS*, 185-186). Pour Raymond et Anna, se faire photographier consiste en une double expression artistique et identitaire. De même, Gerald C. Cupchik attribue à l'art-thérapie (*art therapy*) la fonction d'affirmation et de découverte de soi[20]. L'œuvre artistique est une toile vierge permettant à la victime d'exprimer ses émotions refoulées et de se libérer des contraintes imposées. En se dénudant, c'est un sujet libre d'un passé douloureux que Merry cristallise. L'art d'exhiber et d'exposer sa nudité fait partie des efforts déployés pour la libérer de son mutisme et de son trauma. Il permet aussi de sécréter en elle l'espoir d'une nouvelle identité et d'un avenir parallèle à son passé répulsif. Répulsif, oui, parce qu'il n'y a rien d'enviable dans ce passé. La solidarité des femmes dans la quête de solutions au trauma de Merry prime et ne peut pas être égalée, mais elle mérite d'être nuancée. Bien qu'il soit au départ hostile et qu'il nourrisse envers Merry des sentiments pervers en l'imaginant dans son lit lors d'une relation sexuelle avec Anna (*VMS*, 158), on reconnaît que Raymond se montre par son geste tardif solidaire de Merry. Son rôle dans la résolution du trauma de Merry n'est pas à sous-estimer. Les hommes et les femmes ne sont pas vraiment en conflit dans ce texte, comme c'est le cas par exemple entre Asdrubal et sa femme Man Ya dans *L'exil selon Julia*, un autre roman signé par Gisèle Pineau. Le paradoxe en l'occurrence est que certaines femmes comme Jadeline ne sont pas solidaires de Merry. On peut dire que la solidarité avec autrui ne se fait pas toujours sur la base des similitudes raciales et sexuelles.

19. Le parallèle que Raymond fait entre Frida Kahlo et Merry tient au fait qu'elles ont toutes les deux une jambe déformée et ont subi de nombreuses épreuves depuis leur enfance (*VMS*, 185-186).

20. Gerald C. Cupchik, « I am, therefore I think, act, and express both in life and in art », Jone Roald et Johannes Lang (dir.), *Art and Identity : Essays on the Aesthetic Creation of Mind*, New York et Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 86.

Anna et Bettina organisent en solidarité avec Merry une cérémonie qu'on peut tenir pour le second acte annonciateur de sa guérison. Informé de ce qui se prépare, Raymond pense qu'il s'agit d'une fête, mais Anna corrige cette impression en lui répondant :

> On se réunit pour dire adieu à nos morts… Merry a perdu ses deux enfants […]. On vient de l'apprendre. Et sa marraine a péri aussi. Merry et moi, on doit dire adieu à nos mères, deux suicidées […]. Toi et moi, on va dire adieu à notre enfant qui aurait eu vingt ans… Tu comprends que c'est pas une fête, c'est un partage… (*VMS*, 248).

Ayant repris conscience de la disparition de ses enfants et de sa marraine, le moment est venu pour Merry de les oublier dans le sens de refuser non pas d'honorer leur mémoire, mais d'être embourbée dans le deuil de leur disparition. Son épanouissement existentiel demande de surcroît qu'elle se remette du suicide de sa mère auquel elle est restée depuis lors acculée. Anna et Raymond ont de même besoin, pour leur stabilité psychique, d'évacuer les amers souvenirs de leur passé. Cette cérémonie d'adieux décrite par Florence R. Jurney comme une « célébration rituelle[21] » fait, à notre sens, fonction d'inhumation du passé et des disparus. Elle arrache en particulier Merry aux hallucinations liées aux retrouvailles de ses enfants et la place au seuil de sa guérison. Puisque Bettina, Anna et Raymond ont connu, à l'instar de Merry, un passé traumatique, le terme « partage » dans la citation précédente évoque non seulement le partage des douleurs individuelles du passé, mais aussi le partage de la responsabilité d'évacuer ces douleurs. Du traitement du trauma de Merry émerge une communauté de soutien qui transcende les données historiques et raciales. C'est là, pour Pineau, une façon inventive de penser les relations postcoloniales.

Au terme de la cérémonie d'adieux honorée de la présence de nombreux invités, Anna et Raymond disent de Merry : « Elle va s'en sortir » (*VMS*, 263), et en guise de réponse elle dit : « Je vais m'en sortir » (*VMS*, 264). Merry ignorait, jusque-là, ce à quoi elle s'en tenait. Le passage du pronom sujet « elle » au « je » illustre en ce sens une prise en conscience personnelle de sa condition traumatique et sa résolu-

21. Florence R. Jurney, « Les dérives multiples des *Voyages de Merry Sisal* de Gisèle Pineau », *Nouvelles études francophones*, vol. 35, n° 1, 2020, p. 213.

tion de lutter elle-même pour y échapper. En vue de l'aider enfin à s'ouvrir davantage et à se reprendre, Anna entreprend de la renvoyer à un psychologue : « Merry n'est pas encore tirée d'affaire, mais on va l'aider. Elle doit se reconstruire. *Elle doit parler*, je vais prendre rendez-vous pour elle chez un psychologue » (*VMS*, 260 ; nous soulignons). « Elle doit parler » sous-entend que la narration du trauma de Merry par Anna et Bettina n'était ni une finalité ni un substitut à sa propre narration. La responsabilité de celles-là consistait à réunir les conditions de la prise de parole de celle-ci. On aura compris que la prise de parole pour dévoiler et narrer le trauma de l'autre ne réussit son pari que lorsqu'elle est capable d'aboutir à la prise de parole par cet autre traumatisé pour narrer sa propre expérience.

S'appuyant sur son expertise d'infirmière psychiatrique, Gisèle Pineau parvient à mettre en perspective les effets manifestes et latents du trauma dans *Les voyages de Merry Sisal*. La mise en récit du trauma, que ce soit par la victime ou par un tiers, conduit au désenchaînement du bagage mental et émotionnel de Merry. Dans cette même optique, Pineau promeut le féminisme pour renforcer le soutien apporté à Merry et pour souligner la force des affinités féminines dans la prise de parole par la femme victime du trauma. La prise de conscience de la mort de ses enfants aide Merry à conscientiser le réel et l'irréel, un pont que les survivants du trauma doivent franchir dans leur quête de guérison. La mémoire du passé lui offre la possibilité de faire le deuil et un pas en avant, malgré les souvenirs douloureux de ses enfants et de sa marraine. Loin d'être une fin heureuse, les dernières pages du roman présentent la remémoration comme une arme à double tranchant. La description de Merry comme étant prisonnière de son corps et perdue dans le souvenir de ses enfants et de sa marraine implique qu'elle doit maintenant faire face à la réalité qu'elle a autrefois refoulée (*VMS*, 245). Si la narration marque le début de sa guérison, l'amertume soude l'acceptation du passé événementiel et oriente vers un rétablissement lent, mais prometteur.

Le présent texte est une version remaniée et enrichie de la communication qui a remporté le prix François-Paré, lors du colloque international de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (APLAQA), tenu à l'Université du Nouveau-Brunswick et à l'Université de Saint-Thomas en octobre 2021.

Bibliographie

ALCOFF, Linda M., « The problem of speaking for others », Judith Roof et Robyn Wiegman (dir.), *Who Can Speak? : Authority and Critical Identity*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, p. 97-119.

AMIEL, Gérard, « *Talking cure*, cure de parole, cure par la parole », *Feuillets psychanalytiques*, vol. 2, nº 1, 2017, p. 7-13.

BLOOM, Paul, *Against Empathy : The Case for Rational Compassion*, New York, Ecco, 2016.

CARUTH, Cathy (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Londres et Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

CASEY, Edward S., « Forgetting Remembered », *Man and World*, vol. 25, nº 3-4, 1992, p. 282-311.

CRAPS, Stef, « Beyond Eurocentrism : Trauma Theory in the Global Age », Gert Buelens, Samuel Durrant et Robert Eaglestone (dir.), *The Future of Trauma Theory : Contemporary Literary and Cultural Criticism*, New York, Routledge, 2013, p. 45-61.

CUPCHIK, Gerald C., « I am, therefore I think, act, and express both in life and in art », Jone Roald et Johannes Lang (dir.), *Art and Identity : Essays on the Aesthetic Creation of Mind*, New York et Amsterdam, Rodopi, 2013, p. 67-91.

FREUD, Sigmund, *Moïse et le monothéisme*, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, coll. « Les classiques des sciences sociales », 2002 [1939].

HIRSCH, Marianne, *The Generation of Postmemory : Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

JURNEY, Florence R., « Les dérives multiples des *Voyages de Merry Sisal* de Gisèle Pineau », *Nouvelles études francophones*, vol. 35, nº 1, 2020, p. 202-215.

LAUB, Dori, « Truth and Testimony the Process and the Struggle », Cathy Caruth (dir.), *Trauma : Explorations in Memory*, Londres et Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995, p. 61-75.

PINEAU, Gisèle, *Les voyages de Merry Sisal*, Paris, Mercure de France, 2015.

——, *L'exil selon Julia*, Paris, Éditions Hervé Chopin, 1996.

Quand la marge se démarque

L'enfant comme lieu d'utopies possibles dans l'œuvre pour la jeunesse de Pius Ngandu Nkashama

Kodjo Attikpoé

> *Depuis plus de deux mille ans l'exploitation de l'homme par l'homme est abolie dans les utopies. Les utopies sociales ont toujours opposé le monde de la clarté à celui de la nuit, offrant de leur terre de lumière une peinture de grande envergure où tout rayonne d'un éclat de bon aloi, où l'opprimé est redressé, où le nécessiteux se sent satisfait*[1].

La forte récurrence du thème de la violence dans la littérature africaine répond au souci de prendre en charge un réel qui semble revêtir la forme d'une histoire sans fin dans la « postcolonie[2] ». Celle-ci est entendue par Achille Mbembe comme « une pluralité chaotique [...] [qui] consiste également en une série de corps, d'institutions et d'appareils de capture qui font d'elle un régime de violence bien distinct[3] ». Aussi cette postcolonie représente une entrave à l'épanouissement de ses habitants, et particulièrement de l'enfant. La littérature africaine se met à l'écoute de ce monde en dépeignant ses aspects sombres jusque dans les moindres détails. Au rang des sujets graves figurent en bonne place la guerre et la violence totalitaire. Mais il importe de s'interroger davantage sur le sens profond de cette constante esthétique de dénonciation. Il est vrai que certains

1. Ernst Bloch, *Le principe espérance*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, tome 2, Paris, Gallimard, 1982, p. 40.

2. Achille Mbembe, *De la postcolonie* : e*ssai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2e édition, 2000.

3. *Ibid.*, p. 140.

critiques y voient une forme d'engagement[4], cependant l'on pourrait arguer que ces fictions noires recèlent aussi un pouvoir négatif, dans la mesure où elles deviennent problématiques d'un point de vue imagologique, contribuant à alimenter le discours afropessimiste ambiant. En effet, elles se contentent souvent de décrire l'univers des ténèbres sans laisser entrevoir un brin d'optimisme et d'espoir concernant l'avenir des pays décrits. Dans les dystopies africaines, le personnage de l'enfant devient aussi le lieu d'expression de toutes les aberrations et dérives de la société[5].

Mais chez l'écrivain congolais Pius Ngandu Nkashama, la représentation de l'enfant s'inscrit dans un tout autre registre. Son projet littéraire se singularise par une représentation continuelle, voire obsessionnelle de la violence. Toute son œuvre fictionnelle, qu'elle soit destinée aux adultes ou aux jeunes lecteurs, met en scène des conflits à travers des narrations très souvent portées par des figures d'enfants, d'adolescents ou de jeunes adultes. De même, ses essais et études critiques comme *Citadelle d'espoir*[6] et *Ruptures et écritures de violence*[7] n'échappent pas à l'analyse de la problématique des conflits. Il faut particulièrement souligner que l'auteur, ici aussi, met en exergue son attachement à la figure de l'enfant à travers des photos d'enfants joyeux ou souriants figurant sur la page de couverture de ces ouvrages, pourtant éloignés de la question de l'enfance.

Un regard sur les déclarations – épitextuelles – de l'auteur permet de comprendre la genèse de son intérêt tenace pour les thèmes de la violence et de l'espoir qui paraissent indissociables dans son univers littéraire. Originaire de la République démocratique du Congo (l'ex-Zaïre), Ngandu Nkashama demeure, depuis sa jeunesse, profondément préoccupé par les divers conflits – de la lutte pour

4. Voir Justin Bisanswa et Isaac Bazié (dir.), « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement », *Présence francophone*, n° 63, automne 2004.

5. Voir Selom Komlan Gbanou, « De *L'enfant noir* à l'enfance noire dans roman le francophone. Le paradoxe d'une image », Ute Fendler et Liliana Ruth Feierstein (dir.), *Enfances ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique Latine*, Munich, AVM édition, 2013, p. 201-226.

6. Pius Ngandu Nkashama, *Citadelle d'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1995.

7. Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

l'indépendance aux rébellions actuelles en passant par le pouvoir dictatorial de feu Mobutu – qui ébranlent son pays. Dans *Guerres africaines et écritures historiques*, il aborde, par exemple, les luttes pour l'indépendance dans un chapitre intitulé « Chronologie des événements de 1960 : au travers du regard tragique d'un enfant », et la citation placée en exergue est éclairante à cet égard : « dans les yeux terrifiés d'un enfant, toutes les guerres marquent toujours la fin tragique du monde[8]… »

Dire la guerre, comme le note Ngandu Nkashama, donne aussi lieu à une « littérature fascinante des métaphores et des hyperboles[9] », à l'image des « producteurs d'images psychédéliques […] [qui] s'évertuent dans la "monstrativité" des ignominies perpétrées[10] ». Pour sa part, l'écrivain congolais tente d'inscrire sa démarche esthétique dans une autre perspective, qui vise à conjurer le mal et à « conserver la mémoire des supplices endurés[11] ». Selon lui, « [l]'Écrivain engendré par les violences de la mort doit échapper aux pièges des redondances littéraires figées par la dénonciation. Les discours qu'il institue permettront l'émergence des mythologies de souveraineté afin de célébrer la "race des vainqueurs" ainsi que l'avènement d'une "terre nouvelle". La terre de la *Liberté*[12] ».

Y a-t-il adéquation entre les propos de l'auteur et son œuvre prolifique sur la violence ? En d'autres termes, ses textes fictionnels tracent-ils tous effectivement les « épures d'un monde meilleur[13] » ? La question mérite d'être posée dans la mesure où, s'agissant de son œuvre pour adultes, un roman comme *Le pacte de sang* suscite des interprétations divergentes : selon Janice Spleth, il s'agit d'une œuvre dystopique. Cette critique montre comment Pius Ngandu Nkashama se sert des éléments narratifs tels que le décor, la structure du récit, les personnages pour « construire un pays de vrais

8. Pius Ngandu Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 65.

9. *Ibid.*, p. 11.

10. *Ibid.*, p. 9-10.

11. Nkashama, *Citadelle d'espoir*, *op. cit.*, p. 14.

12. Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, *op. cit.*, p. 13 (l'auteur souligne).

13. Bloch, *Le principe espérance*, *op. cit.*, tome 2, la partie IV est sous-titrée « Les épures d'un monde meilleur ».

cauchemars où les institutions dysfonctionnelles bouleversent systématiquement les idéaux utopiques de toute une variété de philosophies politiques[14] ». Kasereka Kavwahirehi, pour sa part, ne partage pas cette analyse, partant plutôt de l'hypothèse que la nécessité de décrire le social dans le roman africain s'accompagne d'une dimension utopique. Autrement dit, en représentant les aspects sombres de la société, ce dernier « fait aussi entrevoir le "montre-autre" sans lequel il ne saurait prendre une position critique envers la formation sociale actuelle[15] ». Pour Kasereka Kavwahirehi, *Le pacte de sang* présente bien des traces d'utopie qu'il décèle dans la « dynamique du dernier chapitre[16] », mais aussi chez le personnage de Josiane, « l'autre signe d'espoir[17] ».

Qu'en est-il de l'œuvre de Ngandu Nkashama pour la jeunesse[18] ? Elle compte cinq titres : les romans *Un matin pour Loubène*, *Le fils du mercenaire*, *Mayilena*, et les récits *Yolène au large des collines* et *Les enfants du lac Tana*[19]. Ils ont tous en commun d'aborder les thèmes des conflits et de la guerre en Afrique.

14. Janice Spleth, « *Le Pacte de sang* et la tradition narrative de la dystopie », Alexie Tcheuyap (dir.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 214.

15. Kasereka Kavwahirehi, « Urgence du social et dimension utopique du roman africain. Une lecture de *Pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama », *Présence francophone*, n° 87, 2016, p. 196.

16. *Ibid.*, p. 204.

17. *Ibid.*, p. 206.

18. La littérature de jeunesse d'Afrique francophone passe pour une production doublement marginalisée : d'une part, la littérature de jeunesse est souvent considérée comme une littérature secondaire, c'est-à-dire peu exigeante d'un point de vue esthétique. D'autre part, elle s'inscrit dans les marges francophones (voir David N'goran, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2021). En dépit de sa marginalisation, la littérature de jeunesse africaine participe à la déconstruction de l'imaginaire colonial et déploie une dynamique créatrice remarquable, tout comme la littérature pour adultes (voir Buata Malela, Gérard Désert et Hans Färnlöf (dir.), *Les marges dans les capitales littéraires, artistiques et politiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf patrimoine », 2019).

19. Pius Ngandu Nkashama, *Un matin pour Loubène*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 1991 ; *Le fils du mercenaire* (suivi de *Yolène au large des collines*), Vanves et Dakar, Edicef et NEA, 1995 ; *Mayilena*, Châtenay-Malabry, Acoria, 2000 ; *Les enfants du lac Tana*, dans Rabah Belamri, *Enfance, enfance…*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 1991, p. 43-69. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *UML*, *LFM* et *YLC*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

En nous limitant à trois ouvrages, *Un matin pour Loubène*, *Le fils du mercenaire* et *Yolène au large des collines*[20], nous nous attacherons à explorer la figure de l'enfant, dont le parcours et le destin débouchent sur l'énonciation des utopies sociales. Comment s'y articule le discours d'espérance ? L'enfant est-il érigé au rang de héros ? Quel est le sens de sa parole ? À partir de ces interrogations, nous allons, dans un premier temps, analyser comment l'enfant devient un lieu pour (re)penser le présent et l'avenir de la terre natale. Dans un deuxième temps, nous nous concentrerons sur les expériences limites de l'enfant pendant le génocide des Tutsis du Rwanda, en montrant comment l'œuvre de Ngandu Nkashama tente de dessiner une utopie de la réconciliation.

Penser la terre natale

Partant d'une conception de la littérature qui consiste à conjurer le destin, c'est-à-dire « les ruptures majeures qui bouleversent le continent africain et dont son pays, le Congo, est le condensé des iniquités inexpugnables[21] », penser le pays natal devient un enjeu existentiel pour Ngandu Nkashama. En raison de la décomposition de l'ordre politique et social du Congo, où la guerre ne s'arrête pas, certains considèrent ce pays comme agonisant, comme en témoigne la transformation du sigle RDC (République démocratique du Congo) en « *Air-Décès*[22] ». Cette boutade rappelle assurément le discours des afropessimistes comme Stephen Smith[23].

Ngandu Nkashama, lui, demeure, malgré tout, résolument optimiste pour l'Afrique. Mais sur quoi se fonde son optimisme ? Le mal congolais (ou africain) n'est pas une fatalité ni une « malédiction », pour reprendre le titre d'un de ses romans[24]. Bâtir ou détruire une

20. Le roman *Mayilena* est introuvable. En raison de son cadre restreint, cette étude ne prend pas en compte le récit *Les enfants du lac Tana*.

21. Pius Ngandu Nkashama, *La malédiction*, Paris, L'Harmattan, 2013 (quatrième de couverture).

22. Nkashama, *Guerres africaines et écritures historiques*, *op. cit.*, p. 10.

23. Voir Stephen Smith, *Négrologie : pourquoi l'Afrique meurt*, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

24. Dans une note sous forme d'épigraphe, l'auteur dénonce le mythe de la malédiction de Cham longtemps propagé par les littératures coloniales pour vilipender les peuples noirs.

nation relève avant tout de l'action et de la volonté humaines, mais là où les adultes ont échoué ou démissionné, c'est à l'enfant d'incarner l'espoir d'un monde nouveau, de faire briller le « grand soleil[25] » sur l'Afrique. Le discours d'espérance centré sur l'enfant résonne dans *Un matin pour Loubène* et *Le fils du mercenaire*.

Un matin pour Loubène décrit les mécanismes de la violence du pouvoir dictatorial dans un pays qu'on peut assimiler au Congo, même si le lieu de l'intrigue n'est pas explicitement nommé. Notons que la dénonciation de la dictature au Congo est souvent présente chez Ngandu Nkashama qui affirme : « Le pouvoir de la dictature est par lui-même un pouvoir de la mort[26]. » Accusé à tort d'avoir brisé à coups de pierres les vitres de la voiture du « Citoyen Commissaire » (*UML*, 44), Loubène est sauvagement roué de coups par les gardes du corps de ce dernier. À travers cet acte de brutalité commis par des hommes censés protéger le peuple, le roman cherche à mettre en exergue la violence comme mode de gouvernance, et la mise en scène d'un enfant, victime de cette violence étatique, sert justement à mettre en évidence la laideur d'un système qui n'hésite pas à commettre des exactions sur l'être le plus faible – l'enfant –, à l'écraser sans autre forme de procès. Quoique Loubène, le personnage principal, soit âgé de 16 ans, il demeure toujours un enfant – le terme d'adolescent conviendrait moins ici. D'ailleurs, il est désigné comme tel, à la fois par le narrateur et les villageois indignés : « Des brutes ! Voilà ce que vous êtes. Frapper ainsi un enfant, pour un tas de ferrailles ! Vous devriez avoir honte » (*UML*, 60). À cet égard, le vocable « enfant » implique aussi l'innocence d'un double point de vue : d'une part, il désigne l'enfance comme état d'innocence, d'autre part, il exprime le fait que Loubène n'a pas commis le délit dont on le soupçonne.

Au-delà de la dénonciation de la violence d'État, le roman s'attache à construire un univers de valeurs sur lequel il tente de fonder son discours d'espoir. Mais il s'ouvre sur la description de Poyi, figure antagoniste, ayant le même âge que Loubène, son compagnon de jeu. Il est le personnage des antivaleurs telles que la jalousie,

25. Nous empruntons cette formule au titre de son roman *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Éthiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.

26. Nkashama, *Citadelle d'espoir*, *op. cit.*, p. 13.

l'hypocrisie, la haine, la méchanceté. Contrairement à Loubène, le citadin scolarisé, Poyi est né et a grandi au village. Il n'a pas eu la chance d'aller à l'école. Pour cette raison, il se sent complexé devant son ami : « Tu vas à l'école. Tu connais les lettres de l'alphabet. Tu parles des langues aux sonorités pompeuses. Tu nous traites comme des barbares. Des moins que rien. Tu nous le payeras, je le promets » (*UML*, 8). Cependant, il est à noter que ses accusations ne sont pas fondées. En présence de Loubène, il montre un visage joyeux alors qu'il a « la haine dans son cœur » (*UML*, 12). Poyi mettra donc sa menace à exécution en fomentant l'incident dont la responsabilité sera imputée à Loubène. L'œuvre prône l'amour de la terre natale, qui passe d'abord par l'amour de l'Autre. Le narrateur cède la parole à une autre enfant, Tchélamina, pour transmettre ce message à Poyi, mais aussi au lecteur : « Regarde, Poyi. Le monde a changé […]. L'univers de ce millénaire sera construit par ceux qui pensent et par ceux qui aiment » (*UML*, 64). À proprement parler, le roman n'est pas une narration des utopies sociales. Mais il débouche sur un discours d'espoir et de réconciliation autour d'un idéal commun énoncé dans l'excipit comme lieu stratégique : « L'avenir, ils vont le construire tous ensemble, Loubène et Tchélamina, Poyi et tous les jeunes du village car ils ont escaladé ensemble la Montagne à la pierre dure, et ils ont triomphé » (*UML*, 65).

On le voit, l'utopie d'un avenir meilleur dont les enfants seraient les principaux acteurs ne relève pas d'un optimisme béat, car les conditions de possibilité sont nettement identifiées : l'amour fraternel, la solidarité, le travail collectif (bâtir le pays ensemble), l'endurance, la persévérance (escalade de la montagne à la pierre dure).

Dans le roman, les actes héroïques sont plutôt l'œuvre des adultes, du peuple. La mise en déroute du Commissaire Citoyen et de son cortège par les villageois indignés et révoltés peut être interprétée comme un signe d'espoir. Cette victoire symbolique montre que le peuple refuse de plier l'échine devant l'asservissement : « Vous vous croyez sur une terre conquise, et vous foulez aux pieds les hommes que vous croisez sur votre chemin […]. En quoi ressemblez-vous à des êtres humains ? […] Mais nous n'avons plus peur ! […] mais nous ne craignons pas la mort. Vous devez nous affronter maintenant » (*UML*, 60-61).

Dans *Le fils du mercenaire* non plus, les enfants n'apparaissent pas comme des figures immédiates de l'utopie, même si leurs parcours narratifs laissent entrevoir des moments ou des signes d'espérance. Le procédé est similaire : ce n'est que dans l'excipit que se dessine la vision d'un lendemain meilleur grâce à la force des enfants. Dans une lettre adressée à sa tante à Bruxelles, Yannick exprime son optimisme : « Ils racontent tous ici que la ville ressemble à une cité de la mort. Avec Makenga, nous allons remonter les salles de classe. […] Nous voulons faire du village une cité de la vie. […] L'avenir ici appartient aux enfants. Ils sont tellement gais et dynamiques, et lorsque je joue avec eux, le soleil brille d'une autre lumière, d'un éclat plus vif » (*LFM*, 82). Il est intéressant de noter dans cette citation l'emploi du mot « soleil » – souvent présent dans l'œuvre de Ngandu Nkashama –, métaphore d'espoir et d'espérance. Non seulement exprime-t-il ainsi l'optimisme à la manière d'une certitude, mais il l'accentue aussi à travers le syntagme « brille d'une autre lumière, d'un éclat plus vif ».

Le fils du mercenaire thématise la quête du père chez l'enfant Yannick, né d'un père belge – qui était mercenaire lors de la guerre coloniale au Congo – et d'une mère congolaise. Yannick a grandi à Bruxelles. L'absence du père, resté en Afrique, est pour lui source d'insomnies et de cauchemars. Retrouver le père est donc d'une importance cruciale. Mais il s'agit aussi d'une quête d'espérance, qui va se réaliser – plus aisément qu'on ne l'imagine – grâce à la configuration des personnages (on pourrait y voir aussi un phénomène du hasard). En effet, en foulant le sol natal, Yannick va tomber sur un groupe d'enfants de rue, Madiya et ses copains, qui vont l'aider à retrouver les traces du père.

Mais au-delà de l'accomplissement du désir de retrouver le père, le retour de Yannick sur « la terre de ses ancêtres » (*LFM*, 19) participe d'une stratégie de valorisation de la terre natale. Yannick décide de rester au Congo, même après l'assassinat odieux de son père. Maintenant que la rencontre avec ce dernier a apaisé son âme et l'a délivré de ses angoisses, on se demande pourquoi il ne compte pas retourner au pays de son père, la Belgique. Est-ce parce qu'il se dit « exténué » de lutter contre des « comportements racistes » (*LFM*, 14) ?

En effet, Yannick était souvent traité d'étranger dans ce pays dont il se réclame aussi :

> — Comme vous êtes aimable, mon enfant. Cela fait longtemps que vous êtes dans notre pays ? Vous souffrez de froid ?
> — Non, madame, ce pays est aussi le mien. J'y ai grandi, et j'ai connu dans les avenues de cette ville les moments les plus importants de mon existence.
> — Vous ne rentrez pas chez vous, mon enfant ?
> — Je viens de vous dire que j'appartiens au même pays que vous, madame. Noël est un jour prodigieux. (*LFM*, 11)

Par ailleurs, le lecteur trouve étonnant que Yannick ne soit nullement effrayé ni découragé par le climat politique et social déliquescent dans lequel se trouve la terre de ses aïeux. Déjà, à sa descente de l'avion, Yannick va humer l'odeur de la corruption : un agent de police le somme de « coopérer » (*LFM*, 27), c'est-à-dire de lui donner de l'argent, alors que ses papiers sont en règle. Il va aussi constater la misère ambiante et, pire, être témoin de la rage bestiale des militaires mutins saccageant tout sur leur passage. Mais chez Yannick, l'amour de la terre des ancêtres est surtout suscité par l'accueil naturel des enfants rencontrés à l'aéroport, l'affection débordante de sa grand-mère maternelle et l'hospitalité particulièrement chaleureuse reçue au village de sa mère défunte, comme il le confie à son père : « Le village m'a accueilli avec tant d'amabilité que je ne voudrais plus jamais le quitter » (*LFM*, 69).

Yannick, désormais orphelin de père et de mère, ne se soucie aucunement de son destin immédiat, de son propre avenir dans cette parodie d'État : ira-t-il à l'école ? Fera-t-il des études ? Par quels moyens financiers réalisera-t-il (avec les autres enfants) la construction de la cité ? Si l'humanisme et la bonté des Congolais envers lui suffisent à fonder sa décision, c'est parce que le roman cherche à montrer par là que l'amour de l'Autre qu'il prône n'est pas un vœu pieux.

À travers cette quête du père, *Le fils du mercenaire* ressuscite un pan de la mémoire des guerres coloniales en Afrique et particulièrement au Congo. À Bruxelles, le personnage de Schoenen, ex-mercenaire ayant combattu aux côtés du père de Yannick, relate à ce dernier les souvenirs de cette guerre atroce. Le surnom « le fils

du mercenaire » accolé à Yannick représente, pour cet enfant, une lourde charge d'un double point de vue : il lui vaut des moqueries à l'école, mais il charrie aussi la haine et toutes les horreurs d'un passé qui perdure. La rencontre avec le père signifie aussi la renaissance pour l'enfant :

> — Tu es mon père.
> — Si tu portes la haine dans ton cœur, tu n'auras que du mépris pour les hommes, et la haine te dévorera, jusqu'à ce que ton corps disparaisse dans le sable décomposé.
> — Je ne veux plus être appelé *le fils du mercenaire*.
> — Ton nom, *Nyota*. Celui de ton grand-père, un homme de noblesse et de vaillance. (*LFM*, 75)

Ce changement de nom montre une fois encore que c'est la terre natale qui est valorisée. « Nyota » est sans doute le nom du grand-père maternel. Symboliquement, Yannick se débarrasse de son patronyme flamand en signant la lettre adressée à sa tante de « Yannick Nyota ». Porter désormais le nom d'une personne possédant de nobles qualités participe d'une volonté de modification identitaire permettant de célébrer son héritage africain et, ce faisant, ce geste raffermit la mise en œuvre d'un discours de l'espérance axé sur l'enfant.

Le roman décrit le climat social en décomposition, conséquence de la gestion insensée du pouvoir dictatorial au Congo dont les enfants sont les premières victimes. Aussi observe-t-on la présence de divers groupes d'enfants de rue : les débrouillards (Madiya et ses amis), les violents (les hordes des *ngembo*), les mendiants. La souffrance, évidemment, est leur lot quotidien : « Des gamins portaient des haillons. Ils marchaient en boitillant. [...] La misère n'était pas un conte dans cette ville de démence. Les gens avaient cessé de s'apitoyer les uns sur les autres » (*LFM*, 36-37). Dans cet océan de souffrances, Madiya et ses amis entretiennent en quelque sorte la flamme de l'espoir, car malgré l'abandon involontaire de l'école et les épreuves de la rue, ils tentent de rester pour ainsi dire dignes. Ils n'empruntent pas le chemin de la violence. Armés de leur courage, de leur persévérance et de leur foi en la vie, ils essaient d'affronter leur existence :

> — La vie nous a appris à ne jamais nous décourager. Autrement, nous ne serions pas là.
> — Combien de fois nous sommes-nous allongés sur les trottoirs, dans les caniveaux ! Pour ne plus jamais nous réveiller. Ni en cette vie, ni en aucune autre.
> — Mais chaque fois, il a fallu nous battre. D'abord contre nous-mêmes. (*LFM*, 39)

Tout comme Yannick, ces enfants débrouillards montrent leur foi dans leur pays natal. Ils ne sont nullement attirés par le mythe de l'Eldorado occidental. En compagnie de Yannick, le Bruxellois, ils ne laissent transparaître aucun signe d'enthousiasme à cet égard. L'un d'eux exprime sans détour son attachement à la terre natale : « Je préfère mourir ici. Sur la terre de mes pères. Mourir à l'étranger est une malédiction. L'esprit ne connaîtra plus jamais la paix, s'il ne repose pas aux confluents des fleuves qui inondent la région paternelle » (*LFM*, 39). Cette parole de l'enfant, ainsi que la décision de Yannick de rester en Afrique, peuvent se lire, au regard du mythe de l'Eldorado européen ancré dans l'esprit des Africains, comme un contre-discours visant à valoriser la terre africaine malgré tout. Pour cet enfant, l'amour pour le sol de ses aïeux s'appuie sur son optimisme selon lequel « [l]e pays finira par vaincre sa lâcheté. Alors, nous sortirons devant les hommes, forts. Heureux » (*LFM*, 39). Ici, le syntagme « finira par » exprime une assurance en insistant sur le caractère inéluctable de la concrétisation de cet espoir.

On peut être tenté de s'interroger sur cet optimisme inconditionnel d'un enfant accablé par la vie. Mais c'est oublier que Ngandu Nkashama se donne pour tâche de construire des utopies possibles, où la voix et les perspectives enfantines occupent une place particulière. En effet, mettre des discours d'espérance dans la bouche de l'enfant apparaît tout à fait légitime, puisque c'est aussi une manière pour lui d'exprimer ses préoccupations au sujet de son avenir.

Madiya et ses amis, contraints d'abandonner l'école, trouvent dans l'art une voie esthétique permettant de porter leur regard sur le monde. Artiste talentueux et doué, Madiya sculpte des masques dont les « noms pathétiques » évoquent aussi la réalité de l'enfance malheureuse : « Celui-ci, *l'enfant-aux-yeux-secs*. Il a tellement pleuré toute sa vie, que ses glandes se sont desséchées » (*LFM*, 44). Or,

adoptant un autre registre, l'art permet de décliner, sous une forme imagée, le discours d'espérance et l'univers axiologique au sein desquels l'amour de l'Autre trouve une place particulière : « Des oiseaux d'amour, mâles et femelles. Ils engendrent des hommes nouveaux, qui feront briller la lune au premier jour de la saison d'immortalité [...]. Ils se racontent le monde, parce qu'ils veulent recréer l'univers, et rendre les humains capables de s'aimer profondément » (*LFM*, 47).

Dans son essai *Citadelle d'espoir* consacré à la situation politique de son pays, le Congo, Ngandu Nkashama martèle ses propos d'espérance : « Le prix payé a été excessif, en multitude de morts, en quantité de souffrances. Mais toujours, l'espérance, la Passion de la Liberté. La Poésie de la vie[27]. » Rappelons que la photo d'un groupe d'enfants joyeux figurant sur la page de couverture illustre on ne peut plus clairement son optimisme associé à l'enfance.

L'utopie réconciliatrice

Ngandu Nkashama, en tant qu'écrivain « engendré par les violences de la mort », n'est pas resté inactif face au génocide des Tutsis en 1994. Pour conjurer le destin, il a commencé, dès les premières heures du génocide, à écrire un récit, qu'il publiera en 1995 sous le titre *Yolène au large des collines*. Il s'agit donc d'un des tout premiers textes de fiction suscités par ce drame, autrement dit, il a vu le jour bien avant ceux de Fest'Africa[28]. Mais vu que ce récit est étiqueté comme « littérature de jeunesse », il est resté complètement ignoré par la critique, comme c'est d'ailleurs le lot de toute la littérature de jeunesse produite en Afrique francophone subsaharienne[29].

Problématique signalée par plusieurs études critiques, le témoignage du génocide pose la question de son indicibilité. Dans son ouvrage *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Michael Rinn

27. Nkashama, *Citadelle d'espoir*, *op. cit.*, p. 17.

28. L'initiative « Rwanda : écrire par devoir de mémoire » du projet Fest'Africa a donné naissance à un certain nombre de textes sur le génocide. Voir Josias Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008.

29. Ce récit d'une remarquable facture narrative a été réédité sous le titre *Yolena* à l'intention des adultes : Pius Ngandu Nkashama, *Mariana* (roman) *suivi de Yolena et de La chanson de Mariana* (récits), Paris, L'Harmattan, 2006.

soulève les interrogations suivantes : « Comment exprimer le génocide de façon crédible ? Que peut dire l'extrême limite de la représentation ? Enfin, que signifie *l'indicible* du génocide[30] ? » Avant d'aborder l'analyse de *Yolène au large des collines*, il nous semble nécessaire de faire quelques observations sur sa genèse, afin de montrer que la question de l'indicible du génocide dans le texte fictionnel pour la jeunesse doit prendre en compte non seulement la nature particulière du destinataire (l'enfant ou l'adolescent), mais aussi l'ambition axiologique qui préside à la production du texte. À l'instar des textes de Fest'Africa, *Yolène au large des collines* a vu le jour dans le cadre d'une initiative littéraire suscitée par le génocide :

> Ce récit avait été rédigé dès 1994, alors même que les massacres se multipliaient au Rwanda […]. [Il] avait été établ[i] à l'intention de tous les « *Enfants du Rwanda traumatisés par les atrocités de la guerre* », comme le souhaitaient les initiateurs originels. La thématique avait été inspirée par les nombreuses rencontres organisées autour du Groupe « *Survie* » à Toulouse (1994) […]. L'un des objectifs assignés par les Groupes de réflexion avait été l'organisation d'un séjour d'artistes (écrivains, musiciens, dramaturges) sur les lieux des carnages, et de produire des œuvres qui amènent les enfants terrorisés par les spectacles de mort à retrouver un certain équilibre psychologique […] à surmonter les frayeurs et les angoisses par l'écriture littéraire, par le jeu scénique, par l'esthétique picturale ou simplement fictionnelle[31].

Outre l'ambition thérapeutique du récit, Ngandu Nkashama y introduit une dimension utopique, qui consiste à réconcilier les cœurs. Ce texte fictionnel sur le génocide pose à la fois la question de l'indicible et celle du pouvoir axiologique de la littérature. Comment conjugue-t-il ces deux exigences ?

Le mot « colline » du titre évoque le lieu de l'intrigue (le Rwanda), mais aussi la marche de l'exil de l'enfant Yolène. La narration s'ouvre et s'achève sur cette errance éprouvante. Dans la mise en scène du

30. Michael Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, p. 11 (l'auteur souligne). Voir aussi Semujanga, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, *op. cit.*

31. Nkashama, « Note préliminaire », *Mariana* (roman) *suivi de Yolena et de La chanson de Mariana* (récits), *op. cit.*, p. 99-101 (l'auteur souligne).

génocide, *Yolène au large des collines* s'écarte délibérément du « "principe d'effabilité" selon lequel tout peut être dit[32] ». De même, devant le « dilemme entre dire et taire l'expérience limite de l'ultramondain S.S.[33] », il opte plutôt pour un autre principe, celui de la suggestion, pour ce qui est des scènes d'horreur, de tueries. Par exemple, dans l'épisode de la disparition du père de Yolène, le narrateur se contente de décrire la scène de l'enlèvement par les miliciens sous le regard de Yolène : « Tout au début des émeutes, ils étaient venus chercher le père de Yolène, en brandissant les mêmes machettes. Elle s'était accrochée à ses bras. Elle avait crié d'une voix blessée, mais une main criminelle l'avait projetée dans la poussière. Sa mère l'avait ramassée, épuisée, meurtrie. Depuis, la terre s'était effondrée dans les ténèbres denses. Père était parti » (*YLC*, 104). De même, les massacres survenus le jour de la « résurrection », le dimanche de Pâques, sont suggérés à travers une brève description où le narrateur a plutôt recours à la métaphore de la violence atmosphérique :

> Mais la mort était venue à la manière d'un ouragan impétueux. Et l'aube de la *Résurrection* avait été emplie de vents violents et de pluies de déluge. Le soleil lui-même était resté suspendu à l'autre bout du ciel, dans le déchaînement d'un cyclone dévastateur. Des lamentations éclataient de partout. Des sanglots rauques accompagnaient des cris pour implorer la miséricorde du Dieu des vivants. (*YLC*, 95 ; l'auteur souligne)

Yolène au large des collines se donne le pouvoir de guérir l'enfant des traumatismes vécus. Pour ce faire, il adopte une stratégie qui consiste à mettre en scène ce pouvoir de la littérature à travers la représentation par les élèves d'une pièce de théâtre intitulée *L'Optimiste*. Ce jeu scénique suscite l'illusion de la réalité, ou du moins donne l'impression de produire un effet bénéfique : « Yolène prenait spontanément plaisir à ce jeu théâtral. Il lui semblait qu'elle allait se réincarner à nouveau, entrer dans la peau du personnage et partager avec lui des sentiments, des craintes cachées, des angoisses secrètes » (*YLC*, 92). Le récit ne prétend pas à la « vérité de l'Histoire[34] » du génocide, il vise plutôt à mettre en scène une utopie de la

32. Rinn, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, *op. cit.*, p. 8.
33. *Ibid.*, p. 15.
34. *Ibid.*, p. 10.

réconciliation à partir de la « vérité de l'art[35] ». Ainsi, il n'y est question ni de Hutus ni de Tutsis. Dans la pièce de théâtre *L'Optimiste*, il s'agit de réconcilier deux villages ennemis, situés l'un au nord, l'autre au sud : « Rudahunga et Kayenzi avaient été désignés pour tenir les rôles principaux. Ils allaient jouer l'épouse venue du nord et l'époux né dans un territoire méridional » (*YLC*, 92). À la place des divisions entre Hutus et Tutsis, le récit opte pour le schéma colonial des divisions ethniques et régionales en Afrique : Nord contre Sud.

Si l'amour de l'Autre passe pour une utopie possible dans la pensée de Ngandu Nkashama, en revanche, on peut se demander si la seule vertu du mariage peut amener deux communautés à surmonter leur inimitié viscérale. Cette solution participe de la dimension utopique de l'œuvre. Il s'agit plutôt d'allumer et d'entretenir la flamme de l'optimisme, comme le montre le titre de la pièce *L'Optimiste*, dans laquelle d'ailleurs cette réconciliation devient réalité :

> Cette pièce, *L'Optimiste*, monsieur Rwabutera l'avait sélectionnée avec l'intention de conjurer le destin, ainsi qu'il le proclamait lui-même. Des familles qui s'étaient juré une haine immortelle se réconciliaient grâce au mariage de leurs enfants. L'amour triomphait des querelles inutiles et la bonté supplantait la cruauté […]. Ce mariage de scène symbolisait le combat de générations entières pour le triomphe de la Paix. Tous y croyaient profondément. Ils pensaient que s'il fallait sacrifier leurs vies pour la victoire de la Liberté, ils y consentiraient sans restriction. (*YLC*, 92)

En réalité, *Yolène au large des collines* présente une double dimension utopique : l'une se situe sur le plan intrafictionnel, nous l'appellerons utopie scénique (le mot « utopie » entendu dans son sens premier : projet, rêve irréalisable). Or l'irruption des miliciens dans la classe juste au moment le plus décisif de la scène symbolise le caractère chimérique de cette réconciliation : « Voilà qu'au moment où les amants s'apprêtaient à déclarer le serment du pacte et de la promesse, des miliciens jaillirent soudain, les cheveux hirsutes » (*YLC*, 92-93). L'autre, l'utopie possible, est le discours d'espérance que Ngandu Nkashama énonce, comme d'habitude, dans les dernières lignes du récit :

35. *Loc. cit.*

> Elles n'ont jamais su par quel miracle elles avaient atteint les premières maisons du village. […] La mère Ima reprendra le chemin de l'école. Elle a toujours été une monitrice compétente, appréciée pour son dévouement. Elle enseignera la justice et la fraternité. Elle soignera Yolène, elle la verra grandir dans l'affection.
> Un jour pour les festivités de Pâques, elle montera avec ses élèves la pièce de Naigiziki, *L'Optimiste*. Un texte de grande promesse, qui parle de la réconciliation des cœurs. […] Ils célébreront dans la liesse la victoire que les hommes ont toujours remportée sur eux-mêmes, parce qu'ils sont les *enfants de la terre*. Ils hurleront dans la tempête et dans le cyclone le nom de l'espérance : *la Liberté*. (*YLC*, 119-120 ; l'auteur souligne)

Si le récit fait de Yolène une double rescapée du génocide, c'est aussi parce qu'il l'inscrit parmi les futures figures de l'utopie. Mais il s'attache surtout à peindre ses souffrances indicibles tant physiques que morales sur le chemin de l'exil. À travers les descriptions, on peut imaginer toute l'ampleur de son chemin de croix : « Yolène appuyait les mains sur les genoux avant de grimper la pente de la colline, celle qui était tournée vers le côté du midi. Ses mains s'agrippaient désespérément aux plantes fragiles » (*YLC*, 87). Le narrateur essaie aussi de nous plonger dans l'intériorité du personnage en décrivant ses rêves et visions, où l'enfant en détresse dialogue avec le père disparu (euphémisme pour désigner sa mort), lui fait part de ses atroces souffrances : « Le désarroi des collines, père. J'ai marché sur une route de braises. Elles ne se sont pas éteintes sous mes pieds. Même les cendres étaient encore enflammées » (*YLC*, 112).

Tout au long du récit, la parole de l'enfant Yolène est peu abondante, non seulement à cause de la perspective narrative, mais aussi en raison de son innocence, que sa mère cherche à préserver en lui cachant le sens et la portée des événements qui secouent le village. Forte de la curiosité naturelle des enfants, Yolène passe outre l'interdiction de sa mère et découvre certaines réalités. Mais la scène de violence commise par l'oncle sur la mère donne lieu à un échange intéressant entre cette dernière et sa fille :

> Yolène s'est approchée de sa mère […].
> — Quel mal a saisi les humains ainsi, mère ? Ils sont méconnaissables. Qu'avons-nous fait au Seigneur Dieu, pour qu'il nous envoie une telle *malédiction ?*

> — Ne commets pas le péché du parjure, ma fille. Dieu est Amour, il sauvera ses enfants de l'ignominie et du désespoir.
> — Nous sauver ? Lorsqu'il reviendra dans sa gloire, il ne trouvera de nous que des chairs pourries, des squelettes décomposés, émiettés en sable de moisissure.
> — Qui t'a mis des idées si folles dans la tête ? (*YLC*, 97 ; l'auteur souligne)

Comme on le constate, le discours de l'enfant, certes, donne à voir la réaction naturelle des humains consistant à invoquer Dieu pendant les moments de désespoir, mais surtout il exprime son étonnement face à la capacité de l'être humain à verser dans l'inhumain. Contrairement à la mère, le regard de l'enfant sur le monde est empreint de réalisme, et son scepticisme quant au salut divin semble justifié au regard de la responsabilité humaine. C'est ainsi que l'on peut comprendre le hiatus entre son évocation de Dieu et ses réactions dubitatives.

Notre analyse a montré que l'écriture du chaos postcolonial dans les ouvrages pour la jeunesse de Pius Ngandu Nkashama ne se limite pas à la dénonciation du mal ; elle s'attache beaucoup plus à montrer à travers le regard de l'enfant l'absurdité des violences politiques et sociales, et à formuler des discours d'espérance sur l'avenir de la postcolonie dont les citoyens ne sont nullement maudits, contrairement au mythe séculaire de la malédiction de Cham. Comme la démarche esthétique de l'écrivain congolais ne cherche pas à occulter le réel, elle laisse difficilement place à la représentation d'une enfance heureuse et épanouie dans le cadre d'une narration futuriste et utopique. Ainsi, les trajectoires des personnages enfants dans ses fictions pour la jeunesse se résument aux souffrances provoquées par la guerre, le totalitarisme, la violence politique et la désintégration de l'ordre social[36]. Mais chez l'écrivain congolais, c'est un choix qui s'impose, car écrire les souffrances de l'enfant africain, c'est aussi conjurer le mal, penser le présent et le devenir de son pays natal et de l'Afrique tout entière. L'écriture de Pius Ngandu Nkashama se déploie comme une quête de la liberté, de la responsabilité et de

36. Il en va de même dans ses romans pour adultes ; voir Alexie Tcheuyap, « De l'enfance à la nation : corps, famille et violence des destinées », Tcheuyap (dir.), *op. cit.*, p. 313-327.

la conscience africaines, et ses personnages enfants passent pour des contre-figures, dont le discours et la vision du monde sont aux antipodes des attitudes des personnages adultes mus plutôt par leur « lâcheté », leur folie destructrice et leurs pulsions. Par ailleurs, la description des enfants durement éprouvés par la déraison du monde adulte a aussi pour objectif de dévoiler la source de leur sagesse, de leur prise de conscience eu égard à la mission qui leur incombe désormais, celle de bâtir la cité. C'est ainsi que l'on peut expliquer le même schéma narratif chez l'écrivain : les parcours déchirants des enfants débouchent sur l'énonciation d'un discours d'espérance dans l'excipit, lieu où s'éclairent la dimension utopique des œuvres ainsi que leur message qui inclut les valeurs telles que l'amour de l'Autre, la sacralité et l'amour de la Terre des ancêtres, la réconciliation, la liberté. Dans cette parole résolument optimiste de Ngandu Nkashama, l'enfant incarnera l'homme neuf, l'espoir d'une Afrique meilleure. Il revient au jeune lecteur africain de s'approprier ce message.

Bibliographie

BISANSWA, Justin et Isaac BAZIÉ (dir.), « Chaos, absurdité, folie dans le roman africain et antillais contemporain. Variations autour du réalisme et de l'engagement », *Présence francophone*, n° 63, automne 2004.

BLOCH, Ernst, *Le principe espérance*, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982.

GBANOU, Selom Komlan, « De *L'enfant noir* à l'enfance noire dans roman le francophone. Le paradoxe d'une image », Ute Fendler et Liliana Ruth Feierstein (dir.), *Enfances ? Représentations de l'enfance en Afrique et en Amérique latine*, Munich, AVM édition, 2013, p. 201-226.

KAVWAHIREHI, Kasereka, « Urgence du social et dimension utopique du roman africain. Une lecture de *Pacte de sang* de Pius Ngandu Nkashama », *Présence francophone*, n° 87, 2016, p. 193-211.

MALELA, Buata, DÉSERT, Gérard et Hans FÄRNLÖF (dir.), *Les marges dans les capitales littéraires, artistiques et politiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf patrimoine », 2019.

MBEMBE, Achille, *De la postcolonie* : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine, Paris, Karthala, 2e édition, 2000.

N'GORAN, David, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2021.

NKASHAMA, Pius Ngandu, *La malédiction*, Paris, L'Harmattan, 2013.

——, *Guerres africaines et écritures historiques*, Paris, L'Harmattan, 2011.

—, *Mariana* (roman) *suivi de Yolena et de La chanson de Mariana* (récits), Paris, L'Harmattan, 2006.

—, *Mayilena*, Châtenay-Malabry, Acoria, 2000.

—, *Ruptures et écritures de violence : études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1998.

—, *Citadelle d'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1995.

—, *Le fils du mercenaire* (suivi de *Yolène au large des collines*), Vanves et Dakar, Edicef et NEA, 1995.

—, *Un matin pour Loubène*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 1991.

—, *Les enfants du lac Tana*, Rabah Belamri, *Enfance, enfance…*, Ville LaSalle (Québec), Éditions Hurtubise HMH, 1991.

—, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Éthiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

—, *Le génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Nota bene, 2008.

SMITH, Stephen, *Négrologie* : pourquoi l'Afrique meurt, Paris, Calmann-Lévy, 2003.

SPLETH, Janice, « *Le pacte de sang* et la tradition narrative de la dystopie », Alexie Tcheuyap (dir.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris L'Harmattan, 2007, p. 213-238.

RINN, Michael, *Les récits du génocide. Sémiotique de l'indicible*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998.

TCHEUYAP, Alexie, « De l'enfance à la nation : corps, famille et violence des destinées », Alexie Tcheuyap (dir.), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 313-327.

Portrait de l'artiste… en passeur culturel

Désiré Nyela

La réalité des littératures d'expression française ou, si l'on veut, des littératures francophones réside dans le paradoxe d'une langue dont l'usage par leurs auteurs les place, *de facto*, dans une situation qui ne va pas sans générer nombre de complexités. J'en avais déjà fait mention dans une réflexion précédente, à la faveur d'un article intitulé « La littérature africaine ou les paradoxes d'une métalittérature », chapitre d'un ouvrage collectif intitulé *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*[1] sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau. De cette réflexion, il en était ressorti que l'usage de la langue française par l'écrivain francophone configure les paramètres de ce que j'avais appelé une « double contrainte diglossique[2] ». Précisons qu'on ne saurait saisir le concept de double contrainte diglossique si l'on ne prend conscience du fait que nous sommes ici dans un contexte socioculturel régi par les termes d'une domination tant linguistique que culturelle, ce en situation de bilinguisme ou de multilinguisme.

D'une part, relation diglossique d'une langue – la langue française en l'occurrence – vis-à-vis des langues locales : au déclassement des langues locales correspond le surclassement d'une langue étrangère, certes intériorisée – par les locuteurs jadis colonisés,

1. L'ouvrage est paru chez Rodopi, Amsterdam et New York, en 2013 ; mon article ouvre la troisième partie intitulée « Voix transcontinentales et littérature-monde » et couvre les pages 217-236.

2. *Ibid.*, p. 232.

non natifs – mais néanmoins venue d'ailleurs, transportant avec elle l'odeur de l'Autre[3], dans la matérialité des termes d'une relation aux bornes estampillées du sceau du volontarisme de l'*imperium* colonial. D'ailleurs, il faut souligner que le paradoxe de cette relation diglossique réside dans le fait qu'on se serait attendu, avec l'accession aux indépendances des pays africains francophones, à l'inverse, c'est-à-dire au déclassement du français (langue du colonisateur) et au reclassement des langues locales, un peu à l'exemple des pays du Maghreb qui ont reclassé l'arabe, devenu langue officielle, au détriment de la langue française. Mais les pays africains francophones, compte tenu de la multiplicité des langues nationales et locales, ont plutôt opté, au vu des questions d'unité nationale, pour le choix du renforcement du statut de la langue française, devenue ainsi langue officielle de ces pays. D'autre part, relation diglossique de la littérature française – déjà institutionnalisée par ailleurs autour de la langue française – vis-à-vis des littératures francophones, littératures dont le caractère second[4] rend dès lors impossible l'investissement linguistique comme moyen de « cristallisation du littéraire sur le national[5] », pour reprendre l'expression de Xavier Garnier. Ne précise-t-il pas que « L'investissement linguistique dans un projet national est un fusil à un coup. Le malaise de la catégorie "littératures francophones" vient de ce que le français est une langue qui a été mobilisée pour constituer la littérature française comme littérature nationale et qui ne peut plus servir à cela ailleurs[6] » ?

L'odeur de l'Autre ou le piège de la bibliothèque coloniale

Xavier Garnier parle ici de « malaise » comme on parle d'une impossibilité et il est fort intéressant d'observer que la littérature française est dans une logique de reproduction, dans la mesure où elle repro-

3. Nous empruntons ici la formule de Valentin-Yves Mudimbe, *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 2000.

4. Dans l'acception diachronique du terme, dans le sens de littératures qui arrivent après.

5. Xavier Garnier, « Entre définitions et étiquettes : les problèmes de catégorisation des littératures du "Sud" », *Notre Librairie*, nº 160, décembre-février 2006, p. 23.

6. *Loc. cit.*

duit (face aux littératures francophones) les termes de la diglossie[7] subie à ses débuts avec le latin, relation diglossique dont elle a pu se défaire grâce au puissant texte manifeste de Joachim du Bellay intitulé *La défense et illustration de la langue française*, signe chez le poète de la Pléiade d'une conscience de la langue dans l'intention (manifeste) de donner ses lettres de noblesse à une littérature naissante comme de donner confiance à l'écrivain français dans le choix du français comme langue d'expression de son imaginaire.

Ramenée aux dimensions de la francophonie, cette réflexion montre que l'écrivain francophone[8] est un auteur psychologiquement contraint, dans le sens où, comme le poète de la Pléiade avant lui, il est contraint, c'est-à-dire condamné à penser la langue. Dans son activité d'écrivain, il ne saurait faire l'économie d'une réflexion sur la langue. Aussi avons-nous affirmé que l'écrivain francophone est un « penseur de langue[9] » et c'est cette conscience vive de la langue chez l'écrivain francophone que Lise Gauvin désigne sous la formule « surconscience linguistique[10] ». En ce sens, l'exaspération de Naomi Fontaine[11] à la sempiternelle question des journalistes « *Pourquoi choisir d'écrire en français*[12] » à laquelle a dû répondre la romancière sonne comme une forme de rappel (à l'ordre ?) à l'écrivain francophone de cet impératif linguistique aux allures de devoir de langue[13]. Cette surconscience

7. Il faut dire que cette diglossie concernait bien plus la langue d'expression de la culture savante, obnubilée par le prestige de la culture latine.

8. C'est l'occasion de préciser ici que la désignation « écrivain francophone » s'entend dans le sens de l'écrivain dont la langue première n'est pas le français hexagonal.

9. Désiré Nyela, *Les littératures de la traversée*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021, p. 211.

10. Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 2006 [1997]. C'est dans l'introduction intitulée « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone » que ce concept est abondamment développé.

11. Écrivaine québécoise d'origine innue.

12. Naomi Fontaine, *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019, p. 37. La question est soulignée en italique dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13. On parle ici de devoir de langue comme on a si souvent parlé de devoir de mémoire, si l'on fait par exemple référence au projet porté par tels écrivains à suite du génocide rwandais de 1994.

linguistique induit alors de tenir à l'esprit la conscience d'avoir l'Autre à demeure, imprégné de son odeur et chargé de sa bibliothèque, tous aspects – fussent-ils douloureux[14] – avec lesquels tout écrivain francophone doit composer pour pouvoir espérer trouver l'écho de sa langue intérieure.

En fait, l'écrivain francophone se doit de penser la langue dans la mesure où cette réflexion sur la langue, cette surconscience linguistique – pour reprendre la formule de Lise Gauvin –, se veut le ferment de telle créativité : en effet, penseur de langue, l'écrivain francophone n'en est pas moins inventeur de langue. Ce qui fait dire à Alain Mabanckou[15] qu'« on n'écrit pas pour *sauver*[16] une langue, mais justement pour en créer une[17]… ». La déclaration de l'auteur de *Mémoires de porc-épic* va par ailleurs dans le sens du propos de Lise Gauvin, qui envisage la francophonie littéraire comme un vaste espace de créativité ouvert à l'audace de toutes les expérimentations linguistiques possibles :

> Ainsi la surconscience linguistique de l'écrivain francophone est-elle avant tout une conscience de la langue comme un vaste laboratoire de possibles, comme une chaîne infinie de variantes dont les seules limites sont un certain seuil de lisibilité, soit la compétence du lectorat à provoquer autant qu'à séduire. Dans ces textes ouverts au tremblement de la langue et au vertige polysémique se profile l'utopie d'une Babel apprivoisée[18].

14. Il n'est que de lire, à ce sujet, la réponse de Naomi Fontaine : « J'écris en français parce que c'est la seule langue dans laquelle je sais écrire. Ce n'est pas mon choix de ne pas écrire en innu. Cette décision a été prise bien avant ma naissance. Elle était inscrite dans toutes les mesures assimilatrices que mes grands-parents, parents et moi avons subies. On m'a instruite en français. On m'a fait croire que ma langue était mourante. Qu'il ne fallait pas trop s'y attacher, un animal en captivité dans un abattoir. J'ai grandi en ne sachant lire ni écrire l'innu-aimun. J'ai grandi en croyant que de ne pas savoir lire ni écrire l'innu-aimun était acceptable » (*S*, 38).

15. Alain Mabanckou est écrivain et professeur de littérature en Californie aux États-Unis.

16. En italique dans le texte.

17. Alain Mabanckou, « Le chant de l'oiseau migrateur », Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p. 59-60.

18. Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, *op. cit.*, p. 10-11.

Cela dit, reste que pour l'écrivain francophone, marginalisé à la périphérie de la centralité des institutions culturelles du Nord dont il dépend, tout se joue en termes de dialectique compensatoire en rapport tant à l'usage du code linguistique qu'à celui de codes génériques. En effet, porteur d'un double héritage linguistique et culturel miné, l'écrivain francophone est, à l'instar des écrivains juifs de Prague dont parle si bien Kafka, producteur d'une littérature impossible[19]. En effet, en rapport à ce double héritage, l'écrivain francophone est pris entre trois impossibilités : l'impossibilité de l'usage de la littérature[20], l'impossibilité de l'usage de la langue du colonisateur[21] et l'impossibilité de l'usage mineur de cette langue, selon l'expression de Deleuze et Guattari, c'est-à-dire un usage subversif d'une langue majeure ainsi doublement déterritorialisée. Ces facteurs d'impossibilité qu'accentue la très forte extranéité[22] des littératures francophones (notamment celles du Sud) configurent les termes d'une asymétrie sous forme de chiasme dans leur fonctionnement dans la « République mondiale des lettres », pour reprendre la formule de Pascale Casanova. Cette asymétrie structurelle se manifeste dans la relation de l'écrivain francophone avec son lectorat[23], en rapport à la consommation et à la réception de ces littératures. Dans la consommation exogène de ces littératures, tout se joue ici

19. Nous empruntons justement la formule à Kafka qui désignait ainsi la littérature produite par les écrivains juifs de la Prague de son époque. Ce qu'il énonce en ces termes : « Ils vivent entre trois impossibilités […] : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on serait tenté d'ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire […], c'était donc une littérature universellement impossible, une littérature de tziganes qui ont volé l'enfant allemand au berceau et se sont dépêchés de l'habiller d'une manière ou d'une autre parce qu'il faut bien que quelqu'un danse sur la corde raide. (Mais ce n'était même pas l'enfant allemand, ce n'était rien, on disait seulement que quelqu'un dansait). » Kafka, *Correspondance*, lettre à Max Brod, juin 1921, cité par Klaus Wagenbach, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, Paris, Mercure de France, 1967, p. 84-85.

20. Comme instrument de dénonciation du joug de la domination coloniale.

21. Comme inaccessibilité au statut d'énonciateur que se réserve seul le colonisateur.

22. C'est-à-dire la très forte dépendance des littératures francophones (notamment celles du Sud) à un appareil éditorial et infrastructurel situé au Nord.

23. Comme on peut le constater, l'écrivain francophone du Sud a un double lectorat : un lectorat global situé au Nord, véritable consommateur de sa production littéraire, et, dans une moindre mesure, un lectorat local, au Sud.

en termes de proximité et de distance : proximité linguistique[24] avec le public global au Nord, mais en même temps distance culturelle[25] avec lui ; et proximité culturelle avec le public local, mais en même temps distance linguistique avec lui.

Certes, la langue française a été érigée en langue officielle dans les pays francophones du Sud. Mais force est de constater que ces pays sont encore confrontés (après des décennies d'indépendance) à l'analphabétisme. Et si l'on ajoute à cela la faiblesse de l'infrastructure culturelle et l'absence d'une véritable culture de la lecture, il y a là tous les aspects qui incitent à croire que le véritable lecteur de l'écrivain francophone du Sud se trouve au Nord. Autant de phénomènes qui enserrent l'écrivain francophone dans une sorte d'exiguïté[26] – pour reprendre l'expression de François Paré –, obligé de ruser avec le système pour traverser[27] les frontières[28] (racialisées ?) de la littérature afin de parvenir à exister dans la mondialisation de celle-ci. En somme, à bien réfléchir sur la question des dynamiques altéritaires dans les littératures francophones, force est de constater que l'on ne saurait faire l'impasse sur telle réalité obvie : les littératures francophones sont intrinsèquement des littératures habitées, qui ont l'Autre à demeure. En effet, littératures habitées du souffle de l'Autre, imprégnées de son odeur et lestées de la charge de sa bibliothèque, ce, tant en ce qui concerne la forme – avec l'usage de codes génériques et linguistiques venus d'ailleurs comme on l'a vu plus haut, comme à travers leur insertion dans la mondialisation de la littérature par le biais d'une industrie culturelle extérieure – qu'en ce qui concerne le fond, si l'on examine ces littératures à l'aune thématique des dynamiques altéritaires, dynamiques dont les déclinaisons oscillent sur un spectre qui va de l'altercation à l'intégration en passant par la conciliation. Pour illustrer ces déclinaisons, nous

24. Proximité linguistique du fait de l'usage de la langue française (si l'on reste dans le cadre des littératures francophones) ainsi que de codes génériques importés d'ailleurs à l'exemple du roman, ce grand code générique de la modernité occidentale.

25. Distance culturelle dans la mesure où l'écrivain du Sud ne partage pas la même expérience culturelle que son lectorat du Nord.

26. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

27. Voir Nyela, *Les littératures de la traversée*, *op. cit.*

28. Sarah Burnautzki, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2017.

proposons la relecture de trois romans : *Agaguk*[29] d'Yves Thériault, *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*[30] de Dany Laferrière et *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* de Naomi Fontaine.

Altercation(s)

Envisagé sous le prisme de la relation altéritaire, *Agaguk*, comme roman, pose les jalons d'une lecture sous le cadrage de la force ou, plus précisément, du rapport de force. En effet, André Brochu, dans sa préface à la première édition intégrale du roman fournie en 2006 par Le dernier havre, ne présente-t-il pas le chef-d'œuvre de Thériault comme « le roman du plus fort[31] » ? En ce sens, aborder ce roman sous le prisme de la force revient à l'inscrire dans le registre de la défaite, celle consommée des Autochtones, les Inuits en l'occurrence, qui n'est pas sans rappeler celle d'un autre peuple autochtone non moins attachant situé plus au sud en Afrique, le peuple Ibo du Nigeria, défaite rapportée par un roman tout aussi célèbre également publié en 1958, *Tout s'effondre*[32] de Chinua Achebe. À s'en tenir aux considérations liminaires formulées plus haut en exergue de cette réflexion, il importe de souligner les accointances entre les deux romans à travers l'écho mélancolique de la défaite dont la résonance s'entend, avant toute chose, sur le plan linguistique, avec deux romans écrits dans la langue de l'Autre, à savoir l'anglais pour le roman d'Achebe et le français[33] pour celui de Thériault. En conséquence, l'appréciation

29. Yves Thériault, *Agaguk*, Montréal, Le dernier havre, 2006 [1958]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

30. Dany Laferrière, *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Legba », 2019.

31. André Brochu, « Le roman du plus fort », préface d'*Agaguk*, Montréal, Le dernier havre, 2006, p. vii.

32. Il s'agit du roman *Things Fall Apart*, publié initialement en 1958 à Londres chez William Heinemann, de l'écrivain Chinua Achebe, réédité en traduction française en 2013 chez Actes Sud sous le titre *Tout s'effondre*. Il faut ajouter que ce best-seller mondial a été traduit en de nombreuses langues et pour la première fois en français sous le titre *Le monde s'effondre*.

33. Tout petit bémol cependant : dans la réédition du Dernier havre, les titres des chapitres du chef-d'œuvre de Thériault se lisent en version bilingue innu-français. Cela augure-t-il d'une réédition du roman en innu ? Osons l'espérer.

de cette portée linguistique, comme on l'a mentionné plus haut, s'évalue à travers une dialectique compensatoire en termes de perte et de gain : perte en rapport à l'éloignement du public local et gain en rapport au rapprochement du public global. Logique de compensation à forte teneur consolatrice qui, tout bien considéré, fait dire à Achebe que « mieux vaut un roman sur le peuple Ibo en anglais que pas de roman du tout[34] ». La formule, à quelques ajustements près, aurait tout aussi bien pu s'appliquer au chef-d'œuvre de Thériault : mieux vaut un roman sur les Inuits écrit en français[35] par un Non-Autochtone que pas de roman du tout. C'est le paradoxe de l'usage d'une langue, symbole de la victoire de l'Autre, comme instrument de libération à travers la dénonciation de la tragédie de la réalité coloniale, ou encore comme code à travers lequel se révèle le destin d'un peuple à la croisée des chemins.

À bien examiner le roman de Thériault, on ne saurait passer à côté de telle réalité : la question altéritaire dans *Agaguk* ne se révèle pas moins en amont dans sa configuration linguistique qu'elle ne se manifeste en aval au sein du roman dans sa configuration thématique. En ce sens, il s'agit alors d'apprécier l'économie générale de la dynamique relationnelle entre les actants à travers la perspective de la domination. Qu'il s'agisse, ainsi qu'on le verra plus loin, de l'homme face à l'environnement qui l'entoure, des Inuits vis-à-vis des Blancs ou encore, au sein même de la communauté des Esquimaux[36], de l'homme par rapport à la femme, les relations, dans le roman de Thériault, s'inscrivent sous le signe sinon de l'hostilité, du moins du rapport de force.

34. Propos tenus à l'occasion d'un entretien accordé à Amy Otchet intitulé « Chinua Achebe : les liens de l'exil », paru dans *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 54, n° 6, 2001, p. 47-51.

35. À ce propos, il est important de mentionner que des écrivains autochtones font leur entrée sur la scène littéraire et racontent la condition autochtone de l'intérieur.

36. Nous avons conscience du caractère désormais controversé de ce terme que nous inscrivons ici dans le contexte d'usage de l'époque où écrivait Yves Thériault.

Rien ne doit être plus fort que… l'Inuk

Après avoir décidé de quitter la communauté, Agaguk et Iriook, désormais seuls au monde, s'installent bien loin au fin fond de la toundra. Le couple à peine installé, le récit rapporte un épisode significatif de la manière dont Agaguk entend se situer par rapport à son nouvel environnement. En effet, sa réponse au déclenchement de telle activité éolienne sous la forme d'une crise aux allures de rage folle – devant la perplexité de sa conjointe – ne s'apprécie pas moins comme le signe de son impuissance face à la force du vent que comme la manifestation de son désir d'avoir la mainmise sur tous les aspects de son environnement : « Le vent ! […] Il est plus fort que moi ! Rien ne doit être plus fort que moi » (*A*, 18), hurle un Agaguk hystérique à sa conjointe, médusée. À la lecture de cet épisode, il apparaît de manière obvie qu'Agaguk entend rester maître de son environnement.

L'expression de cette volonté, de ce désir de puissance vis-à-vis de son environnement, éclaire sur l'état d'esprit d'un personnage dont le volontarisme se veut le gage de quelque chance de survie au milieu d'une nature hostile. En effet, la toundra dans laquelle s'établissent Agaguk et Iriook se présente sous la dialectique de la générosité et de l'hostilité. Générosité dans la mesure où elle ne s'envisage pas moins comme espace de vie que comme réserve à ciel ouvert, dans l'infini de son immensité, terre nourricière, occasion de chasses miraculeuses où la faune, dans la profusion de sa diversité, s'offre comme inépuisable source d'approvisionnement tant en viandes[37] qu'en peaux[38], tous éléments essentiels à la survie face à l'extrémité des rigueurs des longues et quasi interminables saisons hivernales. Générosité, comme on vient de le mentionner, certes ; mais aussi hostilité, car la toundra ne comporte pas moins son lot de dangers à affronter. D'abord, danger en rapport à la furie des éléments auxquels il faut pouvoir faire face. D'ailleurs, l'épisode de l'hystérie d'Agaguk face à la puissance du vent est suffisamment éloquent sur la dange-

37. Viandes qui assurent l'alimentation.

38. Peaux nécessaires à la confection de vêtements ou de chaussures pour se protéger contre le froid, ou encore nécessaires au troc, ce qui permet à l'Esquimau d'obtenir en échange tels biens de première nécessité.

rosité de la nature ainsi que sur la psyché des protagonistes. Ensuite, danger en rapport à la menace de tel prédateur pas moins féroce qu'atypique, dont la présence se veut doublement révélatrice : elle n'exacerbe pas seulement chez Agaguk le sentiment de solitude, lui qui a choisi de s'installer avec sa famille dans la toundra, mais avive surtout la conscience de la fragilité dans laquelle celle-ci (sa famille) se trouve.

Face à telle hostilité, Agaguk entend s'imposer, du moins imposer sa suprématie. Que l'épisode de la crise d'hystérie se lise comme la manifestation du refus de son impuissance face à la force du vent est indéniable. Soit. Reste que face à la menace du loup blanc, véritable épée de Damoclès au-dessus de sa famille, Agaguk n'a d'autre choix que celui de l'affrontement. En effet, au-delà de l'ordinaire de telle activité relevant de la microéconomie domestique de la prédation[39] quotidienne, le combat contre le loup blanc prend une autre dimension, dans la mesure où il revêt une portée métaphysique. En ce sens, *Amargok*, c'est-à-dire le loup blanc, n'est-il pas associé au mauvais esprit, *Agiortok*, dans une curieuse proximité phonique par ailleurs comme référence symbolique du mal ? On peut donc voir le duel entre Agaguk et le loup blanc comme l'affrontement entre le Bien et le Mal. Ni plus ni moins.

Toujours est-il que ce combat, pour Agaguk, relève d'un impératif catégorique puisqu'il y va de sa survie et de celle de sa famille[40], car, ne l'oublions pas, rien ne doit être plus fort que… l'Inuk. L'exceptionnalité de ce loup dont la présence suscite terreur et angoisse (chez Agaguk) renvoie à une couleur dont la blancheur file volontiers la métaphore du péril[41], dans l'impossibilité d'une cohabitation équilibrée, égalitaire, entre Blancs et Esquimaux.

39. À travers la chasse et autres pièges que tend Agaguk pour attraper toutes sortes de gibiers. D'ailleurs, n'est-il pas célébré par sa conjointe Iriook comme le plus grand des chasseurs ?

40. Et en particulier celle de son fils Tayaout.

41. On pourrait bien à ce sujet parler de péril blanc – comme d'aucuns ont parlé de péril jaune – si l'on envisage le roman dans la dynamique relationnelle entre Blancs et Esquimaux. Dans le même ordre d'idées, on peut même voir le blanc comme élément qui renvoie aussi à l'immensité du territoire neigeux et à ses nombreux dangers.

Le péril blanc ou quand Qallunaaq s'avère plus fort que l'Inuk

À l'image de la puissance du vent auquel on ne saurait opposer quelque résistance, la présence de l'homme blanc, en cette contrée lointaine, hostile et froide, se veut irrésistible. Irrésistible dans la mesure où il est question de territoire[42] où il faut précisément manifester sa présence et, surtout, assurer son hégémonie. Hégémonie à voir sous une double expression, à la fois économique et juridique. En effet, le premier aspect de cette relation coloniale correspond à l'instauration d'un réseau de comptoirs[43] à la base d'une économie du troc dont le Blanc détient, bien entendu, le contrôle et où les termes de l'échange s'apprécient au détriment de l'Inuk. Il est en fait question d'une pratique de l'économie libérale sous la forme d'un marché de dupes dont est victime le plus faible, à savoir l'Inuk.

Il en va ainsi de l'Inuk, embarqué dans les termes d'une relation inégale vis-à-vis tant de comptoirs à la légalité avérée que de nombreux trafiquants illégaux installés ici et là dans les communautés inuites. Ainsi en est-il de Brown, trafiquant notoire au patronyme dont la part symbolique fait référence à la pourriture, et dont l'installation à la lisière du village dirigé par Ramook[44] ramène à l'esprit la corruption par l'alcool. Avec Brown, il est question d'un échange doublement inégal tant par l'iniquité[45] que par la nocivité[46].

Il est par ailleurs intéressant d'observer que dans *Tout s'effondre*, Chinua Achebe affuble du même patronyme (Brown) un pasteur britannique pour illustrer la nocivité de la présence du Blanc dans la communauté des neuf villages d'Umuofia, nocivité dont le vecteur ici est la religion[47]. Car autant le processus d'aliénation passe par l'alcool dans le roman de Thériault, autant il passe par le religieux

42. Fut-il sauvage, éloigné, aux confins de la toundra.

43. Comptoirs détenus par les Blancs, auprès desquels les Esquimaux peuvent échanger les peaux de bêtes soigneusement travaillées et essentielles à la confection de chaussures, fourrures et autres vêtements de toutes sortes contre toutes sortes de produits de première nécessité.

44. Père d'Agaguk et chef du village qu'ont quitté Agaguk et sa femme, Iriook.

45. Trafiquant d'un mépris à nul autre pareil, Brown joue de roublardise dans ses interactions avec les Esquimaux qu'il tient par l'alcool.

46. Quand on pense aux ravages de l'alcool.

47. Le christianisme en l'occurrence.

dans celui d'Achebe : en effet, l'alcool ne s'avère pas moins ravageur dans la destruction de l'Inuk dans *Agaguk* que le christianisme ne l'est dans la mise en crise de la cohésion de la communauté dans *Tout s'effondre* avec la perturbation des équilibres anthropologiques instaurés au fil du temps chez les Ibos. Si dans *Tout s'effondre* la communauté, sous tension, se déchire avec l'introduction d'une religion étrangère facteur de division[48], dans le roman de Thériault, Agaguk[49], face à un Brown plein de morgue, vit l'expérience de l'humiliation qui, chez l'Inuk, appelle une réponse selon le code de l'honneur. La mort de Brown, immolé par le feu, transformé en torche humaine lors de l'incendie[50] de sa demeure, ne se veut pas moins acte de vengeance ourdi par un homme humilié que purification du village, ainsi débarrassé de quelque pourriture à la nocivité avérée. Notons que la logique de la purification par le feu se retrouve également dans *Tout s'effondre* avec l'incendie de l'église bâtie par les adeptes de la nouvelle religion, face au zèle d'un nouveau converti ayant profané l'un des dieux du panthéon traditionnel ibo.

Cela dit, perçue dans sa dimension symbolique, la mort de Brown dans *Agaguk* se pose dans la dialectique d'une double lecture, une double interprétation culturelle sous forme de malentendu. Pour l'Inuk[51], il n'est question que de l'expression d'un rapport de force au détriment du plus faible, où le plus fort sort vainqueur. Tout simplement. Il n'en va pas autrement pour les Ibos d'Umuofia pour qui l'incendie de l'église chrétienne ne s'entend que comme acte de vengeance légitime pour apaiser la colère des dieux offensés. Pour le Blanc, il est question d'un crime, ni plus ni moins. Nous sommes en présence ici d'un conflit entre deux anthropologies culturelles dont l'issue ne saurait se déterminer que sur le terrain politique. En ce sens, la dimension politique de ce conflit fait pencher la balance

48. Okonkwo, le héros tragique du roman, face à cette situation inédite, est par ailleurs nostalgique du temps où le clan parlait d'une seule et même voix.

49. En effet, lors d'un passage au village dirigé par son père, Agaguk est orienté vers le trafiquant par les hommes de la communauté.

50. Incendie dont Agaguk est l'auteur, qui a patiemment attendu que la nuit tombe pour ourdir sa vengeance funeste.

51. Dont la conception de la relation altéritaire se fonde, on l'a vu, sur la force.

en faveur du Blanc, maître du territoire[52], résolu à y assurer sa suprématie jusqu'au plus lointain de ses confins.

Ainsi, dans le système politico-juridique blanc, le crime appelle-t-il l'enquête : ici, qui dit crime dit enquête. Mais que l'on ne s'y trompe pas. L'enquête revêt moins une pertinence générique qu'une portée sociopolitique, car il s'agit d'une enquête dont l'objectif ultime n'est pas moins l'identification et l'arrestation du coupable[53], comme dans tout bon roman policier, que la volonté manifeste d'imposer la loi du Blanc en ces contrées lointaines. Dans *Tout s'effondre*, la riposte de l'administration s'effectue sous forme de représailles[54] à l'endroit de la communauté tout entière, épisode au terme duquel s'achève dans le tragique[55] le destin d'Okonkwo, son guerrier emblématique. Dans *Agaguk*, pas moins de deux enquêteurs[56] seront mobilisés pour imposer la loi du Blanc ; le premier, Henderson, pour élucider l'assassinat de Brown – fût-il trafiquant et hors-la-loi –, et le second, Scott, pour élucider celui de son collègue Henderson[57].

Deux enquêtes qui se succèdent, pour souligner la détermination de l'homme blanc à imposer sa domination, son empire sur la moindre parcelle, la moindre étendue de son territoire. Et si, dans un premier temps, l'échec de Henderson a un effet lénifiant sur la vigilance des Inuits, la ténacité du pouvoir blanc – dont Scott est l'incarnation – est récompensée avec la double arrestation de Ramook et de

52. Territoire colonisé, qu'il soit canadien ou nigérian.

53. On peut d'ailleurs noter, en ce sens, qu'Agaguk, coupable de crime (celui de Brown) aux yeux de la loi des Blancs, n'est pas arrêté. Défiguré après son affrontement avec le loup blanc, Agaguk n'a plus la même apparence physique : il n'est ni physiquement ni encore moins psychologiquement le même. C'est ce que fait valoir Iriook dans son duel avec Scott, qui parvient ainsi à ruser avec lui et à sauver la tête de son mari.

54. Arrestation des leaders du clan (dont Okonkwo), incarcération à la Cour, humiliation à travers toutes sortes de sévices subis et libération contre le paiement, par la communauté, d'une forte amende.

55. Okonkwo finit par se suicider par pendaison à un arbre derrière sa concession, convaincu, lors de la réunion décisive devant déterminer la réponse de la communauté face à l'administration coloniale, que le clan ne choisirait pas la guerre ainsi qu'il le préconisait, lui. Conscient de l'effondrement du monde dans lequel il a vécu, Okonkwo, au déshonneur de la soumission à l'ordre colonial, préfère le suicide.

56. Il s'agit des enquêteurs de la Gendarmerie royale du Canada (GRC).

57. L'enquête de Henderson sera brutalement interrompue étant donné qu'il sera assassiné par Ramook et émasculé par la foule en furie.

Ghorok, figures emblématiques[58] de l'autorité traditionnelle. Double arrestation synonyme de transfert, par voie aérienne, du tandem en ville pour son exécution par pendaison, en conformité avec les attendus de l'ordre judiciaire instauré par l'homme blanc. Ainsi la loi de l'homme blanc achève-t-elle de s'imposer au détriment de celle des Inuits, lesquels finissent par se soumettre à cet ordre colonial. Il n'est que de lire les propos d'Oonak[59], l'un des vieux du village, face à Scott pour s'en convaincre : « Nous voulons vivre en paix avec les Blancs. […] Nous voulons respecter leurs lois. Ramook et le sorcier Ghorok nous en empêchent » (*A*, 300).

L'effacement de la tradition avec la pendaison de Ramook et de Ghorok n'est pas sans rappeler l'effondrement du monde traditionnel Ibo[60], illustré par le suicide par pendaison d'Okonkwo, son guerrier emblématique, héros tragique du célèbre roman *Tout s'effondre* de Chinua Achebe, lui aussi victime de la brutalité de l'ordre colonial[61]. Okonkwo, Ramook, Ghorok… tous symboles de l'effondrement d'un monde ancien, annonciateur d'un monde nouveau, certes basé sur la soumission à l'ordre colonial, mais aussi en mode reconfiguration, porteur de dynamiques relationnelles à la base de nouveaux équilibres au sein même de ces communautés colonisées, à l'exemple de la relation homme-femme, comme on peut le voir dans le roman de Thériault.

Transformation(s)

Articulé autour d'un nom, celui de son héros – Agaguk, faut-il le rappeler –, le titre du chef-d'œuvre de Thériault suggère qu'il est question d'un récit dont le héros est le foyer narratif. Certes. Toutefois, on ne saurait saisir la réalité du parcours narratif du héros dans toutes les nuances de sa complexité sans sa conjonction à un autre person-

58. Ils occupent, respectivement, les fonctions de chef et de sorcier du village.

59. Oonak, de retour de la ville où il a assisté à la pendaison du chef Ramook, sera désigné comme successeur pour diriger le village.

60. Une des composantes ethniques du Nigeria en Afrique de l'Ouest, ethnie au centre du roman *Things Fall Apart* (1958) de l'écrivain Chinua Achebe, réédité en 2013 chez Actes Sud en traduction française sous le titre *Tout s'effondre*.

61. De l'ordre colonial britannique.

nage tout aussi important, à savoir Iriook[62]. Ainsi recadré, le roman aurait bien pu s'intituler « Agaguk et Iriook » et aurait, de manière plus explicite, orienté le lecteur vers la piste du (roman) sentimental. Si le sentimental comme genre établit les termes d'une relation symétrique entre les partenaires embarqués dans une dynamique relationnelle amoureuse, cette symétrie ne suppose pas toujours qu'il y a égalité entre les deux protagonistes.

Tel est le cas en ce qui concerne Agaguk et Iriook, engagés dans une relation où, dès le départ, le rapport de force penche très nettement en faveur de l'homme, c'est-à-dire Agaguk. Inégalité structurelle de la relation entre l'homme et la femme chez les Inuits, à la base d'une assignation genrée des tâches. À l'homme sont réservées les tâches orientées vers l'extérieur, qui relèvent de la survie[63], et à la femme, les tâches confinant à l'intérieur, qui relèvent de la sphère domestique et, donc, de la vie[64]. Ainsi fonctionnent, au départ, Agaguk et Iriook quand ils s'installent dans la toundra. Mais c'est sans compter avec la ruse, la perspicacité d'Iriook, dont la cible, à terme, est précisément cet équilibre inique, issu du poids de la tradition. Sous son impulsion, elle va, en toute subtilité, se charger de le bouleverser. Madame George-Day[65], que cite volontiers Yambo Ouologuem, n'affirme-t-elle pas que même « la femme la plus simple possède toujours un petit coin de cervelle où se mijote un coup d'État[66] » ? Bien entendu, il faut, pour que ce coup d'État se produise, saisir le moment idoine, l'occasion propice, dans la plus stricte logique du *kairos*. Il faut, pour cela, savoir tirer profit des circonstances, comme le fait si bien Iriook : la mutilation subie par Agaguk lors de son combat contre le loup blanc n'a pas moins d'impact

62. La femme d'Agaguk, précisément.

63. C'est l'homme qui construit l'igloo, chasse, pêche (pour assurer la survie de la famille) et veille à la protéger contre les dangers qui ici sont les prédateurs.

64. C'est elle qui cuisine, mâche les peaux qui, une fois traitées, seront troquées par l'homme ; surtout, la femme doit faire des enfants et, si possible, des garçons.

65. Madame George-Day, pseudonyme de Yvonne Georgette Dayre, madame Louis Debeauvais, écrivaine, poète et autrice dramatique.

66. Dans son roman érotique *Les mille et une bibles du sexe*, publié en 2015 chez Vents d'ailleurs, dans la collection « Pulsations », p. 174.

physiologique qu'elle ne laisse de trace physique[67], c'est-à-dire qu'elle transforme la dynamique relationnelle au sein du couple. Au handicap et à l'affaiblissement d'Agaguk correspond le renforcement du statut actantiel d'Iriook, contrainte d'assurer les tâches liées tant à la survie[68] qu'à la vie.

Ainsi assiste-t-on à un rééquilibrage dans la relation Agaguk-Iriook dont l'horizon est l'égalité, au-delà de la symétrie des protagonistes du couple inhérente au sentimental comme genre. Si, face à l'affaiblissement d'Agaguk, Iriook assume, par contrainte, un rôle qui n'est pas le sien, dévolu traditionnellement à la masculinité, c'est délibérément qu'au rétablissement de son homme, elle transgresse, lorsqu'en présence d'hommes[69], elle s'invite dans la discussion jusqu'à avoir l'audace d'affronter Scott[70] avec qui elle finit par ruser[71], sauvant ainsi la tête[72] de son mari. Il s'agit d'une transgression dont l'effet est double, pas moins sur le plan générique – car salvateur pour Agaguk[73] – que sur le plan (socio)anthropologique étant donné qu'elle s'avère stratégique, dans la mesure où elle constitue l'étape décisive pour une ultime ruse, qu'Iriook réserve à Agaguk. Ultime ruse, disions-nous, à l'issue de laquelle Agaguk, sous l'impact du discours, de la rhétorique d'Iriook, accède à la conscience et cadre son acte vis-à-vis de Brown sous un angle nouveau, celui non plus de la force[74] mais du crime[75]. Il s'agit donc pour Agaguk d'une transformation sous la forme d'une naissance : Agaguk naît à la conscience sous

67. Horriblement défiguré, Agaguk, grabataire, ne se rétablit que grâce aux bons soins de sa femme Iriook.

68. Elle est bien obligée de chasser, activité jusque-là réservée à l'homme, pour subvenir aux besoins de sa famille, de s'occuper de l'igloo et de veiller sur Agaguk, alité, et leur fils Tayaout.

69. Y compris de son mari, Agaguk.

70. L'enquêteur de la GRC.

71. Dans le sens d'une bataille rhétorique dont elle sort victorieuse.

72. Suspect par rapport au meurtre de Brown, Agaguk faisait partie de la liste de personnes à rencontrer par les enquêteurs. Seulement, le portrait qui avait été fait de lui ne correspondait en rien à l'homme horriblement défiguré que rencontre Scott, et la ruse d'Iriook finit par semer le doute et la confusion dans l'esprit des enquêteurs, ce qui va épargner Agaguk et lui laisser la vie sauve.

73. Il évite en cela le destin narratif du coupable dans tout bon roman policier.

74. À voir comme grille de lecture normale pour l'Inuk dans sa relation à l'autre.

75. Lecture sous l'angle du crime qui suppose d'avoir désormais à l'esprit la conscience du bien et du mal.

l'impulsion d'Iriook, que l'on ne peut s'empêcher de voir comme une accoucheuse d'esprit, si l'on s'en tient à la fameuse formule de Socrate.

Pour Agaguk, il est question d'une double transformation, à la fois physique – il est défiguré et n'a plus le même visage – et psychologique : c'est un homme nouveau, désormais doté d'une conscience. Affaire de compensation ? Il n'y a qu'un pas que l'on n'hésiterait pas à franchir. Car, à la monstruosité du visage que projette Agaguk correspond dorénavant l'éclat de sa beauté intérieure. En clair, ce qu'Agaguk perd dans l'ordre de l'apparence physique, c'est-à-dire de l'apparence extérieure, il le gagne en intériorité. Cela dit, ce gain est le résultat d'un conflit intérieur, gage de la pérennité d'un changement qui s'opère en profondeur. Conflit qui se manifeste à travers les termes d'un choix aux allures de dilemme : face à la naissance de sa fille, Agaguk doit choisir entre perpétuer la tradition[76] et entrer dans la modernité en brisant ce cycle mortifère. Le pari que fait Agaguk pour la vie a des incidences bien au-delà de la récompense somme toute anecdotique[77] au terme du récit : en consacrant la transformation d'Agaguk, ce pari ne rejaillit pas moins sur le statut d'Iriook, elle dont l'audace et le volontarisme ont constitué les facteurs d'un équilibre qui, dès lors, la hisse à hauteur de son mari.

En plein cœur de la toundra, Iriook, sans tambour ni trompette, mène une révolution silencieuse, d'aucuns diraient même tranquille. À travers une démarche empreinte de ruse et de perspicacité, elle bouscule, avec méthode, les piliers de la tradition et oppose à l'acculturation la primauté de l'individu, seul capable en conscience de faire face à un monde qui s'effondre. N'est-ce pas ni plus ni moins ici l'expression la plus juste de la modernité ? Modernité articulée autour de la naissance de l'individu, susceptible dès lors de se chercher y compris à travers l'expérience de l'immigration, avec tout ce que cela suppose de capacité de conciliation dans le tourbillon d'une mondialisation effrénée, portée sur les frottements interculturels.

76. En commettant un infanticide par strangulation, la fille étant considérée par les Esquimaux, compte tenu des rigueurs et de l'hostilité de l'environnement dans lequel ils vivent, comme un fardeau (économique) pour la survie.

77. À peine a-t-il décidé de laisser la vie sauve à sa fille qui vient de naître, que sa femme Iriook donne naissance à un garçon, jumeau de sa fille.

Conciliation

Autant le chef-d'œuvre de Thériault se rapproche de celui d'Achebe dans l'expression de la relation altéritaire à travers le conflit, autant *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* de Dany Laferrière et *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* de Naomi Fontaine misent, eux, sur la conciliation culturelle. Conciliation culturelle comme modalité issue d'un processus de transformation du monde, passé d'un ordre colonial à un autre, postcolonial, dorénavant travaillé par le phénomène de la mondialisation. Mondialisation dont la version néolibérale ne favorise pas seulement les flux de capitaux et de biens, mais aussi ceux de personnes, susceptibles de se déplacer au gré des circonstances de la vie en lien au tumulte de l'actualité du monde tel qu'il va, désormais transformé en village planétaire.

L'image du village étendu aux limites de la planète renvoie aux brassages interculturels qu'entraînent les mouvements de populations à travers des vagues d'immigration allant bien souvent dans un sens unidirectionnel, du Sud[78] vers le Nord. On parle ici d'immigration comme faisant partie des enjeux épineux des politiques publiques en vigueur dans les pays du Nord dont les populations, nourries à la véhémence d'un discours politique[79] porté par un imaginaire de la muraille, manifestent de plus en plus leur hostilité face à l'afflux massif de migrants en Occident. Cet imaginaire de la muraille incite dès lors à se retrancher derrière toutes sortes de murs, psychologiques, voire physiques, à l'instar de celui érigé par les États-Unis d'Amérique à la frontière avec le Mexique ou encore, dans sa version la plus tragique, à l'image de la Méditerranée, transformée en un cimetière à ciel ouvert pour migrants venus du Sud, avec le durcissement des politiques et autres législations anti-immigration des pays européens.

78. Le terme « Sud » fait de plus en plus l'objet d'un usage tout en nuance par les géographes pour éviter le piège de toute forme d'essentialisation. Le Sud ne fait pas moins référence à la géographie et à l'économie qu'au politique, par le fait qu'à travers cette notion se regroupe un ensemble de pays autrefois désignés sous la formule de « tiers-monde » aujourd'hui « en voie de développement », voire « émergents », refusant de s'aligner sur les positions des puissances du Nord appelées aussi « Occident ».

79. Il s'agit d'un discours anti-immigration porté par les partis conservateurs, situés sur la droite de l'échiquier politique.

À cet imaginaire de la muraille, Dany Laferrière et Naomi Fontaine préfèrent, eux, un imaginaire du pont pour se couvrir, en bons adeptes du dieu vaudou Legba, des oripeaux du passeur. Mais ne vous y méprenez pas ! Il n'est nullement question de la figure réprouvée du passeur, hors-la-loi dont la misère du monde est la pâture, prompt à s'enrichir à même le rêve de migrants à qui il vend l'espoir de la traversée vers l'autre rive, mais d'un passeur d'un tout autre ordre, un passeur culturel dont le volontarisme permet à l'immigré – fraîchement débarqué dans son pays ou sa société d'accueil – de naviguer avec aisance entre deux cultures[80].

Aussi l'ouvrage de Dany Laferrière s'inscrit-il dans la pragmatique explicite de la révélation, ainsi que l'annonce si bien son titre : *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*. En fait, parler de révélation revient à dévoiler, à mettre en lumière les secrets des non-dits derrière lesquels se retranche et se crypte la société d'accueil. Car, faut-il (encore) le souligner, la culture du pays d'accueil, pour le nouvel arrivant, est toujours une culture du non-dit, jusqu'à ce que ces non-dits s'estompent et s'apprivoisent peu à peu, sous l'effet du temps, précieux allié de l'immigré dans son aventure migratoire. Reste que ces non-dits constituent le socle sur lequel repose le discours du narrateur, autre adjuvant[81] essentiel pour l'immigré dans le décryptage de l'énigme de la société d'accueil.

En ce sens, hormis la bienveillance qui en est le moteur, la particularité de ce discours réside dans son horizontalité. Qu'est-ce à dire ? Cela sous-entend qu'il se veut aux antipodes de la verticalité des discours officiels[82] sur la question de l'immigration, traitée sous l'angle de la stricte rationalité économique avec la raideur et la froideur de ses statistiques, discours[83] dont l'orientation vectorielle

80. La sienne et celle du pays d'accueil, bien entendu.

81. En dehors du temps, comme on l'a vu plus haut.

82. Discours conçus par telles officines gouvernementales consacrées à la question.

83. Qu'ils soient positifs, c'est-à-dire en faveur d'une immigration massive comme on peut l'entendre au Canada, ou négatifs, c'est-à-dire anti-immigration comme on peut l'entendre dans les cercles des partis ultraconservateurs, ces discours se nourrissent de statistiques avec tout ce que cela peut comporter de froideur, alors que Dany Laferrière ici, en littérature, aborde le phénomène de l'immigration par l'empirie de la rencontre entre deux immigrants pour en parler d'expérience et toucher les aspects de cette réalité qui relèvent de la vraie vie.

va du haut vers le bas[84]. Ainsi, au lieu de l'aborder par le haut, Dany Laferrière, dans *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, envisage la question par le bas, dans une horizontalité de bon aloi qui mise sur la symétrie des protagonistes, établis sur le même plan et réunis par le même vécu expérientiel, celui de l'immigration.

Toutefois, malgré la conjonction des protagonistes dans l'expérience de l'immigration, il reste que le narrateur, à l'aise dans ses oripeaux de mentor, bénéficie néanmoins du privilège de l'antériorité. Antériorité synonyme de préséance dans l'ordre d'arrivée, certes ; mais aussi et surtout synonyme de capital symbolique, accumulé au fil du temps[85] sous la forme d'un savoir basé sur l'expérience susceptible de transmission. S'instaure dès lors une relation pédagogique entre les protagonistes, mentor et mentoré engagés dans une dynamique de mentorat qui participe d'une école de la vie. Cela dit, les vertus de cette relation sont loin d'être unidirectionnelles. En effet, si cette relation permet à Mongo, le mentoré, de faire face, tel Œdipe devant le Sphinx aux portes de la cité de Thèbes, à l'énigme de l'arrivée, force est de reconnaître qu'il (le mentoré) a, sur le narrateur mentor, un effet miroir : à travers lui, le narrateur retourne en arrière dans le temps et se revoit quarante ans avant Mongo, à son arrivée à lui (en 1976) au Québec.

En ce sens, *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* peut aussi se lire sous l'angle du bilan : bilan comme moment d'autoévaluation marqué par un temps d'arrêt favorable à cette rétrospection indispensable pour apprécier en toute lucidité le chemin parcouru. Il en ressort que Mongo se donne à voir comme une figure anamnestique dont le potentiel, en termes de dédoublement, a vocation à inscrire la relation pédagogique entre les partenaires, c'est-à-dire le mentor et le mentoré, dans une chaîne, celle de la transmission. Transmission autour de laquelle se tissent des liens intergénérationnels, pas moins entretenus par la force d'une expérience aux vertus sapientielles que par le renforcement de l'estime de soi nécessaire à l'immigré pour

84. Dans le sens où il va du gouvernement vers le public, soit l'ensemble des citoyens.

85. On parle quand même ici de quarante années de vie au Québec.

survivre aux aléas de son nouvel environnement culturel. Aussi est-ce la raison pour laquelle l'œuvre de Dany Laferrière prône la conciliation culturelle, au contraire de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane où, rendue impossible, cette conciliation se solde par un échec[86].

À s'en tenir à leurs parcours respectifs, force est de constater qu'en rapport à la question de l'altérité, Mongo et Samba Diallo représentent deux versions opposées, à l'image de la médaille et de son revers. Alors, Mongo serait-il l'anti-Samba Diallo ? On aurait fortement tendance à le croire. Car, là où Samba Diallo, seul, désespéré et abandonné de tous, vit une crise identitaire, Mongo, lui, fort du soutien de son adjuvant mentor, apprivoise le pays, la société d'accueil, gage d'une traversée qui se veut fluide et harmonieuse grâce aux vertus de la flexibilité identitaire. En fait, autant la rigidité conduit Samba Diallo dans une impasse[87], autant la conciliation prônée par l'ouvrage de Dany Laferrière favorise l'intégration de Mongo dans la société d'accueil. Cela dit, à la décharge du héros tragique de Cheikh Hamidou Kane, il faut reconnaître que Mongo, comme Samba Diallo[88] bien avant lui, est ancré dans son temps, est bien le produit de son époque, portée par une mondialisation favorable à ce que Jimmy Thibeault appelle « des identités mouvantes[89] ».

Encore faut-il, pour se mouvoir en toute fluidité dans la mondialisation, se servir d'un atout essentiel, indispensable à tout immigré fraîchement installé dans un nouvel environnement (culturel) : le regard. Regard dont la percussion se propose ici comme principal vecteur d'un apprentissage par les sens, centré sur l'acuité d'une observation méticuleuse du fonctionnement du pays d'accueil, à

86. Échec avec la mort de Samba Diallo, son héros tragique, éprouvé par une crise existentielle face à l'impossibilité de concilier son identité de Peul musulman avec la rationalité occidentale, et qui se laisse tuer à la fin du récit par le fou, nombre d'exégètes ayant inscrit cette apathie de Samba Diallo face au personnage du fou dans le registre d'un suicide déguisé.

87. Impasse dont le résultat est l'échec dont nous parlions plus haut.

88. Samba Diallo est une figure d'une époque marquée par la décolonisation (le roman a été publié en 1961), portée, elle, par une farouche volonté d'affirmation identitaire.

89. Jimmy Thibeault, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2015.

l'issue de laquelle se dévoilent ses secrets savamment occultés. C'est que, excité par le désir de l'Autre, l'immigré adopte la posture du Persan de Montesquieu qui l'établit, à son arrivée, dans la distance d'avec le pays d'accueil, laquelle permet alors d'en souligner à grands traits les curiosités, extravagances et autres étrangetés.

Il faut, bien entendu, noter la dimension éphémère de cette distance, dans la mesure où elle s'abolit avec le temps, celui de l'apprivoisement mutuel entre l'immigré et le pays d'accueil. En réalité, cet apprivoisement mutuel, avons-nous dit, résulte d'un (lent) processus amorcé par la dialectique d'un regard bidirectionnel : regard d'aigle, regard perçant de l'immigré sur la société d'accueil dans le sens d'une observation à prétention heuristique, et regard de la société d'accueil sur l'immigré dans le sens d'une affiliation dont la vocation est de l'inclure comme partie intégrante du pays. En somme, pour en apprendre sur le pays d'accueil et en faire partie, l'immigré regarde, dans l'espoir de se défaire des marques de l'étrangeté inhérente à l'altérité (absolue) pour s'inscrire dans une nouvelle filiation, celle du natif, de l'autochtone, bref, celle du « nous » à laquelle il appartient désormais.

À l'exemple de la destinataire dans *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* de Naomi Fontaine, la transformation phonétique du prénom français par les Innus en Shuni[90] se donne comme le signe le plus manifeste de son intégration dans la communauté. En effet, il y a comme une filiation entre le roman de Naomi Fontaine et le livre de Dany Laferrière, dans la mesure où les deux ouvrages se rejoignent à travers la pragmatique de la révélation. Qu'il s'agisse de la culture du non-dit avec Mongo ou du savoir que doit acquérir Julie, le sous-titre du roman de Naomi Fontaine est en résonance intertextuelle avec le titre du livre de Dany Laferrière. En fait, à partir de leurs destinataires respectifs[91], les deux ouvrages entrent en écho pour inscrire l'altérité au centre de leurs préoccupations : car autant le narrateur de Dany Laferrière compte révéler les secrets du pays au jeune immigré qu'est

90. À en croire la narratrice du roman de Fontaine, « les sons J et L […] n'existent pas dans [sa] langue » (*S*, 39).

91. Mongo, jeune Camerounais fraîchement arrivé à Montréal pour Dany Laferrière, et Shuni/Julie, fille blanche d'un pasteur évangélique, qui, devenue elle-même pasteure, retourne chez les Innus pour une mission d'évangélisation.

Mongo, autant la narratrice de Naomi Fontaine renseigne Julie sur la réalité de la condition autochtone à travers la déconstruction de préjugés et autres stéréotypes dans lesquels sont enfermées ces populations autochtones dont elle (Naomi Fontaine) fait partie.

D'un côté, la question de l'altérité porte sur la réalité de l'immigration en rapport aux flux migratoires venus du Sud et, de l'autre, la dynamique altéritaire relève de la complexité d'une situation coloniale entre Blancs et Autochtones, situation déjà dénoncée par ailleurs par Yves Thériault[92] dans son roman *Agaguk*. En ce sens, l'appropriation de l'expression « Sauvagesse » sous la forme d'une affirmation identitaire sans ambages par An Antane Kapesh que cite Naomi Fontaire dans l'incipit de son livre[93] n'est pas sans rappeler une démarche intellectuelle et militante par trop similaire, jadis opérée par les fondateurs de la négritude[94] qui, en leur temps, se sont approprié le mot « Nègre » pour le retourner comme par une sorte d'effet boomerang contre les Blancs oppresseurs. Le ton est ainsi donné qui, à travers cette citation liminaire, place le roman de Naomi Fontaine sous le signe de l'affirmation identitaire. Car il faut bien se présenter, se dévoiler à l'autre dans toute la réalité de sa condition – fût-elle difficile –, dire haut et fort qui l'on est en toute vérité et en toute transparence pour une meilleure connaissance mutuelle, condition *sine qua non* pour jeter les bases d'une relation saine, expurgée de tous les relents du passé colonial, et inscrire la mission évangélisatrice de Julie dans la communauté sous de bons auspices, ainsi que l'affirme la narratrice :

92. Notons, comme il a été mentionné dans une note précédente, que les écrivains autochtones, à l'exemple d'ailleurs de Naomi Fontaine, prennent la parole pour dénoncer la condition autochtone de l'intérieur.

93. « *Je suis très fière quand, aujourd'hui, je m'entends traiter de Sauvagesse. Quand j'entends le Blanc prononcer ce mot, je comprends qu'il me redit sans cesse que je suis une vraie Indienne et que c'est moi la première à avoir vécu dans la forêt. Or, toute chose qui vit dans la forêt correspond à la vie meilleure. Puisse le Blanc me toujours traiter de Sauvagesse* » (*S*, 7). Nous citons ici la traduction française de ce passage, par ailleurs en italique dans le texte, présenté dans le livre de Fontaine dans les deux versions, en innu et en français.

94. On pense notamment à Aimé Césaire qui, le premier, utilise le mot « Nègre » sous la forme d'une affirmation identitaire dans son fameux recueil poétique *Cahier d'un retour au pays natal*.

> […] je crois qu'avant d'aider qui que ce soit, avant de tenter de transformer des peines incomprises en joies, des drames racontés en allégresses, avant de leur parler de Jésus, il faut bien commencer par les connaître. Et leurs histoires, leurs identités, leurs idéaux, ce à quoi ils rêvent la nuit. Le quotidien de ces gens vers qui elle a choisi d'aller (*S*, 11).

Pour ce faire, Naomi Fontaine va s'inspirer de l'idée du dialogue entre le narrateur et Mongo dans le livre de Dany Laferrière pour, à son tour, dans son livre, s'adresser à son amie Julie. À la différence de Dany Laferrière dans *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, Naomi Fontaine, dans *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*, fait le choix du format de la lettre. Devrait-on s'en surprendre ? Il n'y a là, en réalité, rien d'étonnant dans la mesure où, dans sa pragmatique, le format épistolaire, comme genre enclin à se déporter vers la sphère de l'intime, contribue à l'instauration d'une atmosphère de complicité (de bon aloi) entre les protagonistes, destinateur et destinataire unis par ailleurs par les liens d'une longue amitié qui remonte à l'enfance.

Ainsi s'explique le tutoiement en vigueur tout au long du texte, marque stylistique de cette complicité entre deux actants établis sur le même plan. En ce sens, l'horizontalité de la relation entre destinateur et destinataire chez Naomi Fontaine n'est pas sans rappeler celle entre le narrateur et Mongo chez Dany Laferrière. En fait, étant donné que Mongo et Julie sont les extensions de la figure du lecteur, autant la majorité – par la voix du narrateur – s'adresse à l'immigré qu'incarne Mongo, autant Naomi Fontaine se sert de Julie comme truchement pour édifier le lecteur sur la condition autochtone. Autant *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* peut se lire comme un cours magistral sur le Québec à destination de tel immigré désireux de s'y installer, autant *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* est une leçon destinée au lecteur sur la condition autochtone. Mais que l'on ne s'y méprenne pas. Il n'est nullement question ici de leçon vindicative, aux allures de règlement de compte, mais plutôt de projection dans l'avenir, pour poser à terme l'idéal de l'utopie d'une égalité relationnelle entre Blancs et Autochtones, ainsi que l'atteste l'usage récurrent du futur et du conditionnel comme temporalités privilégiées par la plume de l'épistolière. De cette plume émerge le portrait (identitaire) de l'Innu, dont le profil renvoie au colonisé encore aujourd'hui hanté par les

vestiges d'une rencontre interculturelle estampillée, dès le départ, par les marques d'une dynamique coloniale.

Il en ressort donc quelques constantes. Il y a d'abord un réel attachement, un profond ancrage des peuples autochtones en général et des Innus en particulier dans la culture de l'oralité, et ce, en dépit de son déclassement au profit de la culture de l'écrit, auquel le système colonial accorde la primauté. C'est la fragilité d'une culture en péril, en voie de disparition, menacée pas moins par la sédentarisation forcée dans telles réserves que par le déficit de transmission assurée entre les générations. À ce propos, la sempiternelle question de la langue d'écriture à laquelle se heurte l'écrivain autochtone[95] n'est pas le fait tant d'un choix libre et consenti que d'une contrainte, signe du malaise lié à la fragilité linguistique évoquée plus haut, inhérente à une culture en voie de folklorisation ou, pire, de disparition[96].

Il y a, bien entendu, toute la portée de fléaux sociaux contre lesquels luttent les Autochtones : dépendance[97], violence[98], itinérance, dépression, suicides, grossesses précoces… autant de maux à la base d'un tableau social peu reluisant, vecteur de l'opprobre d'un regard globalisant sur l'Autochtone, alors même que le livre de Naomi Fontaine plaide pour l'empathie d'un regard moins collectif, favorable à la prise en compte de l'individu. Car c'est la conscience de l'individualité qui, seule, permet de mettre en lumière les trajectoires individuelles dans leurs joies et leurs souffrances, avec leurs hauts et leurs bas dans cette résistance[99] acharnée qui, en dépit des chutes et des rechutes, témoigne du cycle même de la vie avec ce qu'elle a de batailles, de renoncements, d'exploits – fussent-ils dérisoires –, voire de défaites. En somme, il se dégage de l'Innu

95. Tout comme nombre d'écrivains francophones par ailleurs. Naomi Fontaine aborde cette question dans son livre pour montrer son exaspération devant ce qui paraît comme l'un des passages obligés auxquels doit s'attendre tout écrivain francophone lors d'une entrevue.

96. Il faut dire que les drames dénoncés aujourd'hui autour des affaires dites des pensionnats autochtones mettent en lumière la volonté d'éradication ou le génocide culturel par le biais d'une acculturation forcée.

97. Dépendance à l'alcool ou aux drogues.

98. Qu'elle soit domestique (comme la violence conjugale) ou entre Autochtones au sein de la communauté.

99. Au terme « résilience », Naomi Fontaine préfère le terme « résistance ».

le portrait d'un être (attachant) dont la vocation est de vivre dans son cœur, à l'écoute du bouillonnement de son intériorité. Ce qui fait dire à Naomi Fontaine : « Si l'Européen est cartésien, l'Innu est sensitif » (*S*, 147). On peut toujours lui opposer l'argument du risque d'essentialisation d'une telle affirmation[100], certes ; mais ce serait passer à côté de tel trait saillant que veut souligner Fontaine, à savoir que l'Innu est un être entier, prompt à habiter la vie avec toute l'intensité de ses affects et de ses émotions, animé par l'effervescence d'une vie intérieure où déborde, par flots, l'amour des êtres et des choses.

Une littérature de passeurs

Peu importe le bout par lequel on la considère, au fondement de la littérature se niche la question de la relation. En effet, envisagée sous ce prisme, la littérature, dans son fonctionnement, ne met-elle pas en situation deux principaux actants, émetteur et récepteur, qu'incarnent les figures de l'auteur et du lecteur ? Auteur et lecteur réunis par un objet médiatique : le livre. En fait, cette conjonction actantielle se donne comme le signe le plus obvie de l'importance de l'Autre en littérature, fût-ce en amont ou en aval. Altérité en amont, inhérente à son fonctionnement, ainsi qu'on l'a vu plus haut, à travers l'association de deux instances conjointes par le désir de partager un imaginaire que propose l'auteur d'une part, source pour le lecteur de croissance intérieure d'autre part ; et altérité aussi et surtout en aval comme thème, susceptible d'irriguer le discours (même) de cette littérature, à l'exemple des trois romans ayant servi de matière à cette réflexion.

Qu'il s'agisse d'*Agaguk* avec Yves Thériault, de *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo* avec Dany Laferrière ou encore de *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie* avec Naomi Fontaine, nous sommes en présence d'œuvres romanesques au centre desquelles se pose la question de l'altérité. Qu'elles se déclinent sous les formes de l'hostilité et du

100. Affirmation qui n'est pas sans rappeler une autre, de Senghor, laquelle a fait couler beaucoup d'encre : « l'émotion est nègre comme la raison est hellène ». Voir Léopold Sédar Senghor, « Ce que l'homme noir apporte », dans *Liberté I. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 24.

conflit comme chez Thériault ou qu'elles se manifestent sous celles de la flexibilité et de la conciliation chez Laferrière ou encore chez Fontaine, les dynamiques altéritaires résultent de frottements culturels dont les enjeux témoignent des aléas de la marche du monde tel qu'il va. Chez Thériault, il est question d'un monde convulsif, régi par la volonté de puissance que porte en lui l'ordre colonial. Chez Laferrière ou encore chez Fontaine, le monde est moins le fait d'un ordre colonial que celui d'une transformation en un village étendu aux limites de la planète, marqué par la (libre ?) circulation des biens et des personnes[101]. Circulation à l'origine du brassage de populations venues d'horizons divers, mettant ainsi en contact des cultures hétérogènes dont la cohabitation dépend d'une pédagogie au service de la connaissance portée par l'ouverture à l'autre.

Telle est la fonction de pédagogue qu'assument, non sans panache, Dany Laferrière, Naomi Fontaine et Yves Thériault. Pédagogues dans la mesure où ils conduisent, chacun à sa manière, le lecteur sur le chemin de la découverte, étant donné qu'ils sont des créateurs d'œuvres à fort potentiel heuristique. En effet, découverte ici de tel peuple à travers le destin d'un couple attachant, conscient de la disparition d'un monde jadis centré sur la primauté du collectif ; ou encore découverte d'un environnement nouveau avec ses mœurs et ses usages étranges, voire découverte d'un peuple qui résiste, contre vents et marées, à la hantise de la néantisation. En ce sens, ces trois auteurs sont tous des passeurs culturels. En bons adeptes du dieu vaudou Legba, ils donnent accès à différents univers et excitent le désir d'altérité du lecteur. Ce désir d'altérité n'est pas le moindre ni encore moins le seul des mérites issus de leurs plumes qui, au-delà de l'enchantement qu'elles suscitent, aiguisent la sensibilité du lecteur au goût du monde.

101. On pourrait très aisément apporter quelques bémols quant à la circulation des personnes au vu de l'actualité remplie de tragédies des populations qui finissent englouties par la Méditerranée face au durcissement des législations anti-immigration des pays du Nord, obnubilés à tort ou à raison par la hantise du remplacement, ou encore brutalement refoulées par les autorités américaines à la frontière avec le Mexique, pour ne citer que ces exemples-là.

Bibliographie

ACHEBE, Chinua, *Tout s'effondre*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2013 [1958].

BROCHU, André, « Le roman du plus fort », préface de *Agaguk*, Montréal, Le dernier havre, 2006, p. vii-xxix.

BURNAUTZKI, Sarah, *Les frontières racialisées de la littérature française. Contrôle au faciès et stratégies de passage*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2017.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 2000 [1939].

FONTAINE, Naomi, *Shuni. Ce que tu dois savoir, Julie*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2019.

GARNIER, Xavier, « Entre définitions et étiquettes : les problèmes de catégorisation des littératures du "Sud" », *Notre Librairie*, nº 160, décembre-février 2006, p. 22-27.

GAUVIN, Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris, Karthala, 2006 [1997].

KANE, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, 10/18, 1971.

LAFERRIÈRE, Dany, *Tout ce qu'on ne te dira pas, Mongo*, Montréal, Mémoire d'encrier, coll. « Legba », 2019.

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

MUDIMBE, Valentin-Yves, *L'odeur du père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 2000.

NYELA, Désiré, « La littérature africaine ou les paradoxes d'une métalittérature », Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.), *Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones*, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, p 217-236.

——, *Les littératures de la traversée*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2021.

OTCHET, Amy, « Chinua Achebe : les liens de l'exil », *Le Courrier de l'UNESCO*, vol. 54, nº 6, 2001, p. 47-51.

OUOLOGUEM, Yambo, *Les mille et une bibles du sexe*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, coll. « Pulsations », 2015.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

THÉRIAULT, Yves, *Agaguk*, Montréal, Le dernier havre, 2006 [1958].

THIBEAULT, Jimmy, *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*, Montréal, Nota bene, coll. « Terre américaine », 2015.

WAGENBACH, Klaus, *Franz Kafka. Années de jeunesse (1883-1912)*, Paris, Mercure de France, 1967.

La configuration du féminin dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud

Entre subalternité et agentivité

Cécilia W. Francis

Dans *Le peintre dévorant la femme*, rédigé à l'occasion d'une exposition tenue à Paris en 2018 et intitulée *Picasso 1932. Année érotique*, Kamel Daoud aborde de front les questions du corps genré, de la représentation esthétique de la femme et du désir dans les sociétés tant occidentales qu'arabo-musulmanes. Par l'entremise de sa dédicace, l'écrivain algérien de renom s'adresse aux « *femmes qui, dans le monde dit "arabe" ou ailleurs, n'ont pas droit à leur propre corps*[1] », faisant ainsi écho au soutien que Picasso a apporté à l'émancipation des femmes d'Afrique du Nord par le truchement de l'une de ses toiles célèbres, *Femmes d'Alger, d'après Delacroix* (1955), comme riposte au regard orientaliste du peintre français. Fort d'une esthétique cubiste, Picasso propose d'affranchir ces femmes d'un modèle romantique dix-neuvièmiste d'inaction et de claustration, associé au harem, en mettant en valeur leur délivrance, à la fois physique, par la libération du corps des espaces d'enfermement, et métaphysique, par l'accès à la parole en brisant un mutisme imposé[2].

1. Kamel Daoud, *Le peintre dévorant la femme*, Paris, Stock, 2018, p. 5 (l'auteur souligne).

2. Voir Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2000 [1980], p. 259-263.

De manière analogue, l'engagement féministe de Kamel Daoud traverse *Meursault, contre-enquête*[3] tel un fil rouge ; toutefois, en raison de son opulent réseau intertextuel le reliant à *L'étranger* de Camus, cette problématique semble avoir été éclipsée par des études comparatives et celles privilégiant l'esthétique de la réception. Hormis l'article d'Assia Belhabib et celui conjointement rédigé par Mary Poteau-Tralie et Suzanne Miller[4], qui examinent l'instance maternelle chez Daoud sous l'angle tantôt mythique, tantôt métaphorique, il n'existe pas d'analyse compréhensive de la dimension féminine eu égard à ce roman qui fait date dans le répertoire contemporain d'études francophones[5]. La configuration du féminin y est pourtant centrale dans la mesure où M'ma, Zoubida et Meriem, à savoir la mère, la femme aux mœurs légères et l'amante, sont non seulement essentielles au déroulement de l'intrigue, mais ces figures reflètent également, chacune à sa manière, des degrés divers de subalternité et d'agentivité, enjeux caractéristiques du roman postcolonial maghrébin. Examiner le rôle ainsi que les fonctions de ces personnages féminins permettra donc de cerner la notion d'altérité au-delà de la silhouette anonyme de l'« Arabe[6] » abattu dans *L'étranger* et, partant, d'éclairer les contours de l'engagement féministe chez Daoud à même sa création littéraire.

En tant que subalternes, M'ma, Zoubida et Meriem appartiennent au groupe d'individus qui font l'objet des analyses de Gayatri Chakravorty Spivak, qui, s'appuyant sur Antonio Gramsci, a mis en lumière la rature de l'archive dont les femmes colonisées et ex-colonisées sont

3. Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013]. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *M*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4. Assia Belhabib, « Le mal de mère. Le sanctuaire de restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud », *Babel*, vol. 36, n° 1, 2017, p. 119-127 ; Mary Poteau-Tralie et Suzanne Miller, « Maternal Metaphor in Kamel Daoud's Textual Grafting upon Camus's *L'étranger* », *Postcolonial Text*, vol. 15, n° 1, 2020, p. 1-21.

5. *Meursault, contre-enquête* cumule en 2015 le Prix des cinq continents de la Francophonie, le prix François-Mauriac et le prix Goncourt du premier roman.

6. Albert Camus, *L'étranger*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1168. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *É*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

victimes et les défis associés à la saisie de leur « voix-conscience[7] ». Dans ses *Cahiers de prison*, Gramsci a proposé la désignation de sujet subalterne pour définir une catégorie d'êtres qui ne sont pas membres véritables de la société civile et qui, par conséquent, s'y retrouvent sans représentation ni protection vis-à-vis le corps politique qui les gouverne[8]. Ces personnes manquent de reconnaissance du fait qu'elles ne possèdent pas de conscience de classe sociale cohérente et reconnue. Désunies politiquement, elles restent sans visibilité aux yeux de la société civile. En tant que *parergon*, elles n'existent que comme supplément ou intrus par rapport au groupe dominant. Françoise Vergès, autrice d'un ouvrage intitulé *Un féminisme décolonial*, corrobore ces postulats, confirmant que les femmes du Sud ne constituent pas une catégorie politique en soi[9]. Tout en étant « irrémédiablement hétérogène[s] » (*S*, 45), elles subissent à des degrés variables les effets oppressifs du patriarcat social ainsi que de l'impérialisme culturel et économique qui gardent intacts des stéréotypes millénaires pour légitimer des pratiques discriminatoires.

Vu les modes d'expression imperceptibles ou forclos chez ces sujets subalternes, leurs histoires sont inassimilables aux annales publiques, à moins de l'intervention d'une instance réceptrice capable de repérer leurs voix. Dans la foulée de la réflexion de Spivak, Ranjana Khanna nuance cette condition d'occultation, précisant qu'en dépit de leur subalternité, ces femmes anonymes peuvent troubler, voire déconstruire les schèmes de domination, moyennant certaines modalités non canoniques d'expression permettant de transformer leur soi-disant mutisme en une forme d'agentivité transgressive[10]. Partant d'une optique foucaldienne, Christine Détrez abonde dans le même sens, signalant que « le lieu du pouvoir est

7. Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988], p. 49. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *S*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8. Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, textes présentés par Robert Paris, Paris, Gallimard, 1983.

9. Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La fabrique éditions, 2019, p. 38-39.

10. Ranjana Khanna, *Algerian Cuts. Women and Representation, 1830 to the Present*, Stanford, Stanford University Press, 2008, p. 56-58.

multiple, réticulaire et capillaire, alors la résistance ne peut être limitée à une seule forme de rébellion, et le champ de la vie quotidienne devient le terrain infini des expérimentations possibles [des] micropratiques de résistance[11] ». L'enjeu essentiel se situe donc dans la réception de cette parole différentielle implantée au cœur des interstices du pouvoir, d'où l'impératif d'une critique attentive aux tropes de l'altérité, aux espaces d'action à la marge, exprimant une remise en cause de l'ordre établi[12].

Adoptant une posture analytique sensible aux manifestations du féminin dans un *opus* modulé par une visée de réécriture et de réplique hypertextuelle, notre démarche s'élabore en fonction de la notion de configuration que l'on doit à Paul Ricœur. Dans *Temps et récit I*, l'herméneute explique que ce terme relève de la narrativisation qui, procédant par transposition et par mise en intrigue, offre une remodélisation logico-temporelle[13] eu égard à divers types d'hypotexte, en l'occurrence *L'étranger* de Camus. La reconfiguration transtextuelle du féminin dans *Meursault, contre-enquête* a ceci de particulier qu'elle est tributaire du monologue du frère cadet de l'Arabe anonyme, victime de Meursault. Se retrouvant en 2012 au Titanic, un bar à Oran, Haroun, narrateur septuagénaire, mimant la structure de *La chute* de Camus, y relate soir après soir des bribes de son passé à un universitaire franco-algérien. Celui-ci poursuit des recherches sur *L'étranger* et s'intéresse au contexte de vie de l'Arabe abattu, alias Moussa. Notre analyse de la logorrhée du narrateur, à la manière d'une investigation à rebours du sens du roman camusien, selon une lecture textuelle allant « de droite à gauche » (*M*, 16), vise à cerner les linéaments de la subalternité et de l'agentivité chez les personnages féminins précités.

Autour d'une subalternité paradoxale : une figure maternelle biface

Dans son étude de *Meursault, contre-enquête*, Marc Quaghebeur déclare que le personnage de la mère « s'avère capital chez Daoud,

11. Christine Détrez, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012, p. 229.

12. Khanna, *op. cit.*, p. 59.

13. Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 69.

à l'image de l'Algérie qu'elle métaphorise sans idéalisation[14] ». Nous renchérissons sur cet argument en postulant que la figure maternelle désignée par le diminutif affectueux M'ma représente l'un des éléments les plus originaux du roman. Alors que chez Camus l'incipit emblématique, « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas » (*É*, 1127), amorce l'intrigue en éliminant la mère pour n'évoquer sa présence que par le biais du souvenir et des témoignages lors du procès de Meursault, chez Daoud, c'est tout le contraire qui se passe. Non seulement la mère s'impose dès la première phrase par sa longévité que souligne une locution adverbiale, « Aujourd'hui, M'ma est *encore* vivante » (*M*, 11)[15], mais c'est elle qui s'érige en tant que destinatrice de la contre-enquête qui propulse l'action romanesque.

Moteur diégétique de la narration, la mère chez Daoud demeure fort complexe. Sujet subalterne, elle est victime d'une colonisation double[16], étant donné qu'elle évolue à l'intérieur d'un système où l'occupant français bafoue ses droits civiques cependant que le patriarcat inhérent au tissu familial et social consolide son infériorité. Cette situation d'iniquité est exacerbée du fait que M'ma et Haroun se sentent dépassés par la notoriété conférée à l'assassin de Moussa, au détriment de celui-ci qui n'a pas mérité « d'enquête sérieuse » (*M*, 27). « [J]'avais l'impression d'écraser mon visage sur la vitre d'une salle de fête où ni ma mère ni moi n'étions conviés. Tout s'est passé sans nous. Il n'y a pas de trace de notre deuil et de ce qu'il advint de nous par la suite » (*M*, 74). L'anéantissement de Moussa déclenche des répercussions dévastatrices attendu que dans la culture arabe, l'enfant mâle est « le géniteur de la mère[17] » ; par sa naissance, il lui assure légitimité et reconnaissance sociales[18]. La

14. Marc Quaghebeur, « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud », *Les Lettres romanes*, vol. 73, nº 1-2, 2019, p. 218.

15. Nous soulignons.

16. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies*, Londres et New York, Routledge, 2007, p. 66-67.

17. Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 49. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

18. Geneviève Dermenjian, Jacques Guilhaumou et Martine Lapied (dir.), *La puissance maternelle en Méditerranée. Mythes et représentations*, Arles et Alger, Actes Sud et Éditions Barzakh, 2008, p. 94-95.

disparition arbitraire du fils aîné transforme M'ma en héritière de cette absence de « trace » (*M*, 74), ce qui aggrave son sentiment d'être elle-même la proie d'agressions.

D'autres éléments font partie de cette constellation d'abjection. Le conjoint de M'ma, jeune mariée, s'est volatilisé du jour au lendemain, cet abandon mystérieux privant la cellule familiale d'une figure autoritaire et d'une rente alimentaire. Tout ce que la famille retient du géniteur est le patronyme « *Ouled el-assasse* » (*M*, 19 ; l'auteur souligne). Comme le cadavre de Moussa demeure introuvable, M'ma reste de surcroît sans preuve du meurtre de son fils protecteur, si bien qu'elle ne peut obtenir ni excuses formelles, ni pension de mère de martyre après l'Indépendance[19]. Cette dépossession de tuteur masculin, « un mari avalé par les airs, un fils par les eaux » (*M*, 47), fait en sorte qu'elle occupe un statut social indéfinissable, isomorphe de scandale dans une société traditionnelle. Or, de ce positionnement en porte-à-faux découle chez la mère, par un jeu insolite d'inversion, un certain degré d'agentivité. Sa capacité de riposte se cristallise dans la fougue qu'elle manifeste afin d'obtenir justice pour le meurtre de son fils que les dirigeants des régimes coloniaux et postcoloniaux ont exclu des annales de la vie civile[20]. Précisions à cet égard que l'agentivité de M'ma a une incidence à la fois positive et négative sur Haroun. D'une part, elle mandate ce fils associé au métier de gardien de son père pour être son complice dans l'enquête qu'elle inaugure avec une ténacité hors du commun, tandis que, d'autre part, elle l'entraîne à être l'instrument de sa vengeance, le plongeant ainsi dans une spirale de conséquences fâcheuses.

Se pencher sur le contexte de vie de M'ma permet de mieux saisir ce que nous pourrions qualifier de « subalternité paradoxale ». À bien des égards, les tragédies qui l'assaillent, suivies d'un traumatisme

19. Dans le cadre de cet article, l'Indépendance avec un « I » majuscule fait référence à la libération nationale qui résulta en Algérie d'une guerre de décolonisation menée contre la France (1954-1962).

20. Kamel Daoud élabore ainsi le contexte de racisme qualifiant le monde de M'ma et de son fils, Haroun : « *Arabe*, je ne me suis jamais senti arabe, tu sais. C'est comme la négritude qui n'existe que par le regard du Blanc. Dans le quartier, dans notre monde, on était musulman, on avait un prénom, un visage et des habitudes. […] Il a donc fallu le regard de ton héros pour que mon frère devienne un "Arabe" et en meure » (*M*, 70-71 ; l'auteur souligne).

irréparable, aboutissent au fait qu'elle mène une existence liminale qui la distancie des préoccupations sociopolitiques de l'époque. Alors qu'on les accuse, elle et Haroun, d'avoir défié les injonctions à la résistance durant la lutte armée pour l'Indépendance, ils ont au contraire la certitude d'avoir fait leur part : « La vérité est que nous avions commencé la guerre plus tôt que le peuple [...]. [D]ans la famille, nous avions connu la mort, le martyr, l'exil, la fuite, la faim, le chagrin et la demande de justice à l'époque où les chefs de guerre du pays jouaient encore aux billes et portaient des paniers dans les marchés d'Alger » (*M*, 114). Le combat livré par M'ma se vit à une échelle plus intime que celui de l'embrigadement dans la révolte nationale. En vertu de son affranchissement vis-à-vis des mœurs conservatrices régissant ses actions et ses déplacements, par exemple dans les quartiers européens de la ville, elle échappe à la vie cloîtrée et à la surveillance que subissent les Algériennes et s'inscrit ainsi dans une révolution à l'intérieur de la révolution, évoquée par Régis Debray[21]. En tant que femme esseulée, « l'*armala*, "la veuve" : étrange statut sans sexe, destiné à honorer un deuil éternel » (*M*, 49 ; l'auteur souligne), elle s'en sert en tant que bouclier qui lui assure respect et autonomie au sein d'une société rétive à accorder le droit à l'indépendance aux femmes. « [M]a mère transforma sa colère en un long deuil spectaculaire qui lui attira la sympathie des voisines et une sorte de légitimité qui lui permit de sortir dans la rue, de se mêler aux hommes, de travailler dans les maisons des autres, de vendre des épices, de faire le ménage, sans courir le risque de se faire juger. Sa féminité était morte et avec elle le soupçon des hommes » (*M*, 43).

Sa passion pour la justice décuple chez elle des réserves singulières d'énergie. Elle fait preuve d'une autonomie psychique et corporelle exceptionnelle en se chargeant elle-même de sa propre « enquête » (*M*, 43) sur la mort de Moussa, cette notion conjuguant du point de vue étymologique le sens de *quaerere*, selon le latin classique, soit le fait de chercher, de découvrir, et celui d'*inquaesits*, d'après le latin populaire, soit la concrétisation d'actes énonciateurs

21. Régis Debray, *Révolution dans la révolution ? Et autres essais*, Paris, Maspero, 1972, p. 114-209.

sous forme de questions ou d'hypothèses. Ces deux acceptions du terme font partie intégrante de ses investigations : elle frappe à toutes les portes, interroge les personnes ayant connu ou croisé son fils peu avant sa disparition, vérifie les procès-verbaux dans les commissariats et essaie de réunir des signatures pour officialiser la violence subie par Moussa (*M*, 23). Comme le corps du défunt n'a jamais été retrouvé, elle court les morgues, retourne à plusieurs reprises au rivage où a eu lieu le crime et visite des cimetières. L'audace de M'ma atteint un apogée lorsqu'elle s'aventure dans Belcourt, le quartier européen d'Alger où Camus a passé sa jeunesse, non pas pour s'impliquer dans la guérilla urbaine anticoloniale, mais afin d'y poursuivre « la même enquête, de chercher des indices en scrutant les façades et les fenêtres » (*M*, 53) à l'affût du moindre détail. Un jour en parcourant un dédale de rues, elle tombe sur l'adresse d'une prétendue parente de l'assassin à qui elle récite, bravant le regard désapprobateur des badauds, « la plus longue série de malédictions qu'elle ait jamais prononcée » (*M*, 54). Un policier mis à ses trousses, elle se retourne sur elle-même en courant et lui hurle sur le ton de la malédiction : « "La mer vous mangera tous !" » (*M*, 54).

De tels gestes subversifs chez madame Ouled el-assasse révèlent l'intensité de son tourment et les moyens adoptés pour tâcher de l'amoindrir[22]. Sa préoccupation maternelle dépasse à cet égard celle du sort d'un fils sacrifié à la lutte anticoloniale, illustrée notamment dans *Le vent des Aurès*, film de Mohammed Lakhdar-Hamina[23], puisqu'elle recouvre également un sentiment de scepticisme mêlé à une demande de justice devant la gloire d'un auteur célèbre, dédoublé sous les traits de Meursault. Si ce projet permet de l'assimiler à la figure de « la femme sauvage[24] », liée à la transgression de normes et d'attentes sociales, cela n'estompe pas pour autant la perspicacité qu'elle démontre lorsqu'il s'agit de gérer sa vie fami-

22. L'enquête lui procure un effet lénifiant : « Pendant longtemps, il ne se passait une année sans que ma mère ne jure avoir retrouvé le corps de Moussa, entendu son souffle ou son pas, reconnu l'empreinte de sa chaussure » (*M*, 47).

23. Voir Denise Brahimi, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009, p. 24-25.

24. Clarissa Pinkola Estés, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Grasset, 1996, p. 27.

liale. Caractérisant la plupart des femmes issues des campagnes de l'Algérie, sa condition d'analphabète ne la prive aucunement d'intelligence ni de savoir-faire : « "Je ne suis pas instruite, mais je comprends tout" » (*M*, 122). En vertu de sa hardiesse, elle incarne une sorte de Kahina locale[25], puisqu'elle sait instinctivement tirer le maximum de bénéfices de son infortune et rallier autrui à sa cause.

Françoise Vergès explique à cet égard que les femmes indigènes de classe prolétaire, issues des pays du Sud ou immigrées, se trouvent fort souvent exploitées par des Européennes nanties qui, tout en se déclarant féministes (gérantes de sociétés, avocates, professeures, docteures), restent aveugles au traitement discriminatoire qu'elles réservent à leurs domestiques ou nourrices, sans lesquelles le succès professionnel serait inenvisageable[26]. Or, quoique la mère de Haroun tombe dans cette catégorie, elle s'avère une matriarche rusée, ce qui lui permet de réduire ne serait-ce que partiellement l'exploitation. De manière très ciblée, peu après la disparition de Moussa, accompagnée du benjamin, elle déménage d'Alger à Hadjout (appelé Marengo dans *L'étranger*, village de l'asile où a lieu l'enterrement de la mère de Meursault). À une époque où sévissent des épidémies et des famines dans les campagnes, « [ayant] flairé le bon coup » (*M*, 39) et sachant « s'y prendre » (*M*, 91), M'ma choisit d'offrir ses services d'employée à une famille de colons agriculteurs, les Larquais, possédant une demeure avec cour intérieure et citronnier, puisqu'elle comprend que ces Français pieds-noirs seront chassés à l'Indépendance. Elle prévoit que pour des services rendus, il lui serait aisé de réclamer son droit à l'intendance provisoire de cette maison vidée à la hâte, ce qui la sortirait (elle-même et son fils) de la précarité et de l'indigence. Dans cette foulée d'autodétermination, elle organise la tenue de l'enterrement d'une tombe vide en l'honneur de Moussa au renommé cimetière d'El-kettar, en fonction duquel un imam prononce « une prière pour l'absent » (*M*, 45), rite islamique consacré aux noyés, et s'y rend souvent, traitant cette sépulture du fils disparu comme un

25. Ce personnage légendaire d'origine berbère a mené la résistance contre la conquête arabe du Maghreb. Voir Jean Déjeux, *Femmes d'Algérie : légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987, p. 75-118.

26. Vergès, *op. cit.*, p. 7-66.

lieu de pèlerinage. Elle a donc droit aux visites des pleureuses, dont les vociférations publiques lui garantissent la réputation d'une mère martyre officieuse, statut permettant de perpétuer le souvenir de son sacrifice.

M'ma, une conteuse intarissable

En vertu d'un style adoptant la forme d'un long « monologue écrit[27] », *Meursault, contre-enquête* divulgue la volonté chez Daoud d'expérimenter une facture hybride et une trame événementielle non linéaire, des traits indiciels du roman francophone qui font contraste avec la forme classique de la démarche camusienne. Qui plus est, il cède la parole à des sujets subalternes réduits au mutisme, dont le décodage échappe aux perspectives de lecture nourries d'un ethnocentrisme inconscient (*S*, 68). À travers ses prises de parole et une narration déléguée, M'ma offre un aperçu éclairant de cette altérité, laquelle trahit ce que Spivak dénomme le « témoignage de la conscience-voix » (*S*, 77) chez la femme inféodée, sans que celle-ci soit dépouillée de ce qui la fait « *délirer* » (*S*, 68 ; l'auteur souligne). M'ma détient ainsi un rôle catalyseur quant au discours oral dans la mesure où sa propre prise de parole représente un modèle d'émulation pour Haroun. Rappelons que la vocalité instinctive de sa mère, sous forme de « cri » (*M*, 33) de douleur, avertit ce dernier de la mort tragique de Moussa, tout comme le conte insolite inspiré du drame qu'elle amplifie avec le temps permet au cadet de cultiver un goût pour les histoires et de développer ses propres compétences rhétoriques.

> Moussa mon frère était, dans nos imaginaires, mandaté pour accomplir différentes tâches : rendre une gifle reçue, venger une insulte, récupérer une terre spoliée, reprendre un salaire. […] Moussa, dans la légende, avait un cheval, une épée et l'aura des revenants venus réparer l'injustice. […] L'essentiel des récits de M'ma se concentrait pourtant dans la chronique du dernier jour de Moussa, premier jour de son immortalité en quelque sorte. (*M*, 26)

27. Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 78.

Forte de son « don du bavardage » (*M*, 44), M'ma s'érige en une conteuse intarissable : elle « avait l'art de rendre vivants les fantômes […] sous ses monstrueux flots d'histoires inventées. […] [E]lle t'aurait raconté mieux que moi l'histoire de notre famille et de mon frère, elle qui ne sait pas lire[28] » (*M*, 46). L'arabe dialectal chez M'ma désigne un instrument de communication sensible que le deuil enrichit de tessitures et de timbres distincts qui font en sorte qu'elle se caractérise par un idiolecte singulier. « [Sa langue], [l]a sienne, [était] riche, imagée, pleine de vitalité, de sursauts d'improvisation à défaut de précision. Le chagrin de M'ma dura si longtemps qu'il lui fallut un idiome nouveau pour l'exprimer » (*M*, 47). Or cette parole fluide et excessive, une situation inverse par rapport à l'aphasie de la mère de Camus, racontée dans *Le premier homme*, n'apaise que partiellement sa colère et ses frustrations. Ayant épuisé les avatars de son conte, elle se tourne vers d'autres sources qui relatent le crime de Meursault. Incapable de comprendre la langue du colonisateur, M'ma exige de la part de Haroun qu'il apprenne le français afin de décrypter les documents récupérés dans l'espoir d'y déceler des nuances additionnelles.

> Au début, je pouvais à peine déchiffrer les deux coupures de journaux que M'ma gardait religieusement pliées dans sa poitrine et qui racontaient le meurtre de « l'Arabe ». Plus je gagnais en assurance dans ma lecture, plus je pris l'habitude de transformer le contenu de l'article et me mis à enjoliver la mort de Moussa. M'ma […] me les tendait : « Lis donc voir à nouveau, regarde s'ils ne disent pas autre chose que tu n'aies pas compris. » […] On y retrouvait Moussa sous la forme de deux initiales maigres, puis le journaliste s'était fendu de quelques lignes sur le criminel et les circonstances du meurtre. (*M*, 130)

Haroun précise qu'il lui fallait ainsi « retrouver un corps, des alibis, des accusations » (*M*, 131), et comme il apprenait à lire entre les lignes de ces brèves de journal, il a « gonflé leur volume jusqu'à en faire un

28. Le talent oratoire de la mère devient une sorte d'antidote à la disparition du fils aîné : « M'ma savait détailler cette journée jusqu'à la rendre hallucinante et presque vivante. […] [Elle] avait mille et un récits et la vérité m'importait peu à cet âge. Ce qui comptait surtout dans ces moments-là, c'était cette proximité presque sensuelle avec M'ma et une sourde réconciliation pour les heures de la nuit qui s'annonçait » (*M*, 26-27).

cosmos » (*M*, 131). L'oralité maternelle se transmet au benjamin qui la recatégorise en langue française et qui, ce faisant, devient passeur de la mémoire, cette autoréflexivité d'une parole nourricière irriguée par la dénonciation de l'iniquité étant une mise en abyme du cadre énonciatif du roman.

Ces deux personnages qui virtualisent chacun à sa manière une prière de l'absent laïque s'assimilent aux actes du langage et, partant, au signifiant sonore situé en deçà d'une logique cartésienne, laquelle renvoie à la réification dont a été victime Moussa, aux fins d'illustration d'une philosophie de l'absurde chez Camus. Cette convergence autour de la dyade mère-fils représente la création mutuelle d'un tombeau vivant à l'instar de la *chora* présymbolique[29], permettant de prolonger le deuil polyphonique qui sert de rappel de Moussa, associé aux sonorités de flûte entendues dans l'espace du crime (*M*, 13). Aussi sont-ils soudés l'un à l'autre en vertu de leur association à la figure iconique de Schéhérazade, protagoniste des *Mille et une nuits* (*M*, 26, 131). Cette cohabitation autour d'une structure enchâssée d'oralité, axée sur la dimension salvatrice et protectrice de la parole chez un sujet subalterne féminin[30], se transpose dès lors à la sauvegarde de la mémoire du frère abattu. Par une curieuse entorse, M'ma pousse Haroun à s'immerger dans l'espace acoustique ennemi, à maîtriser la langue des colons. Il s'en empare non pas comme un butin de guerre à la manière de Kateb Yacine, ou une tunique de Nessus évoquée par Assia Djebar, mais en tant que « *bien vacant* » (*M*, 12 ; l'auteur souligne) lui permettant de hisser la contre-enquête à une portée universelle, grâce aux interlocuteurs venus s'enquérir de l'histoire familiale de la victime.

Une mère vengeresse

Or la relation de complicité nouée entre M'ma et Haroun s'envenime en raison de l'obsession maternelle pour la justice. De ce point de vue et contrairement à la perception habituellement favorable qu'on a de

29. Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977, p. 57-58.

30. Malek Chebel, *La féminisation du monde. Essai sur « Les mille et une nuits »*, Paris, Payot, 1996, p. 39-40.

la mère dans la culture arabo-musulmane, résumée par l'aphorisme « le Paradis est sous ses pieds » (*I*, 48), ce genre de vénération est absent chez le benjamin[31]. Sous-tendue par un oxymore, la relation mère-fils, quoique bénéfique, possède ainsi un revers pernicieux. Les dérives chez M'ma se manifestent dans ses manies de purification et de prière.

> Ma mère devint féroce en un sens. Elle prit des habitudes étranges, comme celle de se laver très fréquemment le corps tout entier, d'aller au hammam le plus souvent possible pour en revenir étourdie et gémissante. Elle multiplia les visites au mausolée de Sidi Abderrahmane [...]. De ce lieu, je garde confusément le souvenir [...] d[es] femmes se lamentant, quémandant qui un mari, qui la fertilité, qui l'amour ou la vengeance. (*M*, 46)

De tels rites visant le retour du fils anéanti oblitèrent chez Haroun des réminiscences d'intimité dans l'espace du hammam[32]. D'autres épisodes relatent comment, ne lui pardonnant pas d'avoir survécu à la mort de son frère aîné, elle ne cesse de chercher à le dominer : « Je me rappelle encore et encore sa reptation à l'intérieur de ma peau, sa façon de prendre la parole à ma place [...] » (*M*, 49). De plus en plus, elle s'efforce de transformer le cadet en objet d'exécution de sa revanche, ne voyant en lui que le reflet de l'enfant sacrifié : « Ma mère [...] m'imposa un strict devoir de réincarnation. Elle me fit ainsi porter, dès que je fus un peu plus costaud, et même s'ils m'étaient trop grand [*sic*], les habits du défunt – ses tricots de peau, ses chemises, ses chaussures [...] » (*M*, 51). Déplorant ce genre de manipulation, Haroun profite de la distanciation que lui procure la langue française pour tenter de « faire barrage entre le délire de ma mère et moi » (*M*, 47). Chebel souligne combien ce genre de duplicité reflète un aspect antinomique de l'imaginaire familial arabo-musulman : « Pôle d'attraction et d'aliénation, contradictoire, contrastée, fascinante et

31. Haroun explique ainsi son sentiment : « Chez nous, la mère est la moitié du monde. Mais je ne lui ai jamais pardonné sa façon de me traiter. Elle semblait m'en vouloir pour une mort qu'au fond j'ai toujours refusé de subir, alors elle me punissait » (*M*, 46).

32. Chez Tahar Ben Jelloun, l'évocation du hammam s'entoure de connotations positives en raison du rappel d'un espace féminisé accueillant. Voir *Moha le fou Moha le sage* (1978) et *Amours sorcières* (2003).

répulsive, source de haine parfois, support d'amour, la mère est l'un des socles constructeurs de l'imaginaire arabe, mais un socle mutilé, destructeur. On la croit tendre et aimante un instant, la voilà qui se découvre dévoratrice et carnivore de manière permanente » (*I*, 46).

Au bout de l'enquête qu'elle mène depuis une vingtaine d'années, le côté nocif de M'ma ressort surtout durant les derniers mois précédant l'Indépendance : vivant une sorte d'épiphanie qui coïncide avec l'approche de la libération du pays, elle réoriente ses pulsions d'enquêteuse en une recherche concertée axée sur la vengeance. La cible sur laquelle elle projette la loi du talion apparaît sous les traits d'un roumi nommé Joseph, un parent des Larquais, un homme qu'elle trouvait odieux et qu'elle détestait en vertu de son hédonisme. Interdisant à Haroun « toute dérobade » (*M*, 94), la mère exige de sa part « ce qu'elle ne pouvait obtenir de ses propres mains » (*M*, 94), à savoir une vindicte d'ordre personnel contre ce Français pied-noir choisi comme bouc émissaire pour réparer l'injustice du meurtre de Moussa. Ressort chez cette femme rongée par un esprit de vendetta un saut qualitatif dans l'infamie, ce que Chebel qualifie par le « *manternel* » (*I*, 50 ; l'auteur souligne) : il s'agit d'un néologisme soulignant la « fusion entre l'image dévoratrice de la "mante religieuse" et le sentiment maternel. [...] C'est un syndrome de ce type qui lie l'enfant mâle à sa mère : tout commerce qui se produit entre eux sera régi par un contrat de *manternalisation*, étant entendu que la captation y est infiniment plus forte que dans le simple rapport de *maternalisation* [...] » (*I*, 50 ; l'auteur souligne).

Lorsque Joseph cherchant un abri se rend sur la propriété la nuit, M'ma, à l'image de la mante religieuse, s'impose physiquement pour forcer Haroun à passer à l'acte. « Le bruit venait du hangar, et il avait déjà une odeur, et je l'ai suivi, avec M'ma sur le dos, serrant plus que jamais la corde autour de mon cou » (*M*, 93). L'emprise maternelle est à ce point totale qu'elle dicte toutes les séquences jusqu'à l'accomplissement du meurtre : « M'ma était derrière moi et je sentais son regard comme une main me poussant dans le dos, me maintenant debout, dirigeant mon bras, inclinant légèrement ma tête au moment où je visai » (*M*, 85). Elle est toujours aux commandes lors de l'ensevelissement du corps sous le citronnier et cette présence « manternelle » impose à la scène l'aura d'un rite d'échange

de cadavres, celui de Joseph remplaçant Moussa : « [c]était l'occasion d'en finir avec lui, de l'enterrer dignement » (*M*, 94).

Daoud semble approfondir cette notion de substitution, car lorsque Haroun traîne la dépouille mortelle à l'endroit de l'enfouissement, il ramasse un pan de la chemise portée par Joseph. M'ma s'en empare comme si c'était un lambeau du linceul de son défunt fils, « le huma longuement et cela sembla lui rendre enfin la vue. Son regard s'arrêta sur [Haroun] presque étonné » (*M*, 95). Puisque le tissu du linceul représente chez les musulmans « un médiateur entre deux mondes, le monde profane et le monde sacré[33] », ce concept de liaison s'appliquerait à une transmutation non pas vers le ciel, mais dans le sens de l'humain, en l'occurrence Moussa. Analogue au toucher, l'acte d'aspirer l'odeur de ce lambeau rattaché dès lors au cadavre du fils tant recherché s'avère transformateur étant donné qu'il rend la vue à M'ma, alors que celle-ci ne souffre pas de cécité, ce qui constituerait plutôt une métonymie de l'altération miraculeuse produite chez elle par l'exaucement de la douleur, l'aboutissement de son enquête. Cet état de choses se confirme dans la mesure où les représailles orchestrées sous sa gouverne ont un effet instantané de soulagement, lui permettant de rompre les amarres et de « rejoindre sa vieillesse enfin méritée » (*M*, 86).

Haroun, pour sa part, se trouve confronté aux conséquences de son geste, lesquelles s'avèrent somme toute négligeables. Si son crime s'inscrit dans la prolongation des tensions entourant la fin de la guerre d'Algérie couvertes par l'amnistie[34], l'intervention de M'ma s'avère déterminante. Plaidant auprès du colonel pour une reconnaissance de l'injustice de la mort de Moussa comme prétexte pour disculper Haroun, tout en évitant de verser des larmes, cette

33. Malek Chebel, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 2002 [1995], p. 422-423.

34. Le crime se produit à 2 h du matin le 5 juillet 1962, date à laquelle il y a eu à Oran un massacre d'Européens et de pieds-noirs (environ 700 victimes) de la part des militants de l'Indépendance et contre lequel l'armée française a reçu l'ordre de ne pas intervenir en raison de la reconnaissance officielle de l'Indépendance survenue le 3 juillet 1962. Voir l'article de Jean Tenneroni, « 5 juillet 1962 à Oran : le massacre oublié de centaines d'Européens d'Algérie », *FigaroVox*, 5 juillet 2021 ; en ligne : https://www.lefigaro.fr/vox/histoire/5-juillet-1962-le-massacre-d-oran-oublie-de-centaines-d-europeens-d-algerie-20210705.

mère endeuillée et vengeresse parvient à se faire entendre : « "Je n'ai pas pleuré comme les autres femmes. Il m'a cru à cause de ça, je crois" » (*M*, 112). Or la mise à mort gratuite d'un représentant du colonialisme pour riposter au meurtre de Moussa – reflet à l'envers de l'assassinat commis par Meursault – reste un acte aussi absurde que répréhensible : il ne restitue point l'équilibre recherché, pas plus qu'il ne contribue au dépassement du discours stérile de rétorsion qui empêche d'envisager un *modus vivendi* permettant de réduire les crispations entre camps ennemis. Alimentée par un traumatisme assimilable aux sévices du colonialisme, analysé par Frantz Fanon, la poussée vers la vengeance chez la mère révèle les proportions excessives de son délire.

Ce dénouement dysphorique contraste avec la fin de *L'étranger*, où Meursault, attendant les nouvelles au sujet de son pourvoi, réfléchit à sa mère. L'absence du moindre bruit de pas lui donne l'impression de gagner du temps, si bien qu'il se rend compte qu'il a de la chance et se rappelle que : « [m]aman disait souvent qu'on n'est jamais tout à fait malheureux. Je l'approuvais dans ma prison, quand le ciel se colorait et qu'un nouveau jour glissait dans ma cellule » (*É*, 1205). Malgré sa condition d'incarcéré, Meursault, transformé en un être sensible et méditatif, parvient à profiter de ces instants de félicité grâce au souvenir lénifiant de sa mère qu'il regrette de ne pas avoir écoutée davantage[35]. Ce rapprochement vis-à-vis de l'instance maternelle est le contraire de ce qui se passe chez Haroun. Celui-ci rejette la mentalité de ressentiment incarnée par sa mère et s'éloigne d'elle afin de poursuivre son propre destin. Pour M'ma, le crime commis en son nom représente le point culminant de son intervention, après quoi elle se retire dans l'immobilité et le silence : « M'ma est encore vivante et ça me laisse complètement indifférent. Je m'en veux, je te jure, mais je ne lui pardonne pas. […] Elle ne dit plus rien. Peut-être parce qu'il ne reste plus rien à dépecer du corps de Moussa » (*M*, 49). Rappelant à bien des égards la veuve Saverini, héroïne de *La vendetta* de Maupassant, M'ma dans *Meursault, contre-enquête* reflète les excès de la mère méditerranéenne et, indépendamment du gouffre

35. Voir Poteau-Tralie et Miller, *op. cit.*, p. 10.

creusé entre elle et Haroun, se range en définitive parmi d'autres visages maternels intarissables de la région[36].

La femme aux mœurs légères : entre Zoubida et la Mauresque

Les tensions travaillant le rapport mère-fils imprègnent la figure de la femme aux mœurs légères, dont une considération permet d'élargir notre compréhension de la configuration du féminin chez Daoud. En plus de subir une rature identitaire par la destitution du prénom, analogue au sort de Moussa, ce sujet subalterne fait l'objet de nombreuses supputations de la part du narrateur. En parlant du camarade ayant accompagné son frère à la plage le jour fatidique de sa mort, Haroun constate : « "Larbi/l'Arabe". Il n'y avait pas plus anonyme que ce faux jumeau… Ah si, reste la prostituée ! Je n'en parle jamais parce qu'il s'agit d'une véritable insulte. Une histoire fabriquée par ton héros » (*M*, 72). En fait, une femme aux allures de péripatéticienne existe bel et bien dans *Meursault, contre-enquête* sous les traits d'un personnage à peine aperçu, Zoubida – rappelant dans *L'étranger* les attributs de la sœur de l'Arabe (*M*, 72) –, avec qui Moussa a entretenu une liaison peu de temps avant sa mort. Au premier degré, Zoubida s'affirme comme adversaire : « dans notre maison […] flottait comme une odeur de femelles rivales : M'ma et une autre. Quelqu'un que je n'ai jamais vu mais dont Moussa portait la trace dans la voix, les yeux et la manière qu'il avait de rejeter violemment les insinuations de M'ma. Une tension de harem si je puis dire » (*M*, 28). Suivant le canevas de déplacements, de prolongations et de substitutions qui dicte la réécriture du roman de Camus, la compagne de Moussa remplace en effet le personnage de la sœur libertine ; son rôle en tant que symbole de la vulnérabilité en contexte colonial demeure toutefois le même. Rappelons que c'est en allant à la défense de son honneur que Moussa, alias l'« Arabe », est exécuté. « Sur la demande d'un proxénète nommé Raymond et qui en veut à une pute, ton héros écrit une lettre de menace,

36. Nous pensons notamment à Médée et à Déméter qui comptent parmi d'autres figures maternelles emblématiques du pourtour méditerranéen ; voir Dermenjian, Guilhaumou et Lapied (dir.), *op. cit.*

l'histoire dégénère puis semble se résoudre par un meurtre. L'Arabe est tué parce que l'assassin croit qu'il veut venger la prostituée, ou [...] parce qu'il ose insolemment faire la sieste » (*M*, 63).

Privée de parole et demeurée énigmatique, Zoubida chez Daoud incarne une figure prototypique comparable à la « Mauresque » (*É*, 1148) camusienne, exploitée comme on vient de le souligner par Raymond dans *L'étranger*. Haroun fait allusion aux abus du même ordre dans le cas de Zoubida lorsqu'il avoue qu'« il y avait bel et bien les traces d'une femme dans les derniers jours de Moussa, un parfum de jalousie » (*M*, 29). Cette remarque permet d'ailleurs d'induire que Zoubida est victime du commerce sexuel entretenu avec des individus faisant partie du groupe dominateur d'Alger. Malgré sa jeunesse, au moment où il la soupçonne d'être chez Moussa « l'une de ses passions » (*M*, 29), Haroun fait la distinction entre les jeunes femmes du quartier qui sont des « "sœurs" » (*M*, 28), qui « offraient la perspective de mariages presque incestueux et sans grande passion » (*M*, 28-29), et les Algériennes ayant un statut d'entre-deux, à la manière de Zoubida, puisqu'elles transitent « entre notre monde et celui des roumis, en bas, dans les quartiers français [...] des sortes de Marie-Fatma inquiètes, que nous, gamins, nous traitions de putes et lapidions avec les yeux. Fascinantes proies qui pouvaient promettre le plaisir de l'amour sans la fatalité du mariage. Ces femmes provoquaient souvent des amours violentes et des rivalités haineuses » (*M*, 29). Faisant ainsi allusion à la dynamique d'exploitation et d'abus de pouvoir en matière sexuelle, souvent le lot d'indigènes en contexte colonial, de telles observations rejoignent les propos de Robert Young qui précise que le colonialisme implique certes un commerce de biens en termes de territoires et de ressources, mais que ce lien mercantile a pour fondement la notion d'échange sexuel.

> [I]l est clair que les formes d'échange sexuel engendrées par le colonialisme étaient elles-mêmes [...] les conséquences des modes d'échange économique qui constituaient la base des relations coloniales [...]. L'histoire des significations du mot « commerce » inclut l'échange et de la marchandise et des corps dans l'acte sexuel. Il était donc [...] approprié que l'échange sexuel, et son produit métissé qui capte les relations de pouvoir violentes et antagonistes de la diffusion sexuelle et culturelle,

soit devenu le paradigme dominant à travers lequel on a conçu le trafic économique et politique passionné du colonialisme[37].

Les postulats de Young éclairent d'ailleurs les réflexions de Haroun à cet égard lorsqu'indigné, il déclare que la prétendue sœur de Moussa à laquelle Zoubida s'assimile est une « lointaine figure de nos terres labourées par les clients et les passants, réduite à être entretenue par un proxénète immoral et violent » (*M*, 72). Ressortent ainsi la vulnérabilité de la femme indigène et surtout la chosification qu'elle subit à l'intérieur d'un système colonial érigé en fonction du symbolisme de la conquête militaire et « du traditionnel espoir de cuissage, rendu plus séduisant par un exotisme oriental[38] », relations interraciales ambiguës que Frantz Fanon a examinées dans *Peau noire, masques blancs*. Zoubida représente le paroxysme de la précarité définissant les indigènes de tout un quartier et c'est pour cette raison que la restitution de son honneur par l'entremise de Moussa devient un enjeu important. « Les nôtres, dans les quartiers populaires d'Alger, avaient en effet ce sens aigu et grotesque de l'honneur. Défendre les femmes et leurs cuisses ! Je me dis qu'après avoir perdu leur terre, leurs puits et leur bétail, il ne leur restait plus que leurs femmes » (*M*, 29). D'où les gestes putatifs du frère aîné : « Moussa voulant sauver l'honneur de la fille en donnant une correction à ton héros, et celui-ci, pour se défendre, l'abattant froidement sur une plage » (*M*, 29).

À l'instar de la Mauresque camusienne, Zoubida est désignée comme étant une femme « invisible » (*M*, 29), « mystérieuse » et « sans nom » (*M*, 30), réduite en effet à une étiquette dépréciative, « Marie-Fatma » (*M*, 29), du fait qu'elle transgresse les diktats sociaux en se mêlant avec l'ennemi. Force est de rappeler qu'omettre de

37. « *[I]t is clear that the forms of sexual exchange brought about by colonialism were themselves [the] consequences of the modes of economic exchange that constituted the basis of colonial relations […]. The history of the word "commerce" includes the exchange both of merchandise and of bodies in sexual intercourse. It was therefore wholly appropriate that sexual exchange, and its miscegenated product, which captures the violent, antagonistic power relations of sexual and cultural diffusion, should become the dominant paradigm through which the passionate economic and political trafficking of colonialism was conceived.* » Robert J. C. Young, *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York et Londres, Routledge, 1995, p. 182-183 (nous traduisons).

38. Pierre Nora, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961, p. 175.

nommer les personnages indigènes, une tendance qui caractérise la majorité des œuvres classiques européennes, révèle des indices de racisme et de sexisme que dénonce d'ailleurs Daoud. À l'époque de l'Algérie coloniale, les fonctionnaires ambulants négligeaient souvent de recenser les filles autochtones, ou pour des raisons d'expédition leur accolaient de faux prénoms français[39].

Quant à la Mauresque chez Camus, dont Zoubida constitue un prolongement, faisant fi de son patronyme alors que tous les personnages européens sont nommés, Meursault la désigne par une signalisation raciale à connotation péjorative, dévoilant ainsi son adhésion à la normalisation d'une mentalité colonialiste discriminatoire. L'absence d'identification chez le personnage féminin arabe dérive d'un code symbolique dans le sens qu'entendait Barthes[40], qui transforme cette lacune en un trope de généralisation fondé sur des croyances et des préjugés relevant d'un discours social collectif[41]. Soulignons que le substantif « Mauresque » (*É*, 1148) possède une extension résolument phallocentrique qui découle de la misogynie présupposant tout autant Zoubida dans *Meursault, contre-enquête*. Le refus inconscient ou délibéré chez Meursault et Raymond de reconnaître une singularité aux Algériennes indigènes avec qui ils interagissent – à savoir « une infirmière arabe » (*É*, 1129) à l'asile où a vécu madame Meursault et les visiteuses maghrébines à la prison, « Marie était entourée de Mauresques » (*É*, 1178) – reflète la persistance d'un tel encodage symbolique colonialiste que condamne Daoud.

Cela dit, il est vrai que Daoud supprime le personnage du proxénète comme moyen de discréditer une histoire où la réputation de Meursault ressortirait sous un jour positif. « Pourquoi une pute ? Pour insulter la mémoire de Moussa, le salir et atténuer ainsi la gravité de sa propre faute ? » (*M*, 72) Reste que *Meursault, contre-enquête*, en vertu de son réseau hypertextuel, demeure indissociable du roman de Camus et, sous cet angle, il s'ensuit que le discours sous-tendant la Mauresque englobe à la fois Zoubida. On comprend que par leur

39. Maïssa Bey, *Cette fille-là*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011, p. 34 et 104.
40. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 26.
41. Gayatri Chakravorty Spivak a aussi souligné l'idéologie négative qui ressort de l'appropriation d'un personnage stéréotypé. Voir Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1988, p. 118-122.

attitude vis-à-vis de la courtisane arabe, Meursault et Raymond s'inscrivent dans le sillage des photographes de l'époque coloniale qui ont conçu des cartes postales à consommation européenne, contribuant à la réification de la population algérienne. Ceux-ci ont produit une vaste iconographie inspirée des femmes indigènes anonymes pour satisfaire à la construction fantasmagorique de l'Orient créée par l'Occident, mise en lumière notamment par Edward Saïd. Par ailleurs, Malek Alloula, dans son ouvrage intitulé *Le harem colonial*, réunit de nombreux échantillons de ces cartes postales, issues d'intrusions voyeuristes dans la vie intime des Algériennes, dont les clichés dans la plupart des cas sont retouchés afin de faire ressortir un érotisme exacerbé. Bon nombre sont titrées de la désignation retenue par Camus, laquelle recouvre Zoubida, soit « Types algériennes - Mauresques », ou de ses dérivations lexicales, telles que « Mauresque d'Alger », « Mauresque chez elle », « Jeune Mauresque » ou « Mauresque danseuse[42] ». Organisée en fonction de *topoï* thématiques récurrents, où les femmes dépeintes sont maintenues dans le silence et l'immobilité afin de rehausser l'altérité d'une « structure du sérail[43] », l'esthétique orientaliste célèbre l'exotisme d'un univers culturel à dominance chimérique qui jure avec la proscription des images dans la culture arabo-musulmane.

Qu'en est-il de la réaction de Zoubida et de la Mauresque ? Celles-ci, doublement sujets subalternes en vertu de leur essence sexuée et raciale, tentent de s'exprimer, mais comme le soutient Spivak, les paroles de la femme inféodée parviennent difficilement à se faire entendre[44]. En fait, Zoubida communique non pas oralement,

42. Voir Malek Alloula, *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, Séguier, 2001 [1981], p. 48, 60, 67, 68, 77, 79 et 88. Les « deux ou trois clichés de femmes nues [vraisemblablement arabes] » (*É*, 1145) accrochés au-dessus du lit dans la chambre de Raymond font allusion aux cartes postales orientalistes en question.

43. Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, *op. cit.*, p. 262. L'autrice précise être redevable de ce terme à Alain Grosrichard.

44. Illustration de la difficulté de se faire entendre, Spivak cite le cas de Bhuvaneswari Bhaduri, un sujet subalterne dont le suicide en 1926 avait pour but de montrer son adhésion à l'indépendance de l'Inde. Par son geste, elle visait à camoufler l'échec de sa mission de commettre un assassinat politique ; elle devait en effacer les traces pour protéger la résistance. Le suicide était d'autant plus symbolique qu'il s'est produit durant ses règles. Elle a ainsi voulu dissiper tout soupçon d'une déception sentimentale et contester le rituel de la sati. Refusant d'accepter ce message, son

mais par un langage corporel. Après la mort de Moussa, au moment du départ de la mère et du fils pour Hadjout, Haroun l'aperçoit. « [L]e jour où M'ma et moi avons quitté le quartier pour toujours [...] j'ai vu une femme, j'en suis sûr, nous fixer avec intensité. Elle portait une jupe courte, des bas de mauvais goût et était coiffée comme les stars du cinéma de l'époque [...] » (*M*, 30-31). Malgré sa volonté de parler, Zoubida ne parvient pas à dépasser son mutisme.

> [E]lle tient à la main un petit sac de couleur rouge, elle nous fixe de loin, je vois ses lèvres et ses immenses prunelles noires qui semblent vouloir nous demander quelque chose. [...] J'ai tiré M'ma par son haïk, elle ne l'a pas vue. Mais elle a sûrement senti quelque chose, car son visage est devenu hideux et elle a proféré une insulte d'une vulgarité inouïe. Je me suis retourné, la femme avait disparu (*M*, 31).

Zoubida est donc privée de capacités rhétoriques qui auraient pu lui permettre d'éclairer sa relation avec Moussa peu avant l'assassinat de celui-ci et de contribuer ainsi à la contre-enquête.

Cet échec communicationnel qualifié par Assia Djebar de « regard interdit/son coupé[45] » ressemble d'ailleurs aux enjeux se déroulant chez Camus. Tombant dans le guet-apens tendu par Raymond, sa maîtresse subit ses gestes d'agressivité et pour s'en défendre vocifère des plaintes qui troublent les habitants de l'immeuble, sortis sur le palier. Pour communiquer sa détresse, la Mauresque dispose de peu de moyens : ses appels à l'aide consistent en des sonorités avant tout physiques : de sa « voix aiguë de femme » (*É*, 1151), elle « crie », « hurle » et « pleure » (*É*, 1151-1152). À l'agent venu faire cesser la dispute, elle « déclare que Raymond l'avait frappée » (*É*, 1152) et s'exprime une seule fois au moyen du discours direct : « Il m'a tapée. C'est un maquereau » (*É*, 1152). Vu son illégitimité sociale, la parole du personnage féminin arabe reste dépourvue de force illocutoire, car comme règlement de la dispute, l'agent lui ordonne de quitter les lieux (*É*, 1152), ce qui est suivi par la déculpabilisation de Raymond. Personne dans l'immeuble ne lui vient en aide. Son

entourage a traité sa mort auto-infligée comme conséquence d'un chagrin d'amour (*S*, 101-102).

45. Il s'agit du titre qu'Assia Djebar donne à la postface de son ouvrage ; voir *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1983, p. 145.

témoignage et ses blessures s'effacent sous le poids d'une bureaucratie à dominante patriarcale. Si, en vertu de l'intertextualité liant *L'étranger* à *Meursault, contre-enquête*, on substitue la Mauresque à Zoubida, il faudrait croire que c'est Moussa qui recueille les paroles de cette dernière hors champ et qui tente malgré ses moyens limités de restaurer l'honneur de son amie, tentative dont les contrecoups s'avèrent toutefois catastrophiques.

Comme le signale Spivak, lorsque les sujets subalternes tels Zoubida et la Mauresque ne parviennent pas à se faire entendre, cette situation ouvre la voie aux interprétations variées, ce qui s'opère par une superposition d'images qui les déforment. Aux cartes postales coloniales visant le grand public s'ajoute un niveau plus élevé de mythification de la femme arabe chez les peintres orientalistes (Delacroix, Chassériau, Fromentin, Courbet, Ingres), qui l'assimilent aux odalisques, à la ségrégation du harem et aux évocations unidimensionnelles privilégiant surtout « la lascivité [et] la séduction perverse[46] ». En ce qui a trait à Zoubida, on la représente sous d'autres types de signes insolites, tantôt par son « parfum étrange » (*M*, 28), tantôt au moyen des tatouages inscrits sur la peau de Moussa, reflétant l'adage « Zoubida, pour toujours » (*M*, 31) accompagné du dessin d'« un cœur brisé » (*M*, 30), qui marquent l'esprit de Haroun comme « [un] premier livre d'images » (*M*, 30). S'appuyant sur des œuvres orientalistes et d'autres représentations visuelles, Mary Ann Doane précise à cet égard que lorsque, comme il se passe dans *Meursault, contre-enquête* et *L'étranger*, une femme racisée est présentée de manière simultanée à côté d'une autre femme, qu'elle soit blanche ou de classe supérieure, la première incarne une sexualité plus primitive et débridée, même si anectodiquement, c'est la deuxième qui s'implique plus visiblement dans des aventures redoutables[47]. L'hyperérotisation est toujours portée en immanence par la femme arabe, pauvre, illettrée et exploitée. Dans sa diatribe contre une mentalité manichéenne retrouvée chez Camus, Haroun résume ce genre d'écart imposé entre « deux femmes imaginaires : la fameuse Marie,

46. Leïla Sebbar, *Shérazade*, Paris, Stock, 1982, p. 190.

47. Mary Ann Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 213.

élevée dans la serre d'une innocence impossible, et la prétendue sœur de Moussa/Zoudj » (*M*, 72), femme de mauvaise vie. Dit autrement, chez Marie tout autant que chez Meriem, les jeux de séduction paraissent culturellement acceptables, vu leur assimilation au monde européen et civilisé, manifestée par leur habillement, leur aisance corporelle et leurs habiletés de communication[48]. En somme, l'univers orientaliste qui sous-tend les connotations rattachées tant à Zoubida qu'à la Mauresque fait ressurgir une idéologie fondée sur la fétichisation de l'altérité féminine arabe, démystifiée entre autres par Assia Djebar dans *Femmes d'Alger dans leur appartement* et par Fatima Mernissi dans *Le harem et l'Occident*.

Meriem : vers l'agentivité de la femme indépendante

Meriem, la femme que Haroun rencontre en 1963, se situe aux antipodes de Marie Cardona, la petite amie de Meursault, en vertu de son agentivité et de sa mentalité progressiste face aux conventions sociales. Elle reflète une catégorie de femmes qui a pu exister durant une courte période en aval de l'Indépendance : « libre, conquérante, insoumise et vivant son corps comme un don, non comme un péché ou une honte » (*M*, 145). Meriem n'échappe toutefois pas à la subalternité dictée par son genre. Elle provient d'une famille traditionnelle dirigée par un père « dominateur, polygame, dont le regard concupiscent soulevait en elle le doute et la panique » (*M*, 145), mais dont elle s'affranchit grâce à ses études à l'Université d'Alger qui lui ont permis de s'éloigner du géniteur barbare. Cette posture de distanciation par rapport aux mœurs conservatrices déteint sur son comportement subséquent : « [Meriem] revendiquait le statut de "femme libre" – affirmation accompagnée d'un regard de défi, et qui en disait long sur sa résistance au conservatisme familial » (*M*, 138). Sa

48. Cette divergence ressort surtout lorsqu'éclate la dispute entre Raymond et la Mauresque. Après les premiers cris, Meursault et Marie entendent Salamano lancer des injures à son chien, jamais nommé non plus : « Salaud, charogne » (*É*, 1151), comme si de telles connotations de vulgarité et de bestialité pouvaient se substituer à la femme arabe. Au moment du procès de Meursault, on l'accuse d'être mêlé aux machinations de Raymond impliquant sa maîtresse arabe, un « drame crapuleux de la plus basse espèce » (*É*, 1193).

recherche de thèse portant sur *L'étranger* l'amène vers la famille de la victime de Meursault dans le dessein de creuser le contrepoint colonial du roman de Camus. Unique personnage à qui Daoud consacre un sous-chapitre afin de souligner le bouleversement qu'a produit cette rencontre chez le protagoniste, on la découvre par le biais de ses souvenirs racontés à son interlocuteur.

Comme M'ma, Meriem s'avère complexe en raison de ses faits et gestes et de ce que son arrivée représente dans l'économie de la dynamique familiale. Elle demeure certes un objet de ravissement chez Haroun, tous deux s'unissant par « l'incandescence, le désir, la rêverie, l'attente, l'affolement des sens [...] ces forces qui vous prennent le corps tandis que naît l'amour » (*M*, 139) qu'on pouvait à l'époque exprimer au grand jour (*M*, 144). Au tout début, l'idylle qui a duré un été donne l'impression de reproduire un script conventionnel, en ce sens que la lectrice a davantage accès aux affects et impressions vécus du point de vue du masculin. Haroun tombé sous le charme de Meriem, « petite femme frêle aux yeux vert sombre » (*M*, 134), l'approche d'un regard fantasmé : il l'observe « de dos, la promesse du visage dérobé et le début du corps qui vous échappe » (*M*, 138). Il procède ensuite par nuances et touches à la manière d'un peintre cubiste qui déconstruit les attributs de la femme adulée, fixant différentes parcelles de chair : le visage, le cou, les seins, les lèvres, les cheveux, les doigts, les mains, les jambes (*M*, 134-144)[49]. Meriem, pour sa part, donne son assentiment par un langage corporel : elle respire, sourit, rit, parle d'un ton lent et doux, gesticule, communique des yeux et manifeste sa tendresse en « march[ant] ensemble [avec Haroun] comme un seul corps » (*M*, 144). Or cette jeune chercheuse se distingue des autres compagnes du narrateur par le fait qu'elle a pu défier le pouvoir castrateur de M'ma, briser ne serait-ce que le temps d'une saison le rapport incestueux liant la mère à son fils. « Dans ma vie, [Meriem] est la seule femme qui ait trouvé la patience de m'aimer et de me ramener à la vie. [...] [Elle] a été la seule à vouloir défier ma mère même si elle ne l'a presque jamais croisée et ne l'a réellement connue qu'en se heurtant à mes silences et à mes hésitations »

49. Il s'agit du regard masculin dit « *male gaze* ». Voir Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 11.

(*M*, 77-78). Craignant la désapprobation de M'ma, il lui dissimule en effet sa passion amoureuse.

Les hiérarchies se bousculent cependant, car Meriem, dans son rôle d'amante et d'âme sœur, devient instigatrice d'une relation plus profonde et platonique. Elle détient un savoir précieux qui permet à Haroun de découvrir l'ampleur de la notoriété d'« [une] histoire devenue célèbre » (*M*, 148), à laquelle a contribué sa famille à travers la liquidation de Moussa. Meriem lui offre un exemplaire de *L'étranger* qui porte chez Daoud le titre *L'Autre*. « Je l'ai lu vingt ans après sa sortie et il me bouleversa par son mensonge sublime et sa concordance magique avec ma vie » (*M*, 58). S'il n'en apprend pas tellement davantage au sujet de Moussa, resté anonyme, « [e]n revanche, [le livre] me donna à voir l'âme du meurtrier comme si j'étais son ange[50] » (*M*, 141). Cette prise de connaissance tardive du livre de Camus demeure encadrée par Meriem, puisqu'elle amène Haroun à parfaire ses compétences en langue française et en lecture. Forte de son érudition et de sa loquacité, l'amante se transforme en préceptrice et incarne ainsi bien son prénom qui, dans la culture arabo-musulmane, renvoie à une figure de tutrice et signifie « celle qui élève[51] ». Haroun bénéficie de cette transmission intellectuelle, car « [c]'est surtout elle qui m'a aidé à perfectionner la langue de ton héros, et c'est elle qui m'a fait découvrir, lire et relire encore ce livre » (*M*, 100).

Renversant la structure de la légende de Pygmalion où l'homme en éduquant une jeune femme contribue à son avancement sur le plan culturel[52], Meriem propose à Haroun des « gloses infinies autour de chaque chapitre » (*M*, 140) enrichies de nouvelles pistes de décodage. « Elle m'apprit à lire le livre d'une certaine manière, en le faisant pencher de côté comme pour en faire tomber les détails invi-

50. Le narrateur fait part de sa réaction et de celle de sa mère : « [n]ous venions de découvrir, en vrac, les dernières traces de pas de Moussa, le nom jamais connu de son meurtrier et son destin exceptionnel » (*M*, 138).

51. D'origine hébraïque, Meriem est l'une des nombreuses transcriptions du prénom de la mère de Jésus, dont l'histoire est relatée aussi bien dans la Bible que dans le Coran. Voir [s. a.], « Prénom Mériem (fille) : signification, origine, sainte, avis » ; en ligne : https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/meriem/prenom-4541.

52. Voir l'article suivant : [s. a.], « Pygmalion », *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/pygmalion/.

sibles. Elle m'offrit les autres livres écrits par cet homme, et d'autres livres encore, qui m'ont progressivement permis de comprendre comment ton héros voyait le monde. Meriem m'expliqua lentement ses croyances et ses fabuleuses images solitaires » (*M*, 142). De plus, « elle avait une voix [que Haroun] aimai[t] écouter » (*M*, 142). Lui permettant de saisir des aspects plus nébuleux et abscons du livre, l'amante fait preuve d'une agentivité exégétique au moyen de ses interventions ciblées, dévoilant une virtuosité qui outrepasse largement l'enquête empirique de M'ma, dont les maigres coupures de journaux s'estompent au profit d'un outil d'investigation puissant : « La langue française est ainsi devenue l'instrument d'une enquête pointilleuse et maniaque. Ensemble, nous la promenions comme une loupe sur la scène de crime » (*M*, 100).

En vertu de son influence en tant que pédagogue, Meriem appartiendrait ainsi au panthéon de femmes illustres connues pour leurs dons dans le domaine des connaissances rattachées à « la cité des dames[53] », une allégorie produite par Christine de Pizan au Moyen Âge pour riposter contre la misogynie des doctes de son époque. Dans une optique plus contemporaine, elle serait forcément une femme « dangereus[e][54] », du fait qu'« [é]crire, lire, ouvrent vers d'autres perspectives, développent la réflexivité et aménagent les lieux de déploiement de l'autonomie intellectuelle, dessinant des lignes de fracture dans l'évidence du naturel, des "failles dans la domination"[55] ». Guidé par Meriem, Haroun parvient à nourrir son imaginaire, à inventer des scénarios où, se substituant à un Moussa ressuscité, il confronterait Meursault, « [qui] tremblait de peur devant ma résurrection alors qu'il avait dit au monde entier que j'étais mort sur la plage d'Alger ! » (*M*, 100). Haroun acquiert ainsi la compétence pour créer des mondes fictifs lui permettant de surmonter ne serait-ce que partiellement le deuil, si bien qu'à travers l'amour de Meriem, il a l'impression de franchir un seuil, d'évoluer

53. Christine de Pizan, *La cité des dames*, édition d'Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Le Livre de poche, 2021 [1405].

54. Laure Adler et Stefan Bollmann, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006.

55. Détrez, *op. cit.*, p. 233.

dans un univers inconnu jusque-là : « [a]vec ma langue et la bouche de Meriem, j'ai dévoré des centaines de livres ! » (*M*, 100)

La découverte d'une clé du mystère lié à la disparition de son frère constitue « une véritable commotion » (*M*, 140), produit une fracture aussi intense, voire plus forte même, que celle de l'esthésie amoureuse. C'est dire que la relation avec Meriem ne saurait résister aux taches d'ombre débusquées, ni aux fantômes qu'elle finit par réveiller. Perçant son armure de séduction, elle ne tarde pas à discerner la morbidité qui prédomine chez Haroun, c'est-à-dire son sentiment de haine de soi mélangé de honte et de colère, provoqué par la compréhension des rouages derrière le sort injuste subi par son frère aîné que dévoile l'*Urtext* camusien. « Meriem avait deviné mon état et s'en était amusée un peu avant de réaliser la profondeur de mon abîme. Est-ce que c'est cela qui lui a fait peur ? Je crois. [...] [E]lle a éprouvé pour moi une sorte d'amour. Mais elle s'est contentée d'aimer mon chagrin, pour ainsi dire, et de donner à ma douleur la noblesse d'un objet précieux, puis elle s'en est allée [...] » (*M*, 143). Le motif autour duquel les deux se sont réunis devient paradoxalement ce qui finit par détruire l'amour.

Le livre de Camus est imprégné du dénigrement de Moussa, à tel point que cet état de choses, malgré sa volonté de s'en éloigner, continue de ronger Haroun, le rendant indisponible à un rapport affectueux. S'ajoutent à cela les contrecoups du colonialisme, l'inavouable secret d'avoir tué un Européen pour satisfaire à la vengeance de sa mère. À ses yeux, « le crime compromet pour toujours l'amour et la possibilité d'aimer » (*M*, 101), parce qu'il rappelle la facilité avec laquelle on peut supprimer autrui. Compte tenu de son affiliation à *L'étranger*, le souvenir de la relation rompue reste à jamais chargé de tensions vouant Haroun à une nostalgie masochiste, puisqu'il ne saurait évoquer le roman sans se rappeler son unique et véritable amour : « Après que Meriem m'a laissé, j'ai lu et relu le livre. Tant et tant de fois. Pour y retrouver les traces de cette femme, sa façon de lire, ses intonations studieuses. Étrange non ? Partir en quête de la vie dans la preuve étincelante d'une mort ! » (*M*, 143-144)

Meriem demeure de la sorte une figure iconoclaste, une « étudiante rebelle » (*M*, 146) dont la révolution intérieure s'avère plus

profonde et singulière[56] que celle caractérisant d'autres femmes que Haroun a fréquentées au cours de sa vie. Une telle optique éclaire les réserves de cette jeune chercheuse face au mariage conventionnel, représentant à ses yeux un frein à son besoin de liberté[57]. Réfléchissant à la demande de mariage qu'il n'a pas osé prononcer, Haroun conclut : « [e]lle avait préféré, je crois, vivre cette relation comme un amusement naturel et pas comme le prélude à un engagement sérieux » (*M*, 145). Contrairement à Marie dans *L'étranger* qui désire épouser Meursault malgré son désaveu de l'amour et son indifférence affichée (*É*, 1156) afin de profiter de la légitimité sociale apportée par le mariage, Meriem, plus proche de la « femme indépendante[58] » analysée par Simone de Beauvoir, n'a point besoin d'intervenant masculin pour accéder à la transcendance. Intellectuelle, elle cultive un esprit autonome qui l'éloigne de ce genre d'engagement contraignant. Haroun remarque cette distinction, avouant que « [l]'extravagance de sa beauté, son naturel et la promesse qu'elle était pour une vie meilleure que la mienne m'ont toujours rendu muet » (*M*, 145)[59]. Meriem est ainsi comparable à d'autres héroïnes affranchies de la littérature du Maghreb, rencontrées à titre d'exemple chez Assia Djebar sous les traits de Nadjia et de Thelja qui, refusant de vivre en Algérie de manière assujettie durant la décennie noire, ont choisi de fuir le pays, laissant derrière elles enfants, conjoints, proches[60].

56. Gloria Steinem revient sur les transformations d'ordre personnel que vivent des femmes en aval de l'obtention de gains politiques ; voir *Revolution from Within*, New York, Little, Brown and Co., 2020 [1992].

57. Cette notion de liberté et de mouvement ressort d'un rêve que fait Haroun, dans lequel Meriem apparaît « avec ses milliers de livres flottant au-dessus d'elle comme des papillons » (*M*, 98).

58. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1976 [1949], p. 608.

59. Meriem ferait siennes les questions du narrateur vieillissant : « Comment font les gens qui s'aiment ? Comment se supportent-ils ? Qu'est-ce qui semble leur faire oublier qu'ils sont nés seuls et mourront séparés ? » (*M*, 125)

60. Dans *La disparition de la langue française*, la traductrice Nadjia s'expatrie à Padoue, où elle est accueillie par un organisme humanitaire, tandis que dans *Les nuits de Strasbourg*, Thelja entreprend des études à Strasbourg, où elle noue amitié avec des membres d'une troupe théâtrale. Voir Cécilia W. Francis, « Autour de la franco-graphie djebardienne. Du sujet nomade à une rhétorique de la mémoire, du corps et de l'autoreprésentation dans *Les Nuits de Strasbourg* », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian

D'après le protagoniste, l'épanouissement chez Meriem manifesté par son autonomie sur le plan du corps et de l'esprit recoupe une durée bien circonscrite après la fin de la guerre d'Algérie. Frantz Fanon dans « L'Algérie se dévoile », chapitre notoire de *L'an V de la révolution*, fait allusion à cette période lorsqu'il laisse entendre qu'une société égalitaire soucieuse de l'inclusion des femmes sur les plans sociopolitique, économique et culturel émergerait des décombres de la révolution. À ses yeux, l'implication exceptionnelle des femmes dans la lutte libératrice signalait le début d'une ère marquée par « de nouvelles attitudes, de nouvelles conduites, de nouvelles modalités d'apparaître[61] », où tomberaient en désuétude à leur égard « les vieilles mystifications[62] ». Ce moment de permissivité en aval de l'Indépendance a en effet existé, ainsi que le raconte Maïssa Bey : « les rues d'Alger étaient illuminées [...] d'une liberté que – nous l'avons crue, nous l'avons portée dans nos corps, dans notre être – nous avions conquise de haute lutte[63] ! » Or, à mesure que l'on s'éloigne de la fin du régime colonial, on observe que les espoirs de Fanon ne se sont pas concrétisés, car le pays s'oriente *a contrario* vers le rétrécissement en matière de droits accordés aux femmes.

Âgé de plus de soixante-dix ans, Haroun profite de sa tribune pour rappeler à son jeune interlocuteur que le modèle représenté par Meriem serait plutôt rare au regard du contexte de l'époque : « [e]lle appartient à un genre de femmes qui, aujourd'hui, a disparu dans ce pays » (*M*, 145), ladite période étant marquée par une diminution des droits des femmes instaurée par la promulgation du code de la famille en 1984, dont les assises sont inspirées de la charia islamique et qui, malgré sa réforme en 2005, fait des Algériennes des mineures à vie[64]. De cette manière, celles-ci sont devenues plutôt des victimes de la paix. À cet égard, au dernier chapitre du roman, à l'instar de Meursault face à l'aumônier, Haroun, situé dans un hors temps, cri-

Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 160-173.

61. Frantz Fanon, *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011, p. 298.

62. *Ibid.*, p. 301.

63. Maïssa Bey, *L'une et l'autre*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2009, p. 49.

64. Christine Détrez (*op. cit.*, p. 46) précise que cette politique surnommée « code de l'infamie » limite la liberté des femmes dans cinq domaines : l'instruction, le travail, le mariage, le divorce et l'héritage.

tique la société et s'en prend à la religion, rejetant l'intervention d'un imam qui essaie de le convaincre de l'existence de Dieu et de l'importance de la prière. Il rétorque en disant qu'en revanche l'ordre du divin se rapproche des plaisirs terrestres et humains, en particulier de l'image à jamais retenue de Meriem : « [c]e visage avait la couleur du soleil et la flamme du désir. C'était celui de Meriem. J'ai cherché à le retrouver. En vain » (*M*, 150), et qu'« *aucune de ses certitudes ne valait un cheveu de la femme que j'ai aimée* » (*M*, 151 ; l'auteur souligne). Ainsi reproche-t-il à la société d'avoir bloqué l'horizon des femmes émancipées, à l'instar de Meriem.

Entre micropratiques de résistance et subalternité

Réécrivant *L'étranger*, Daoud parvient à « relire le texte de base et à le réinvestir de significations inédites[65] », dans la mesure où ce « singulier remake » (*M*, 98) du roman canonique fait émerger une configuration du féminin nuancée, enchevêtrée de tensions et de contradictions qui font éclater les oppositions binaires entre subalternité et agentivité. D'après Alice Kaplan, il s'agit d'une astuce que Daoud déploie avec maestria pour contester les blancs et les non-dits des littératures occidentales, insensibles aux réalités de personnages touchés par la marginalisation. L'écrivain algérien suit, à titre d'exemple, les traces de Jean Rhys qui, dans son roman *La prisonnière des Sargasses* (1966), reprend l'histoire d'un sujet subalterne, soit Bertha Antoinette Mason, la folle du grenier, fantôme plus que personnage de *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Rhys raconte son histoire depuis sa petite enfance dans les Antilles jusqu'à sa folie qui n'en est pas une, car ses dérèglements remontent plutôt à son passé douloureux et aux rejets subis en vertu de son altérité[66]. Le racisme, le colonialisme et la condition féminine tissent la trame de ce roman. Dans *Meursault, contre-enquête*, le kaléidoscope de portraits féminins élaborés sous les traits de M'ma, Zoubida et Meriem expose de

65. Lise Gauvin, « Écrire/Réécrire le/au féminin », *Études françaises*, vol. 40, nº 1, 2004, p. 18.

66. Alice Kaplan, « *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Contreligne*, juin 2014 ; en ligne : http://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/.

manière similaire l'envers rugueux de l'écriture blanche pratiquée par Camus. En outre, la visée intersectionnelle adoptée par Daoud, permettant de tenir compte de la différenciation socio-identitaire des personnages[67], amène à dépasser le stade d'un féminin stéréotypé, reproché à Camus[68].

En ce qui concerne M'ma, Daoud pousse l'audace par la résurrection d'une *mater dolorosa*, orpheline d'un défunt fils évacué des annales de l'histoire et qui, grâce à ses micropratiques de résistance, redonne un corps, un nom et une existence tant à celui-ci qu'à elle-même. Malgré ses excès imputables à sa subalternité paradoxale et à ses traumatismes, ce qui n'autorise guère les représailles qu'elle provoque, elle s'érige en sujet pourvu d'agentivité actionnelle et verbale. Quant à Meriem, elle représente un idéal de femme dépourvue d'orientalisme, mais qui, au moment de l'énonciation, ne saurait évoluer que vers une situation d'expatriation. Émancipée, elle vit son agentivité non seulement sur le plan du corps et du discours, auquel se greffe un don pour la transmission, mais également par son érudition en tant que femme instruite. Elle se situe dans le sillage d'autres héroïnes subversives impliquées dans le monde de la création, proposées notamment par Leïla Sebbar, Malika Mokeddem et Leïla Marouane, lesquelles contribuent aux transformations en matière de symbolique et d'imaginaire, projetant ainsi en immanence le changement sur le plan social[69]. Aux antipodes de Meriem, Zoubida en tant que contrepoint de la Mauresque camusienne reste acculée à la subalternité. Elle porte les traces de l'exploitation néocoloniale et patriarcale au plus haut degré et constitue un rappel permanent des abus dont souffrent nombre de femmes au Maghreb, de même qu'aux quatre coins du monde. À cet égard, il est possible de percevoir dans la critique acerbe que Haroun adresse aux adeptes religieux à la fin du roman une transfocalisation de sa colère contre les us et

67. Voir Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, n° 225, 2009, p. 70-88.

68. Voir Vincent Grégoire, « Les femmes et Meursault dans *L'étranger* », *Romanic Review*, vol. 90, n° 1, 1999, p. 45-71 et Christine Margerrison, *« Ces forces obscures de l'âme ». Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

69. Spivak, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, *op. cit.*, p. 137 et 145.

coutumes misogynes qu'il attribue à la fois aux sociétés dominées par les intégrismes et à un monde occidental à la dérive : « Je suis parfois tenté d'y grimper [au point le plus élevé d'un minaret], là où s'accrochent les haut-parleurs, de m'y enfermer à double tour, et d'y vociférer ma plus grande collection d'invectives et de sacrilèges » (*M*, 149). Ce désir de crier son indignation devant « une meute de bigots » (*M*, 150) coïncide avec l'opinion que Daoud a exprimée dans ses chroniques et plus récemment dans son roman *Houris*[70] à la défense des droits des femmes en vue de leur intégration sociale complète. « Le rapport à la femme est le nœud gordien. [...] La femme est niée, refusée, tuée, voilée, enfermée ou possédée. Cela dénote un rapport trouble à l'imaginaire, au désir de vivre, à la création et à la liberté. La femme est le reflet de la vie que l'on ne veut pas admettre. Elle est l'incarnation du désir nécessaire et est donc coupable d'un crime affreux : la vie[71]. »

Nonobstant les controverses que ce genre de réquisitoire a suscitées, Daoud se rapproche de la prise de position de plusieurs féministes liées au monde arabe. Selon Fawzia Zouari, il faudrait au contraire applaudir Daoud d'avoir dépassé l'autocensure dans le but d'énoncer publiquement que « oui, nous trimbalons une mentalité millénaire qui définit la femme comme un appât et une honte ; [que] oui, il y a chez nous un rapport pathologique à la sexualité[72] ». Enfin, pour clore, Daoud ferait résolument sien l'argument maintes fois réitéré par Fatima Mernissi, aux yeux de qui il est illusoire d'imaginer l'expansion d'un monde plus juste, nourri de la pensée humaniste, sans la prise en compte d'un traitement équitable des femmes : « il existe un lien entre l'humanisme et la libération de la femme. C'est pourquoi tout travail de réflexion sur la modernité dans le monde musulman contemporain, lorsqu'elle est conçue comme

70. Kamel Daoud, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024, roman pour lequel l'auteur a mérité le prix Goncourt 2024.

71. Kamel Daoud, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 29 janvier 2016 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html. Voir également *Mes indépendances. Chroniques 2010-2016*, Arles et Alger, Actes Sud et Éditions Barzakh, 2017.

72. Fawzia Zouari, « Polémique : pourquoi Kamel Daoud a raison », *Jeune Afrique*, 24 février 2016 ; en ligne : https://www.jeuneafrique.com/mag/304007/societe/polemique-kamel-daoud-a-raison/.

un remède contre la violence et le despotisme, prend également la forme d'un plaidoyer pour le féminisme[73]. »

Bibliographie

[S. a.], « Prénom Mériem (fille) : signification, origine, sainte, avis » ; en ligne : https://www.journaldesfemmes.fr/prenoms/meriem/prenom-4541.

[S. a.], « Pygmalion », *Encyclopædia Universalis* ; en ligne : https://www.universalis.fr/encyclopedie/pygmalion/.

ADLER, Laure et Stefan BOLLMANN, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2006.

ALLOULA, Malek, *Le harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, Séguier, 2001 [1981].

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN, *Post-Colonial Studies*, Londres et New York, Routledge, 2007.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BELHABIB, Assia, « Le mal de mère. Le sanctuaire de restitution dans *Meursault contre-enquête* de Kamel Daoud », *Babel. Littératures plurielles*, vol. 36, nº 1, 2017, p. 119-127.

BEN JELLOUN, Tahar, *Moha le fou Moha le sage*, Paris, Seuil, 1978.

——, *Amours sorcières*, Paris, Seuil, 2003.

BEY, Maïssa, *Cette fille-là*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2011.

——, *L'une et l'autre*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2009.

BILGE, Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », *Diogène*, vol. 1, nº 225, 2009, p. 70-88.

BRAHIMI, Denise, *50 ans de cinéma maghrébin*, Paris, Minerve, 2009.

CAMUS, Albert, *L'étranger*, dans *Théâtre, récits, nouvelles*, textes établis par Roger Quilliot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1123-1212.

CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

——, *Dictionnaire des symboles musulmans*, Paris, Albin Michel, 2002 [1995].

——, *La féminisation du monde. Essai sur « Les mille et une nuits »*, Paris, Payot, 1996.

DAOUD, Kamel, *Houris*, Paris, Gallimard, 2024.

——, *Meursault, contre-enquête*, Arles, Actes Sud, 2014 [2013].

——, « Cologne, lieu de fantasmes », *Le Monde*, 29 janvier 2016 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/01/31/cologne-lieu-de-fantasmes_4856694_3232.html.

——, *Mes indépendances. Chroniques 2010-2016*, Arles et Alger, Actes Sud et Éditions Barzakh, 2017.

——, *Le peintre dévorant la femme*, Paris, Stock, 2018.

73. Fatima Mernissi, *Le harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001, p. 63.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, tome 2, Paris, Gallimard, 1976 [1949].

DEBRAY, Régis, *Révolution dans la révolution ? Et autres essais*, Paris, Maspero, 1972.

DÉJEUX, Jean, *Femmes d'Algérie : légendes, traditions, histoire, littérature*, Paris, La Boîte à Documents, 1987.

DÉTREZ, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012.

DERMENJIAN, Geneviève, GUILHAUMOU, Jacques et Martine LAPIED (dir.), *La puissance maternelle en Méditerranée. Mythes et représentations*, Arles et Alger, Actes Sud et Éditions Barzakh, 2008.

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1983.

——, *La disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, 2003.

——, *Les nuits de Strasbourg*, Paris, Albin Michel, 1997.

DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991.

FANON, Frantz, *Œuvres*, Paris, La Découverte, 2011.

FRANCIS, Cécilia W., « Autour de la franco-graphie djebardienne. Du sujet nomade à une rhétorique de la mémoire, du corps et de l'autoreprésentation dans *Les Nuits de Strasbourg* », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 160-173.

GAUVIN, Lise, « Écrire/Réécrire le/au féminin », *Études françaises*, vol. 40, nº 1, 2004, p. 11-28.

GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison*, 5 tomes, textes présentés par Robert Paris, Paris, Gallimard, 1983.

GRÉGOIRE, Vincent, « Les femmes et Meursault dans *L'étranger* », *Romanic Review*, vol. 90, nº 1, 1999, p. 45-71.

KAPLAN, Alice, « *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud », *Contreligne*, juin 2014 ; en ligne : http://www.contreligne.eu/2014/06/kamel-daoud-meursault-contre-enquete/.

KHANNA, Ranjana, *Algerian Cuts. Women and Representation, 1830 to the Present*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil, 1977.

MARGERRISON, Christine, *« Ces forces obscures de l'âme ». Women, Race and Origins in the Writings of Albert Camus*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

MERNISSI, Fatima, *Le harem et l'Occident*, Paris, Albin Michel, 2001.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, nº 3, 1975, p. 6-18.

NORA, Pierre, *Les Français d'Algérie*, Paris, Julliard, 1961.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups. Histoires et mythes de l'archétype de la femme sauvage*, Paris, Grasset, 1996.

PIZAN, Christine de, *La cité des dames*, édition d'Éric Hicks et Thérèse Moreau, Paris, Le Livre de poche, 2021 [1405].

POTEAU-TRALIE, Mary et Suzanne MILLER, « Maternal Metaphor in Kamel Daoud's Textual Grafting upon Camus's *L'étranger* », *Postcolonial Text*, vol. 15, nº 1, 2020, p. 1-21.

QUAGHEBEUR, Marc, « Revisitation d'un cadavre anonyme : enquête sur la contre-enquête de Kamel Daoud », *Les Lettres romanes*, vol. 73, nº 1-2, 2019, p. 215-237.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983.

SEBBAR, Leïla, *Shérazade*, Paris, Stock, 1982.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

——, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, Routledge, 1988.

STEINEM, Gloria, *Revolution from Within*, New York, Little, Brown and Co., 2020 [1992].

TENNERONI, Jean, « 5 juillet 1962 à Oran : le massacre oublié de centaines d'Européens d'Algérie », *FigaroVox*, 5 juillet 2021 ; en ligne : https://www.lefigaro.fr/vox/histoire/5-juillet-1962-le-massacre-d-oran-oublie-de-centaines-d-europeens-d-algerie-20210705.

VERGÈS, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

YOUNG, Robert J. C., *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, New York et Londres, Routledge, 1995.

ZOUARI, Fawzia, « Polémique : pourquoi Kamel Daoud a raison », *Jeune Afrique*, 24 février 2016 ; en ligne : https://www.jeuneafrique.com/mag/304007/societe/polemique-kamel-daoud-a-raison/.

II
Poétiques hybrides, traversée des langues, oralité

Fécondité et inventivité poétique des « Tristes trop piques »

La langue grotesque dans *Za* de Raharimanana

Marion Ott

J'écris [...] par rebond, lapsus, main qui fourche, langue qui gauche, oreille qui bute[1].

Depuis les années 1980, nombreuses sont les fictions dites « du Sud[2] » qui se distinguent par des choix thématiques et poétiques mobilisant l'ultraviolence, l'abject et l'obscène, au point qu'il est possible de voir dans ces derniers une catégorie littéraire spécifique[3]. Cela vaut d'ailleurs parfois à leurs auteurs de se voir reprocher d'esthétiser la misère ou de se livrer à une esthétique *trash* gratuite inhibant la pensée du lecteur au profit d'une sidération stérile[4]. Si l'écrivain d'origine malgache Raharimanana[5] reprend dans son roman

1. Valère Novarina, « Le drame dans la langue française », *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007 [1989], p. 108.

2. Du moins celles publiées en France, qui ne sauraient être représentatives de l'ensemble des productions locales.

3. Jacques Chevrier, « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », *Notre Librairie*, n° 142, octobre-décembre 2000, p. 34-45.

4. Voir entre autres exemples l'article de Serge Meitinger à propos de la jeune génération d'écrivains malgaches, « Écriture de la violence, violence de l'écriture. Le cas des jeunes écrivains malgaches », texte non publié, 2001, disponible en ligne : https://core.ac.uk/display/148058445?recSetID=.

5. L'auteur ayant pris pour nom de plume son seul nom de famille, nous ne faisons pas mention de son prénom.

Za[6] (2008) de nombreux motifs abjects présents jusqu'à saturation dans ses œuvres fictionnelles précédentes – corps putréfiés mêlés aux ordures, scènes d'éviscération, schèmes de la manducation, etc. –, le travail sur la langue qu'il y mène, ainsi que la coexistence de l'ignoble avec une ligne plus carnavalesque, nous semblent toutefois opérer une certaine rupture dans sa trajectoire littéraire et livrer une violence moins brute, moins insoutenable.

Mené par une sorte de clochard céleste picaresque et zézayant, le récit frappe en effet immédiatement par la grande fantaisie verbale qu'il déploie, accumulant néologismes, calembours, métaplasmes, tensions entre sens graphique et sens phonétique et autres torsions imposées à ce que l'auteur nomme la « belle écriture[7] ». Il est à cet égard intéressant de noter que, s'inspirant à la fois du corps torturé du père de l'auteur, arrêté arbitrairement à la suite de la prise de pouvoir de Marc Ravalomanana en 2002[8], et du héros d'une farce commandée à la même époque par le metteur en scène Raphaël Simonet[9], le personnage de Za fut dès sa genèse marqué par l'entrechoquement du tragique et du bouffon.

Nous explorerons dans les pages suivantes l'hypothèse selon laquelle, au-delà du simple plaisir de jouer avec les mots et de les désacraliser (plaisir d'auteur et de lecteur qui n'est cependant pas

6. Raharimanana, *Za*, Paris, Philippe Rey, 2008. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *Z*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7. C'est par rapport à cette idée de « belle écriture » plutôt que par rapport à celle de langue dominante que Raharimanana situe le travail poétique entrepris dans *Za*. Voir Raharimanana, « *Za*, par-delà la torture, le rire… », *Fabula Lht*, mai 2014 ; en ligne : http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215.

8. *Ibid.* On peut également lire un compte rendu des conditions d'arrestation et de détention de Venance Raharimanana dans le rapport d'Amnesty International, « Madagascar. Une justice sélective », décembre 2002, p. 8 ; en ligne : https://www.amnesty.org/fr/documents/afr35/004/2002/fr/.

9. Cette pièce, intitulée *Barrages. Une farce démocratique* (2004), devait s'inscrire dans un triptyque de farces écrites par trois auteurs différents (une farce médiévale et deux farces, malgache et réunionnaise, d'aujourd'hui). C'est finalement un autre texte de Raharimanana qui sera retenu pour le projet, laissant le texte de *Barrages* inédit à ce jour. Nous remercions chaleureusement Raphaël Simonet, directeur du Théâtre du Lac d'Annecy, metteur en scène et coproducteur du projet FARCES, pour ces précieuses informations, ainsi que Jean-Luc Raharimanana qui a eu la gentillesse de nous faire parvenir le texte de *Barrages*.

à minimiser), la langue si singulière de Za contribue pleinement à créer l'effet grotesque et le vertige que la lecture du roman nous semble générer dans son ensemble, ouvrant sur la possibilité d'un autre monde. Cela nous conduira par ailleurs à envisager la portée éthique d'une écriture qui, dans le sillage d'un Sony Labou Tansi ou d'un Frankétienne, tous deux cités en épigraphe, fait jouer l'esthétique et l'éthique de la ligne courbe contre celles de la ligne droite.

Une écriture grotesque et carnavalesque

Fut un temps, la langue de Za relevait d'un français tout à fait académique et ordinaire : « Za parlait avant comme diksionnaire cyclopédique : bon phrasé, bonne poétique » (*Za*, 17), nous apprend le narrateur au début du récit. « Avant », c'est-à-dire avant qu'il ne soit destitué de son poste de professeur, avant que son fils ne soit retrouvé noyé et, surtout, avant que son palais et ses dents ne soient mutilés par le canon d'une arme pour avoir tenu à ses élèves un discours peu révérencieux à l'égard du pouvoir malgache. Au moment où s'ouvre le roman, le phrasé et la poétique du héros, qui erre dans les rues d'Antananarivo, littéralement fou de douleur, sont en effet d'un tout autre style. Ceux-ci apparaissent à plusieurs égards comme carnavalesques, au sens où Mikhaïl Bakhtine[10] entend ce terme, c'est-à-dire comme une parole en constante métamorphose, qui ménage une place importante au corps et aux instances basses et procède à la fois d'une puissance positive, jubilatoire, d'affirmation de soi et d'un geste négatif de rabaissement des éléments de la culture officielle.

Si la conception bakhtinienne du grotesque et du carnavalesque s'ancre comme on le sait dans un contexte historique et culturel bien différent de celui de *Za*, il ne nous semble toutefois pas illégitime d'en faire le point de départ de notre réflexion, dans la mesure où Raharimanana puise ses modèles littéraires tant dans le répertoire européen – dont le genre médiéval de la farce – que dans le répertoire malgache. Le carnavalesque constitue par ailleurs, pour des auteurs

10. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 [1965].

tels que Neil McEwan[11] ou Dambudzo Marechera, le facteur unifiant d'une partie de la littérature européenne et africaine, que l'écrivain zimbabwéen invite à regrouper dans la catégorie du « roman ménippéen », indépendamment du lieu de production[12].

Subversions génériques

Le geste subversif de rabaissement de la culture « officielle », geste que Bakhtine situe au cœur de la représentation grotesque[13], se donne tout d'abord à voir sur le plan générique. Raharimanana introduit en effet au cœur du genre oratoire malgache noble, sérieux et extrêmement codifié qu'est le *kabary*, dans le cadre formel duquel s'inscrit ostensiblement l'incipit[14], l'insolence du *sôva*, discours poétique plus libre qui repose sur l'absurde et l'insulte[15]. Les glissements phonétiques qui résultent du zézaiement du personnage viennent par ailleurs saper le lyrisme de certaines des complaintes qui entrecoupent le flot du récit : « Stagner dans les ombres et mourir dans les terres que vous avez remplies de vous et là doucement parler à la mélancolie et aux pleurs ; les larmes vous sont cousines ; et vous *sussotez* / Tombe, tombe La Pluie » (*Z*, 38-39 ; je souligne), lit-on par exemple dans la complainte mélancolique que Za adresse à la Pluie qui, jadis, jouait avec son fils. Comme en bien d'autres passages, la substitution d'un allographe du verbe « suçoter » au verbe « chu-

11. Voir Neil McEwan, *Africa and the Novel*, Londres, Macmillan, 1983.

12. Dambudzo Marechera, « The African writer's experience of European literature », *Zambezia*, vol. 14, n° 2, 1987, p. 101.

13. Bakhtine, *op. cit.*, p. 368.

14. Pour une analyse détaillée des références au *kabary* traditionnel dans *Za*, voir Dominique Ranaivoson, « Écrire en français la parole performative : avatars du *kabary* malgache », *Ponti/Ponts*, n° 12, 2012, p. 131-150.

15. Cette subversion générique n'est pas sans résonance sur le plan politique : d'après l'auteur, le *sôva* est un genre « très prisé par les *Tsimihety*, l'ethnie de [s]on père » (Raharimanana, « *Za*, par-delà la torture, le rire… », *op. cit.*), connue pour sa résistance à la domination politique des *Merina*. Rappelons que l'arrestation de Venance Raharimanana par les partisans du président autoproclamé Marc Ravalomanana, issu de l'ethnie *merina*, a été l'un des déclencheurs de l'écriture de *Za*. Dans un autre entretien, l'auteur fait également de la pratique de la variante *antakarana* parlée par sa grand-mère une marque de liberté – tant linguistique que comportementale – face aux carcans imposés par la langue *merina*. Raharimanana, « Raharimanana », *Po&sie*, vol. 153-154, n° 3-4, 2015, p. 139-143 et 141.

choter » introduit une image cocasse qui vient saper le potentiel émotionnel et poétique de l'imaginaire métaphorique.

Le corps grotesque des mots

Si la parole de Za possède une importante dimension orale, tant sur le plan de sa syntaxe et de son registre que sur celui des genres oratoires avec lesquels elle joue, le fait qu'elle soit pensée comme à lire plutôt qu'à entendre permet aux effets de décalage entre la lecture de l'œil et celle de l'oreille de fonctionner à plein. Le grotesque verbal qui naît de cette dissonance tend de fait à s'estomper lorsque le texte est mis en voix, comme ce fut le cas en 2009 à l'occasion du Festival Off d'Avignon[16]. Amputés, allongés, déformés, agglomérés sous la plume (ou la voix, on ne sait jamais vraiment) de Za, les mots deviennent des corps grotesques. Cette « grotesquisation » repose en particulier sur trois procédés, dont nous ne brosserons ici qu'un portrait rapide, tant chaque page offre d'innombrables exemples.

Torsion visible dès le feuilletage du livre, la substitution de sifflantes aux chuintantes – marque à la fois du zézaiement d'un Za mutilé et d'une locution malgache, à qui la prononciation des chuintantes est difficile – aboutit à des paraphones parfois cocasses : les échelles deviennent ainsi des « esselles », la bijouterie la « bizouterie », la civilisation la « syphilisation », etc. Le texte fourmille également de néologismes aussi savoureux qu'irrévérencieux, à l'instar de l'invraisemblable discipline scientifique dont se réclame l'un des ancêtres qui apparaît au narrateur. « Docte et savant », monsieur Sexolaire de la Motte Claire ne se dit en effet rien de moins qu'« anthropophallologue » (*Z*, 239), discipline que l'on imagine à l'intersection de l'anthropologie, de la philologie et de l'étude du phallus. Entités vénérables et vénérées dans le système de croyances malgache, les ancêtres qui peuplent la réalité hallucinée de Za sont des êtres imbéciles, lubriques et détenteurs d'une sagesse de pacotille, qui, par ricochet, rend absurde la déférence extrême que les

16. Spectacle mis en voix par Thierry Bedard, avec Rodolphe Blanchet et Tao Bravo, dont un extrait peut être consulté en ligne : https://festival-avignon.com/fr/audiovisuel/excuses-et-dires-liminaires-de-za-extrait-video-54878.

vivants adoptent à leur égard. Enfin, la « Zlangue[17] » est faite d'innombrables mots-valises et calembours, qui, par le télescopage qu'ils provoquent, lèvent le voile sur la véritable nature du mot-souche, sur laquelle nous reviendrons plus loin. Aucun responsable malgache ou international ne se voit ainsi épargné dans la représentation de la vaste « massacrade » et de l'« impostuerie » (*Z*, 275) qu'est la « démoncrat[ie] » (*Z*, 10) ; cette dernière n'est en effet qu'une « collaboraphonie » (*Z*, 295) rassemblant les « pourriticiens » (*Z*, 225), les « institution[s] éthernationale[s] » (*Z*, 54), les « diplomythes » (*Z*, 18) et les « minitaires » (*Z*, 35) – clin d'œil au titre choisi pour l'édition française du célèbre roman de Ken Saro-Wiwa[18]. Fort conscient de son rôle de ménestrel, Za revendique lui-même la bigarrure de sa parlure : ses mots, « Za vous les arranze délicieux, piquants ou pohétiques, baroques, lyriques ou cyniques, grinçants [...] incohérents, débiles, sans intérêts » (*Z*, 35).

Une parole ancrée dans le bas corporel

La langue de Za possède par ailleurs une très forte corporalité, qui rappelle que le personnage a d'abord été créé pour le théâtre et que le texte a moins été pensé comme un roman que comme la recherche de « ce qui se joue dans les cérémonies malgaches, qui ne sont pas des spectacles que l'on écoute ou regarde », mais des moments où « chacun entre, d'une certaine manière, *dans* la cérémonie[19] ». Souvent mise en scène dans son processus d'émergence, la voix du narrateur s'ancre dans un imaginaire du bas corporel et de l'abject, ce qui la place aux antipodes de la création romantique. Les mots sont en effet rapprochés d'excrétions purulentes qui « coulent d'une plaie ouverte » (*Z*, 184) et « ronze[nt] de l'intérieur pour livrer [l']histoire ». « Ramass[és] parmi les détritus » (*Z*, 47), leur siège n'est ni l'esprit ni

17. Fabrice Thumerel, « La Zlangue de Raharimanana », *Libr-critique*, mai 2008 ; en ligne : http://www.t-pas-net.com/libr-critique/chronique-la-zlangue-de-raharimanana/.

18. Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy (Pétit minitaire)*, traduit par Samuel Millogo et Amadou Bissiri, Arles, Actes Sud, 1998.

19. Raharimanana et Sami Tchak, « Matériaux d'écrivains : conversation avec Raharimanana et Sami Tchak », *Continents manuscrits*, n° 12, août 2019 ; en ligne : https://journals.openedition.org/coma/4042. Les auteurs soulignent.

le cœur, mais le ventre et les entrailles. On reconnaît là l'héritage de Sony Labou Tansi, cité en épigraphe, pour qui le ventre joue un rôle si crucial dans l'acte de création. Faite de « tripes, cœur, bile et rancœur » (*Z*, 9), la « pérole » presque slamée de Za relève de ce que Roland Barthes appelle en clôture du *Plaisir du texte* « l'écriture à voix haute », c'est-à-dire un « langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde : l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage[20] ».

Les corps du personnage et de l'écrivain[21] ne sont toutefois pas les seuls à être mis à l'épreuve par le récit : si ce roman fonctionne de façon si puissante sur le lecteur, en particulier dans sa face abjecte, cela nous semble en grande partie tenir à ce que la narration travaille à activer, par des stratégies thématiques et formelles, ce que Pierre-Louis Patoine appelle la « lecture empathique », c'est-à-dire un mode de lecture caractérisé par « l'implication corporelle plus ou moins intense du lecteur dans la fiction littéraire » à travers « un ressenti viscéral, musculaire, douloureux, postural ou tactile[22] ». D'une part, nombreuses sont les analogies tactiles qui visent à nous faire éprouver l'abjection dans notre chair et à abolir la distance confortable que les sens de surface que sont la vue et l'ouïe mettent entre le sujet lisant et l'objet répugnant. Ainsi, lorsque Za évoque, entre autres exemples, des « rires que l'on tire comme des nerfs lacérés » (*Z*, 129), l'image insoutenable d'un corps écorché laissant paraître à vif des nerfs menaçant à tout moment de se rompre dans une douleur inouïe, puisqu'ils sont le siège de la sensibilité, permet sans doute mieux que toute métaphore sonore de faire résonner (aux oreilles mais aussi dans le corps) le rire de douleur qui tout au long du roman étripaille le corps du héros. Comme dans cette autre

20. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 128.

21. Raharimanana dit adopter le procédé du *tromba*, qui, à Madagascar, est une manifestation de possession : « c'est le Verbe qui descend et qui va habiter le corps. Le corps se donne totalement au Verbe, il n'a aucun contrôle sur lui car celui-ci décide de tout. La personne qui est possédée doit être dans ce mouvement-là, du Verbe ». Voir Raharimanana et Tchak, *op. cit.*, p. 4.

22. Pierre-Louis Patoine, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Éditions, 2015, p. 12 et 21.

image haptique[23] de « veines, nerfs, muscles [qui] s'accorcent [aux] sairs comme de la morve effilée qui ne tombera zamais » (*Z*, 40), le lecteur est partagé entre une attente fascinée du point de rupture ou de chute de la matière en suspens et une répugnance viscérale pour cette même matière. L'oraliture de Za peut donc être conçue comme visant à faire adopter au lecteur non le point de vue de celui-ci, mais son « point de sentir[24] ».

Composite et monstrueuse, la langue grotesque du héros vient tordre le cou à ce que Raharimanana nomme « la belle écriture ». De même que Beckett, dans l'œuvre duquel « l'impératif du dire est un mal dire [...] qui s'oppose implicitement au bien dire[25] », Raharimanana revendique un « mal dire » pour son personnage en crise, le mal dire d'un corps à la fois souffrant et jouissant qui s'adresse à un autre corps, ou plus précisément des nerfs et des entrailles qui s'adressent à d'autres nerfs et entrailles.

Loin de la simple bigarrure ornementale, la langue incarnée de Za participe, outre sa fonction ludique, de la dynamique grotesque qui régit le roman et contribue à en faire émerger le sens. À la suite des commentateurs modernes du grotesque, tels que Wolfgang Kayser, Dominique Iehl ou encore Rémi Astruc, nous entendons le grotesque non pas seulement comme l'irruption de l'étrange et du loufoque, mais aussi et avant tout comme un facteur de confusion produisant chez le lecteur un malaise, voire un vertige, entrouvrant sur un autre monde.

La langue-monstre de Za comme ressort de la dynamique grotesque

Esthétique de l'ambiguïté : une énonciation paratopique et insituable

Penser la langue et la voix de Za, c'est également envisager les modalités de leur énonciation, qui contribuent en l'occurrence pleinement à créer le régime d'ambiguïté et de brouillage d'un certain nombre

23. Deleuze propose d'employer le terme haptique « chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite [...] [entre la main et l'œil], mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique ». Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 146.

24. Alain Berthoz cité par Patoine, *op. cit.*, p. 246.

25. Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998, p. 154.

de frontières auquel obéit le roman. L'instance narrative s'avère profondément problématique et jette le doute sur le statut du texte, sur la façon de le lire et donc, par extension, sur celle d'évaluer la perception du monde proposé. La substitution de la forme tronquée du pronom malgache de première personne *izaho* (couramment prononcé [za] mais jamais écrit tel quel) au pronom français « je » ajoute à l'ambiguïté de cette identité narrative et perturbe le processus d'identification. En effet, bien qu'en position sujet d'un récit se donnant pour autodiégétique, le mot *za* distribue des verbes conjugués à la troisième personne du singulier (« Za rit », « Za a dit », *Z*, *passim*), sauf pour les verbes pronominaux et les déterminants possessifs qui conservent la première personne (« Za me ramasse » « Za hurle dans mon linceul », *Z*, 66 et 166).

On peut faire l'hypothèse que ce choix permet de préserver l'ambiguïté d'un je/il – un « il » qui se prénommerait Za – pour le lecteur non malgachophone et de ne pas faire pencher la balance vers une énonciation rendue ostensiblement schizoïde par de trop grands écarts morphologiques entre les marques de première et de troisième personnes. S'instaure alors une dissonance entre la lecture de l'œil et celle de l'oreille (l'œil lit des verbes à la troisième personne quand l'oreille entend la plupart du temps un homophone du verbe à la première personne) qui contribue au sentiment d'inconfort, mais peut aussi devenir, comme le souligne l'auteur dans un de ses entretiens, un jeu « réellement jubilatoire[26] » pour peu que le narrataire accepte la part d'instabilité consubstantielle à la langue poétique.

L'origine même de la parole de Za, dans sa matérialité, pose par ailleurs problème. D'une part, celle-ci se présente comme un discours oral livré spontanément ; entre autres indices, elle reproduit des traits oraux comme le zézaiement, s'inscrit explicitement dans le cadre d'arts oratoires traditionnels et donne l'impression, par ses multiples autocommentaires et corrections, de s'inventer sous nos yeux, ou plutôt sous nos oreilles. L'illusion d'une parole spontanée et d'une simultanéité entre le temps de la lecture et celui de l'énonciation entre cependant en contradiction avec une autre série de signes : la parole de Za est en effet organisée et introduite par un

26. Raharimanana, « *Za*, par-delà la torture, le rire… », *op. cit.*

narrateur-cadre extradiégétique, dont les intertitres ironiques en forme de proposition complétive ne sont pas sans évoquer ceux de *Zadig* ou de *Gargantua*[27]. Ce narrateur externe, qui censure à l'occasion le personnage dont il se fait le relais, dit avoir recueilli le discours de Za sur des « feuillets », qu'il finit par nous livrer « en vrac » : « Où en diapason avec les propos de notre héros, votre serviteur a préféré couper court quant à la relation complète de l'épisode ci-dessous » (*Z*, 30) ; « Où votre serviteur, lassé de tous ces épilogues avortés, ramasse les derniers feuillets et vous les livre en vrac » (*Z*, 247).

Le destinataire de la logorrhée de Za est par ailleurs invité tantôt à « écoute[r] [s]a pérole » (*Z*, 15), tantôt à « tourne[r] la paze » (*Z*, 35). Ainsi ne sait-on pas bien si l'on a affaire à une parole conçue comme dite ou comme écrite ; la situation de communication est donc bâtie sur un « régime d'impossibilité », caractéristique du grotesque romanesque moderne selon Rémi Astruc[28]. Si ces procédés ne sont pas en soi grotesques, ils perturbent les modalités habituelles de la perception du lecteur et le placent dans un rapport de doute par rapport au texte, empêchant ainsi le plaisir de la connivence sur lequel se fondent d'autres comiques évaluatifs comme l'ironie ou la satire.

C'est à partir de ses lieu et acte d'énonciation profondément paratopiques, c'est-à-dire, selon la définition de Dominique Maingueneau, une énonciation qui « se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place[29] », que Za contraint le lecteur à percevoir le monde différemment.

Une langue-monstre anamorphique

Dans l'un de ses entretiens, Raharimanana dit considérer l'écriture de *Za* comme monstrueuse : « Comme les sons se transforment, le

27. Et plus généralement les intertitres d'une longue tradition de récits populaires et comiques d'Europe de l'Ouest d'initiative médiévale, qui va des fictions picaresques espagnoles à Musil et Eco, en passant par Rabelais et Scarron. Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 276-277.

28. Rémi Astruc, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010.

29. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 87.

sens aussi bouge et conduit à d'autres sens. Le monstre se situe ici. Ce que vous teniez comme absolument inébranlable peut subitement s'effondrer[30]. » La figure du monstre peut être ici comprise à la fois comme l'introduction d'un écart avec la norme, susceptible de provoquer terreur et admiration, et, étymologiquement, comme ce qui montre, ce qui fait signe vers – en l'occurrence vers un autre sens. La langue-monstre de Za actualiserait dès lors sur le plan linguistique et énonciatif ce qui se joue sur le plan thématique du grotesque, c'est-à-dire l'ouverture sur un autre monde, marqué par une défamiliarisation pouvant aller jusqu'à un effondrement du réel.

Au-delà du plaisir ludique qu'ils procurent, les mots-valises peuvent être considérés comme opérant à la fois une renégociation des frontières lexicales et des configurations cognitives : on peut en effet considérer avec Marc Bonhomme que ces amalgames lexicaux « élargissent les frontières du dire sur le réel[31] », voire font advenir, de façon performative, un autre monde – ici un monde grotesque tenant tout autant du carnaval que de l'apocalypse. Par exemple, la série de valisages à laquelle appartiennent la « syphilisation » (*Z*, 275), les « pourriticiens » (*Z*, 225) et autres « massacrades » (*Z*, 275) dévoile la part de souillure que recèle le potentat postcolonial, qui est un cloaque. Le potentat est *in fine* de même nature que l'homme sale, l'homme-déchet du peuple. L'opération lexicale du valisage participe d'autant plus d'une dynamique grotesque que, comme le souligne Almuth Grésillon[32], la fusion incomplète qui la caractérise tient constamment présentes à l'esprit la norme et les frontières auxquelles elle touche, ainsi que l'écart d'avec elles. À l'instar des productions des patients internés étudiés par Grésillon, les mots-valises de Za peuvent être pensés comme affectés d'une « double monstruosité : celle de la langue et celle du corps souffrant[33] » cherchant à se dire.

30. Raharimanana et Tchak, *op. cit.*, p. 6.

31. Marc Bonhomme, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, n° 53, 2009, p. 114.

32. Almuth Grésillon, « Le mot-valise, un "monstre de langue" ? », Sylvain Auroux *et al.* (dir.), *La linguistique fantastique*, Paris, Denoël, 1985, p. 245-259.

33. *Ibid.*, p. 246.

Plus vertigineux encore, lorsque Za regarde dériver dans le fleuve un « cadavre de sien » aux « entrailles ouvertes au ciel », si l'oreille sait à ce stade du récit qu'il faut entendre « chien », l'œil lit le pronom possessif « sien » – lecture d'autant plus pertinente que Za parle usuellement de lui-même à la troisième personne : « Fleuve poubelle qui sarrie sacets en plastiques, bouteilles, tôles rouillées irrécupérables, *cadavre de sien* abattu quelque part dans la ville et qui dérive ici, bloqué par ces plances pourries formant barraze et digue de fortune. Entrailles ouvertes au ciel. Tu pourras. Tu pourras ô Za… Récupérer ces entrailles » (*Z*, 19 ; je souligne).

Tendent alors à se superposer dans l'esprit du lecteur l'image d'une carcasse animale et celle d'un proche de Za (un des « siens ») ; on apprendra en effet quelques lignes plus loin que le corps du fils de Za a été retrouvé flottant dans cette même rivière. Le jeu paraphonique – le terme « jeu » étant aussi à entendre au sens d'intervalle, de disjonction – ouvre et prépare donc à une image synthétique vertigineuse et abjecte : l'homme dominé est quantité négligeable, il vit et meurt à un niveau infrahumain, parmi les déchets et les animaux, au point de se confondre avec eux dans un même lexème. La récurrence des néologismes créés par adjonction des préfixes privatifs « in- » et, plus fréquemment, « dé- », tels que l'« inêtre » (*Z*, 186), le « désêtre » (*Z*, 134) et la volonté d'« inexister » (*Z*, 148)[34], le fait de « dénationalise[r] » (*Z*, 202), de « dessoufle[r] » (*Z*, 202), de « dérot[er] » (*Z*, 203) ou encore d'être en « décompréhension » (*Z*, 17) et « démusclé » (*Z*, 209), participent également d'une dynamique plus inquiétante à l'œuvre, une dynamique de décomposition et de spectralisation, qui tire l'œuvre et son personnage vers le vide et le néant[35].

Écriture carnavalesque, jouissive et régénératrice tout autant qu'expérience inquiétante du vide et de la défamiliarisation, l'écriture de *Za* voit converger en elle les deux pôles du grotesque respectivement analysés par Mikhaïl Bakhtine et Wolfgang Kayser. S'instaure dès lors une résistance ambiguë au réel, et *a fortiori* à un réel en crise, qui procède simultanément de son effondrement et de sa recréation.

34. « Désêtre » n'est cependant pas tout à fait un hapax, car on le retrouve notamment chez Lacan et Badiou. De même pour « inexister », que l'on trouve chez Duras.

35. D'après le *Trésor de la langue française*, le préfixe « de- » exprime en effet « la séparation, l'éloignement », « la privation », « la cessation », « la négation ».

Comme pour Sony Labou Tansi, « nommer » devient un impératif éthique du poète[36]. C'est donc à la portée éthique de cette langue grotesque que nous voudrions nous intéresser en dernier lieu.

Une éthique du détour

Engager un autre rapport à la langue et au texte dit postcolonial

Outre leur fonction ludique, les opérations sur la matérialité phonique et lexicale de la langue se présentent comme une tentative d'engager un rapport plus dynamique, plus souple, à la langue. Ayant pensé l'écriture de *Za* non comme un rapprochement de l'oralité traditionnelle, mais à l'inverse comme un moyen « de rendre à la langue française sa part d'oralité [et de] musicalité[37] », Raharimanana enjoint implicitement à son lecteur de dépasser le cliché d'une dichotomie entre la langue française qui serait celle d'une froide rationalité et la langue des ex-colonisés qui serait celle du corps et de l'affect. Le façonnage d'une langue insituable et déterritorialisée peut par ailleurs être compris comme une façon de mettre à distance la question de la quête d'identité, « péché mignon de la critique française sur la littérature africaine[38] », pour montrer ce que cette interpénétration des langues et des imaginaires peut avoir de fécond sur le plan poétique. Il s'agit en d'autres termes d'appeler à une autre lecture du texte dit postcolonial.

Lutter contre la menace de l'Un et du figement

Le pouvoir de résistance attribué à la langue se dit de façon détournée dans la scène de torture que Za se remémore au chapitre six : « ILS vous enfoncent le canon dans la bouce [...], votre langue est celle qui résiste le mieux, elle s'esquive, elle repousse, mais ILS savent qu'elle résiste la langue, le canon l'accule et la repousse vers la gorze, vous avez peur d'avaler votre langue. [...] langue soumise à l'arme froide

36. « Tu veux ? Nommer le monde / Avec moi Remplir chaque / Chose de la douce aventure / De nommer [...] ». Sony Labou Tansi, *L'atelier de Sony Labou Tansi I. Correspondance*, Paris, Revue Noire, 2005, p. 61.

37. Raharimanana, « Za, par-delà la torture, le rire... », *op. cit.*

38. *Loc. cit.*

et nerveuse » (*Z*, 49). La « langue » dont il est question ici renvoie, de façon assez évidente, tant à l'organe buccal qu'à la capacité à dire du personnage et à son idiolecte. La « pérole » (*Z*, *passim*) logorrhéique et si singulière du narrateur peut dès lors être comprise comme une tentative de faire jouer la vitalité et la corporalité de sa langue palimpseste contre la menace du vide, de la spectralisation et de l'oubli qui sourd de façon très nette au sein du roman[39] ; à l'instar du corps souffrant et suintant qui les émet, les mots grotesques de Za jouissent d'un excès de présence.

La langue ambiguë et composite de Za nous semble en effet constituer le pendant poétique de ces corps qui, sur le plan thématique, opposent leur décomposition abjecte et leurs *excreta* à l'Un(ivoque) du corps et de la pensée du potentat – le tyran Dollaromane est, martèlent ses sbires, « *le seul* et *l'unique* » (*Z*, 84 ; l'auteur souligne). D'ailleurs, lorsque la langue perd son caractère poétique et dynamique, n'est-elle pas susceptible de devenir le bras armé de la violence et de l'arbitraire ? C'est dans cette perspective que l'on peut lire la phrase par laquelle Za commente l'appel au combat et à la violence lancé par les créatures qui peuplent ses hallucinations : « Venin de la haine inoculé, les mots ne sont plus que d'oubli et de violence, *œil pour œil*, *dent pour dent*, les mots ne se délivrent plus que pour voiler les sens. Les ramassés de la rue sont prêts au massacre [...] » (*Z*, 289-290 ; je souligne).

On peut comprendre la référence à la loi du talion de deux façons. Au premier degré, elle semble renvoyer au cycle ininterrompu de la violence. Toutefois, si l'on prend en compte le fait que ce proverbe est convoqué au sein d'une phrase portant sur la fonction et la portée des mots, on peut y voir un commentaire métapoétique se rapportant au danger de l'absence de poétisation du langage : dire « œil » pour l'objet œil, dire « dent » pour l'objet dent, préférer le langage utilitaire et univoque au langage courbe et poétique, est une forme de violence qui « voil[e] les sens » en ce qu'elle les anesthésie. Et Za est en effet celui qui se méfie des lignes droites, associées à la force

39. Je me permets de renvoyer sur ce sujet à mon article « Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana », *Études littéraires africaines*, n° 52, décembre 2021, p. 157-176.

brute et aveugle du pouvoir arbitraire[40]. Notons que cette menace que la déshumanisation et la tyrannie font peser sur la langue ne se limite pas au champ politique malgache : Raharimanana reproche en effet au langage médiatique occidental de vider les mots de leur puissance vitale pour instaurer une dictature du « discours formaté », c'est-à-dire d'une « langue déjà faite, qui rassure, flatte, fait passer le temps, fait oublier la mort, masque la déchéance[41] ». La langue de Za, qui percute, déstabilise et interroge, entend au contraire maintenir un rapport actif et conscient à la langue.

Si elle cherche à résister à l'injonction de se taire – et même davantage de penser – que constitue l'exercice du pouvoir arbitraire, la harangue du héros n'est toutefois pas dupe de ses propres pouvoirs et doute constamment de sa propre efficacité. Le début du chapitre 2 bis prolonge ainsi les réflexions métalittéraires sur les possibilités de la parole et de sa réception entamées dans l'essai *L'arbre anthropophage*[42] : au cœur de ce « dire impossible, erratique mélopée sur le sable du sens » (*Z*, 215) et de ces mots donnés « à oublier » (*Z*, 47) résonne une question obsédante : « qu'a Za à dire » (*Z*, 214-215) ? La parole finit par dérailler, y compris sur le plan typographique : le creux et le vide dont il est question dans l'énoncé gagnent la structure même de la phrase et rongent le texte.

En dernier lieu, la parole si singulière de Za apparaît comme le lieu de l'émergence d'un éthos singulier, tant pour le personnage que pour l'auteur.

Émergence d'une subjectivité : se « construi[re] un pays »

Le roman peut être lu comme la trajectoire de l'émancipation de son héros, privé du droit de parler et d'être entendu, et comme celle de l'affirmation d'une identité et d'une subjectivité propres qu'aucune tradition ni catégorie préexistante ne viennent définir de façon

40. « Za n'a pas à écouter les ravolutionnaires qui voient des lignes droites partout, même le fleuve tourne et prend des courbes, […] la foudre ne tombe pas tout droit. Za m'askuze mais Za n'a pas la force de l'horizon qui ne plie zamais » (*Z*, 253).

41. Raharimanana, « Mots faits néant », *Les cauchemars du gecko*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011, p. 21.

42. Raharimanana, *L'arbre anthropophage*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld et Gallimard, 2004.

exogène. Ainsi, si le narrateur extradiégétique (N1) a, au début du roman, le pouvoir de censurer et d'interrompre la logorrhée de Za, ce dernier finit par déborder le cadre narratif et la clôture que l'on tente de lui imposer, obligeant dans un premier temps le narrateur N1 à « avort[er] » (*Z*, 183) les épilogues entamés et à relancer un nouveau cycle narratif (chapitres 1 bis, 2 bis, 3 bis, etc.), jusqu'à se passer totalement de hérault et à devenir son propre narrateur. Ce débordement du lieu stable et enclos auquel l'instance narrative cherche à la cantonner est l'un des traits caractéristiques de la façon dont la voix s'inscrit dans le récit moderne selon Dominique Rabaté[43]. « Za suis Za » (*Z*, *passim*) scande le personnage tout au long de son discours ; l'usage d'un verbe conjugué à la première personne, qui plus est de l'auxiliaire être, est assez rare dans le roman pour être signifiant. La parole se fait alors performative et, pour le dire avec Henri Meschonnic, « l'écriture devien[t] forme de vie, mouvement d'une parole, invention du sujet par son langage et d'un langage par un sujet inséparablement[44] ». Ainsi ne sommes-nous pas tout à fait d'accord avec Hassan Moustir lorsqu'il analyse le pronom/nom propre « Za » sous le seul angle de l'amputation de soi, y voyant le signe d'« une présence minimale, en accord avec le processus de dépersonnalisation du narrateur », et de la difficulté à dire « je » d'un « sujet malgache sous tutelle des instances internationales [...] émergeant dans le récit des entrailles d'une vision exogène qui l'anéantit[45] ». S'il est indéniable que Za fait face à une perte de repères aussi bien psychiques que sociopolitiques, la complexité du rapport à soi et au monde qui se joue dans son énonciation demande, pour être comprise, d'être replacée au sein de l'ensemble plus large d'un système linguistique « zaesque » prenant en considération le ludisme, la créativité et l'énergie vitale qu'impliquent ces torsions zézayantes de la norme.

Ce mouvement d'émancipation est sans doute également celui de l'auteur, qui a été comme on sait personnellement éprouvé par la vio-

43. Dominique Rabaté, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

44. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006 [1990], p. 107.

45. Hassan Moustir, « Cette langue qui fourche », *Carnets*, vol. 2, n° 7, mai 2016 ; en ligne : https://journals.openedition.org/carnets/991.

lence arbitraire[46] et par la censure[47]. Le parti pris du flou, de l'hybride, du grotesque et de l'ambigu semble ainsi coïncider avec une opération et une posture auctoriale de « dégagement », pour reprendre la proposition de Pierre Halen dans sa postface aux actes d'un colloque consacré au grotesque dans les littératures africaines[48] : dégagement du rôle d'auteur africain engagé qu'on tente de lui assigner aussi bien que dégagement des catégories rigides à travers lesquelles on tente de le lire. « Je prends tel mot français, je le charge d'une culture malgache, je le détourne et il devient autre chose. Ce n'est ni malgache, ni français. *Je me construis un pays*[49] », explique Raharimanana dans un de ses entretiens. Publié deux ans après *Za*, le recueil intermédial *Les cauchemars du gecko* constituera un pas de plus dans la construction de ce « pays » résolument singulier.

Il apparaît au terme de ce parcours de lecture que s'intéresser à la langue si particulière que déploie le personnage éponyme de *Za* permet sinon de dépasser, du moins de considérer sous un autre jour la violence, il est vrai souvent insoutenable, qui a cours sur le plan thématique. Si l'auteur y explore les mêmes motifs abjects que dans ses ouvrages précédents, la « stéréophonie de la chair profonde[50] » qu'est la langue de Za et le caractère jubilatoire de celle-ci cherchent à lutter contre l'absurdité du réel et à inventer, de façon performative, un nouvel horizon. L'anamorphose verbale ne répond pas seulement à l'anamorphose grotesque du monde de Za, elle en est une dynamique essentielle et fait advenir cet « autre monde ».

46. Nous faisons ici référence à l'arrestation de Venance Raharimanana, évoquée plus haut.

47. Les représentations à l'Alliance française d'Antananarivo de sa première pièce, *Le prophète et le président* (1989), ont été annulées par crainte d'incidents diplomatiques. Voir le récit que fait l'auteur de ces événements dans Raharimanana et Tchak, *op. cit.*, p. 2.

48. Pierre Halen, « Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines », Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), « Le grotesque dans les littératures africaines », *Études littéraires africaines*, n° 7, 2012, p. 203.

49. Florence Hagenauer, « Jean-Luc Raharimanana. Un écrivain fils d'Ulysse et des marécages malgaches », *L'Humanité*, 3 décembre 1999 ; en ligne : https://www.humanite.fr/-/-/paroles-jean-luc-raharimanana-un-ecrivain-fils-dulysse-et-des-marecages-malgaches. Je souligne.

50. Barthes, *op. cit.*, p. 128.

Grotesque, cette « écriture à voix haute[51] » l'est aussi en cela qu'elle régénère la langue française de façon bouffonne ; le corps putréfié du narrateur et le caractère *infans* de ses mots jaillissants et zézayants se superposent pour former l'image bakhtinienne par excellence du cadavre fertile. La violence est *in fine* également à considérer comme celle que la subjectivité d'un sujet littéraire – et par-delà lui, l'auteur – fait aux mots et au canon de la langue, dans une démarche tout à la fois destructrice et créatrice, ainsi qu'au corps du lecteur, engagé au même titre que son entendement dans la compréhension du roman.

Bibliographie

AMNISTIE INTERNATIONALE, « Madagascar. Une justice sélective », décembre 2002 ; en ligne : https://www.amnesty.org/fr/documents/afr35/004/2002/fr/.

ASTRUC, Rémi, *Le renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010.

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, 1982 [1965].

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BONHOMME, Marc, « Mot-valise et remodelage des frontières lexicales », *Cahiers de praxématique*, n° 53, 2009, p. 99-120.

CHEVRIER, Jacques, « Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire », *Notre Librairie*, n° 142, octobre-décembre 2000, p. 34-45.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

HAGENAUER, Florence, « Jean-Luc Raharimanana. Un écrivain fils d'Ulysse et des marécages malgaches », *L'Humanité*, 3 décembre 1999 ; en ligne : https://www.humanite.fr/-/-/paroles-jean-luc-raharimanana-un-ecrivain-fils-dulysse-et-des-marecages-malgaches.

HALEN, Pierre, « Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines (en guise de postface) », Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), « Le grotesque dans les littératures africaines », *Études littéraires africaines*, n° 7, 2012, p. 195-215.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GRÉSILLON, Almuth, « Le mot-valise, un "monstre de langue" ? », Sylvain Auroux *et al.* (dir.), *La linguistique fantastique*, Paris, Denoël, 1985, p. 245-259.

KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Berlin, Rowohlt, 1960.

51. *Loc. cit.*

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARECHERA, Dambudzo, « The African writer's experience of European literature », *Zambezia*, vol. 14, n° 2, 1987, p. 99-105.

MCEWAN, Neil, *Africa and the Novel*, Londres, Macmillan, 1983.

MEITINGER, Serge, « Écriture de la violence, violence de l'écriture. Le cas des jeunes écrivains malgaches », texte non publié, 2001, disponible en ligne : https://core.ac.uk/display/148058445?recSetID=.

MESCHONNIC, Henri, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006 [1990].

MOUSTIR, Hassan, « Cette langue qui fourche », *Carnets*, vol. 2, n° 7, 2016 ; en ligne : https://journals.openedition.org/carnets/991.

OTT, Marion, « Écriture grotesque et ambivalence de l'imaginaire de la crise dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi et *Za* de Raharimanana », *Études littéraires africaines*, n° 52, décembre 2021, p. 157-176.

PATOINE, Pierre-Louis, *Corps/texte. Pour une théorie de la lecture empathique*, Paris, ENS Éditions, 2015.

RABATÉ, Dominique, *Poétique de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RAHARIMANANA, *L'arbre anthropophage*, Paris, Éditions Joëlle Losfeld et Gallimard, 2004.

——, *Za*, Paris, Philippe Rey, 2008.

——, *Les cauchemars du gecko*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.

——, « *Za*, par-delà la torture, le rire… », *Fabula-LhT*, n° 12, mai 2014 ; en ligne : http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215.

——, « Raharimanana », *Po&sie*, vol. 153-154, n° 3-4, 2015, p. 139-143.

RAHARIMANANA et Sami TCHAK, « Matériaux d'écrivains : conversation avec Raharimanana et Sami Tchak », *Continents manuscrits*, n° 12, 2019 ; en ligne : https://journals.openedition.org/coma/4042.

RANAIVOSON, Dominique, « Écrire en français la parole performative : avatars du *kabary* malgache », *Ponti/Ponts*, n° 12, 2012, p. 131-150.

TANSI, Sony Labou, *L'atelier de Sony Labou Tansi I. Correspondance*, Paris, Revue Noire, 2005.

THUMEREL, Fabrice, « La Zlangue de Raharimanana », *Libr-critique*, mai 2008 ; en ligne : http://www.t-pas-net.com/libr-critique/chronique-la-zlangue-de-raharimanana/.

L'héritage de l'oraliture dans *Le mât de cocagne* de René Depestre

Christiane Ndiaye

Les écrits de Depestre ont déjà fait l'objet d'une multiplicité d'études : sur le réalisme merveilleux dans son œuvre, sur l'érotisme, le féminin, les croyances populaires et le vaudou, l'engagement sociopolitique, l'exil, etc. L'on note aussi qu'au fil des ans, la critique a assez peu dévié de ces grandes orientations. Ainsi, il n'existe actuellement, à notre connaissance, aucune étude substantielle portant sur l'héritage de la *lodyans* dans l'œuvre de Depestre… et pourtant, on pourrait dire qu'il est tombé dedans dès sa naissance puisque sa mère était lodyanseur[1]. Depestre lui-même revendique, parmi ses racines littéraires, l'œuvre de Frédéric Marcelin et Fernand Hibbert en précisant : « Ces auteurs ont intégré à la langue française l'"audience", une forme de la langue populaire haïtienne pleine de saveur et d'humour. Il s'agit de ces histoires, ces cancans liés à la vie quotidienne que les gens se racontent le dimanche après-midi[2]. » Nous voudrions donc nous écarter ici des chemins battus de la critique en faisant une lecture différente du premier texte de fiction de Depestre, *Le mât de cocagne*[3],

1. Voir l'article de Jean-Pierre Tison, « Le zombie et le haut tortionnaire », *Le Magazine littéraire*, août 1998 ; en ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-mat-de-cocagne_802339.html.

2. René Depestre, « Entretien avec Alexie Lorca », *Le Magazine littéraire*, juin 2004, cité par Léon-François Hoffmann dans *Frédéric Marcelin. Un Haïtien se penche sur son pays*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, p. 62.

3. René Depestre, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

paru en 1979, c'est-à-dire en dégageant du roman quelques-uns des éléments de l'héritage de la *lodyans*.

En d'autres mots, notre hypothèse de départ est qu'il s'agit d'une œuvre qui présente une poétique hybride dans la mesure où elle conserve plusieurs caractéristiques de la convention du roman réaliste tout en y intégrant les composantes essentielles de l'art de la *lodyans*[4]. L'objectif de notre analyse du texte sera donc double puisque nous chercherons à illustrer une des dimensions encore peu connues de l'œuvre de Depestre tout en proposant une matière à réflexion qui pourrait contribuer à définir la *lodyans* comme genre, qui, lui-même, n'est devenu un objet d'étude en théorie littéraire que récemment. La poétique du genre reste donc encore à être mieux cernée. Comme l'espace limité d'un article oblige à être succinct, nous ne nous arrêterons que brièvement ici sur les aspects qui nous paraissent les plus significatifs dans le cadre de cette circonscription (en cours) d'une poétique du genre[5] : la question du réalisme critique, les structures narrative et thématique, la dimension de l'inventivité souvent fantaisiste que Georges Anglade avait appelée les « rêves d'échappée » et le rôle du surnaturel, traits caractéristiques de la *lodyans* (sauf peut-être le surnaturel) mis à contribution dans *Le mât de cocagne*.

Avant de passer à l'analyse du roman, il convient en effet d'esquisser le profil du genre que nous établirons en nous référant principalement aux travaux de Georges Anglade et à quelques fictions représentatives du genre dans sa forme écrite, dont nous avons pu tirer deux hypothèses supplémentaires (par rapport à la définition

4. Le mot créole *lodyans* est dérivé du français « audience ». Nous adoptons l'orthographe créole, suivant la logique de Georges Anglade qui explique : « J'adopte le créole pour dire *lodyans* comme je dis toujours *vodou*, *madansara*, etc., et j'adopte la graphie créole pour *lodyans* comme dans *lamwa*, *lakansyel*, *lakayè*, *latibonit*, etc., tant ces construits de culture haïtienne sont *sui generis*, natif-natal dirait le créole. D'ailleurs, à l'écrire en français, « audience » ne fait aucun sens pour moi, et tous les bons auteurs actuels sans aucune exception le mettent entre guillemets pour en bien montrer les limites, et ceux d'il y a cent ans mettaient déjà les guillemets tellement le terme français faisait problème [...] ». Georges Anglade, « Les Lodyanseurs du *Soir* : il y a 100 ans, le passage à l'écrit », Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky (dir.), *Écrire en pays assiégé – Haïti – Writing under Siege*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004, p. 66.

5. Ce sont les aspects que nous avons déjà retenus dans d'autres travaux sur l'héritage du genre, notamment dans Christiane Ndiaye, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2011.

proposée par Anglade) en ce qui concerne les traits constitutifs de la *lodyans*. Il importe de souligner également, dès le départ, que la *lodyans*, comme tous les genres littéraires, partage certains de ses traits avec d'autres genres de la littérature orale et écrite et que c'est toujours un ensemble de caractéristiques, et non une seule, qui devient distinctif[6].

L'art de la *lodyans*

C'est dans l'introduction du recueil de ses propres textes de *lodyans*, *Rire haïtien*, que Georges Anglade apporte succinctement plusieurs éléments permettant déjà de mieux cerner cette tradition littéraire :

> On est donc en présence de la forme fictionnelle par excellence du fond culturel haïtien [...]. *Tirer des lodyans* est donc un rituel des moments forts de la vie haïtienne, que des histoires à rires, à risettes, à rictus ponctuent en mille mots. Le réel est agrémenté (par un agré-menteur, comme il se doit) au point que le défi du *lodyanseur* est, à chaque fois, d'en raconter une, plus vraie que nature, plus vraie que vraie. C'est alors que son mentir en cours sonne juste et déguise en témoignage ce qui n'est qu'imaginaire, que romanesque et que peinture à travers toute une enfilade de faux tableaux plausibles, aux décors vrais, et dans lesquels se meuvent une foule de personnages types, faits de tel ou tel trait, de tel ou tel individu, dans telle ou telle circonstance[7].

Anglade précise par ailleurs que le but de tout ce « mentir vrai » n'est pas seulement d'agrémenter le réel, mais surtout de porter un regard critique sur l'actualité : « La *lodyans* est ainsi toujours témoin du moment, toujours d'actualité, toujours moderne, toujours contemporaine, d'éternelle jeunesse [...][8] ». Ainsi, le rire du lodyanseur est

6. Bon nombre de nos aliments contiennent du sucre : gâteaux, biscuits, confitures, bonbons, céréales, et même beurre d'arachides, vinaigrettes et cornichons. Nous ne classons pourtant pas les cornichons dans la catégorie des gâteaux. Autrement dit, un élément isolé de la « recette » ne peut être distinctif en soi ; l'analyse doit tenir compte de l'ensemble des composantes et de la manière de les « incorporer ».

7. Georges Anglade, *Rire haïtien*, Coconut Creek (Fl.), Educa Vision, 2006, p. 12.

8. Anglade, « Les Lodyanseurs du *Soir* : il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *op. cit.*, p. 85. Anglade emploie les termes jouvance (l'actualité), voyance (esprit critique et espoir de changement) et cadence (le rire) pour désigner les traits essentiels de la *lodyans*, termes qui, hors contexte, manquent de clarté conceptuelle. Nous ne les retiendrons donc pas ici.

satirique, voire subversif ; il invite le public à exercer constamment son esprit critique, à être vigilant par rapport à tout ce qui se joue sur la scène sociale. En passant par l'astuce des « faux tableaux plausibles », la *lodyans* permet toujours au public de reconnaître sans difficulté ce qui est visé, tout en s'amusant à y greffer un volet où l'imaginaire s'exerce librement et souvent de manière fantaisiste pour créer ce qu'Anglade nomme des « rêves d'échappées » :

> Il faut partir de ce que la *lodyans* est maintes fois une fiction critique, voire subversive. C'est même le label du genre. Aussi retrouve-t-on à longueur de *lodyans* des ébauches de solutions alternatives au statu quo social et économique d'une société bloquée depuis sept générations. Il est donc probable, quand les chercheurs s'y mettront, que la genèse de la *lodyans* devra se chercher du côté des rêves d'échappées dans une société emmurée vive depuis son invention caraïbéenne voilà trois siècles[9].

Réel et imaginaire se rencontrent ainsi dans une création proprement littéraire : « La *lodyans*, vieille de trois siècles, s'est toujours voulue une création littéraire et n'a jamais renié *le plaisir du texte et le grand goût des mots* pour raconter avec humour les tribulations de la *vie vieux nègre* [...][10] ».

Anglade déplore également, dans son étude de 2004, que les chercheurs ne se soient guère intéressés au passage à l'écrit de la *lodyans*, qui a pourtant nettement marqué tous les genres de la littérature écrite dès le début du 20e siècle.

> C'est enfin dans le roman et la chronique qu'en cinq ans, de 1904 à 1908, Lhérisson et Hibbert publient cinq œuvres, *Pitite-Caille*, *Séna*, *Zoune*, *Thazar* et *Romulus*, dans lesquelles on est pris sous un feu roulé de *lodyans* qui se succèdent à une cadence d'enfer, avec des effets dramatiques du début à la fin du récit pour le charpenter et le vertébrer, le faire exploser sur un dehors sociétal et l'imploser dans un dedans littéraire. Citons cet exergue lyrique et endiablé de Jacques Stephen Alexis : « mais qu'est-ce donc que "l'audience" et à quoi correspond-elle ? "l'audience" parbleu, c'est le narré en liberté [...][11] ».

9. *Loc. cit.*

10. Anglade, *Rire haïtien*, *op. cit.*, p. 13 (l'auteur souligne).

11. Anglade, « Les Lodyanseurs du *Soir :* il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *op. cit.*, p. 78.

– un narré en liberté dans sa forme et ses contenus, pourrait-on préciser. Ainsi, en passant à l'écrit, cet art de la miniature, qui suppose une grande économie de langage dans l'évocation des décors et les portraits des personnages, s'organise en textes plus longs d'une structure souple, comme c'est le cas chez Depestre dans *Le mât de cocagne* :

> Dire en méthode de la *lodyans* que c'est un art de la miniature et de la mosaïque, c'est effectuer la mise en évidence de ces deux coordonnées du genre : une entité structurante (miniature, une histoire racontée) que l'on retrouve toujours sous cette forme et son mode d'agrégation (mosaïque que peut être un roman, une nouvelle, une pièce de théâtre, etc.). Ce qui est tout à fait conforme à cet art de la voix qui raconte une histoire après l'autre, quitte à les enchaîner ensuite de chaînons différents. C'est, à ce jour, la lecture qui me semble la plus capable de rendre le passage à l'écrit[12].

Ce qui nous semble par conséquent caractériser réellement la structure narrative de la *lodyans*, c'est cette mise en scène de la parole qui se produit à la fois par la forme souvent dialoguée du récit et par une théâtralisation qui consiste à représenter non seulement des scènes typiques de la société et ses acteurs sous forme de personnages types, mais aussi et surtout des échantillons de tous les langages sociaux qui composent l'actualité sur laquelle porte le regard du lodyanseur. Ce « narré en liberté » permet ainsi au public aussi bien de visualiser les « faux tableaux plausibles » que d'entendre toutes les voix évoquées. Autrement dit, avec des écrivains du tournant du siècle comme Justin Lhérisson, nous assistons à l'entrée massive de la langue parlée dans le cadre des conventions romanesques qui préconisent jusque-là un style plus soutenu.

Sujet d'actualité, regard critique sur le social, rire caustique, vraisemblance, économie de langage, personnages types, dramatisation, articulation narrative souple, dénouement (chute) souvent inattendu, ouverture sur des « rêves d'échappées » : toutes ces caractéristiques dont font état les travaux d'Anglade lui permettent

12. *Ibid.*, p. 84.

certainement de tracer un portrait assez précis du genre[13]. Toutefois, il nous semble qu'il faut aussi s'interroger sur la configuration thématique de la *lodyans*. Si les sous-genres du roman se définissent, au-delà des traits formels, par des thèmes dominants, n'en serait-il pas de même pour la *lodyans* ? Par exemple, à l'intérieur de cette vaste catégorie qu'est devenu le roman, l'on distingue le roman historique, le roman d'apprentissage, le roman d'aventures, la science-fiction, le roman policier, le roman d'amour, etc. Si la *lodyans* constitue une manière particulière de conter, cette « manière » n'aurait-elle pas aussi une thématique ou un « scénario » privilégié ? En l'absence d'études poussées sur le sujet, nous proposons l'hypothèse que le thème dominant serait ce que nous avons baptisé ailleurs « l'escrime sociale », en nous basant sur notre propre lecture de quelques textes écrits présentés comme des *lodyans* par les auteurs, dont ceux de Fernand Hibbert, Gary Victor, Verly Dabel, Anglade lui-même et, bien sûr, Justin Lhérisson[14]. Précisons.

Nous postulons que le scénario type de la *lodyans* est celui de la confrontation entre les Puissants, voire les Tout-Puissants, et les Démunis, avec une configuration « gagnante » et une configuration « perdante », les deux et des variations en nombre infini pouvant être exploitées dans la « mosaïque » que produisent les textes de longueur romanesque. Donc, la *lodyans* pourrait se décrire également comme un genre qui s'ingénie à présenter au public mille et une versions de « l'escrime sociale », appellation que nous avons proposée par

13. Anglade en fait une synthèse et une mise à jour dans une de ses dernières publications, mais les formulations antérieures nous paraissent souvent plus justes et pertinentes pour l'analyse de l'œuvre de Depestre. Voir Georges Anglade, *Le dernier codicille de Jacques Stephen Alexis*, Montréal, Plume et encre, 2007, p. 67-96. Dans ces pages, Anglade souligne également que d'autres critiques, sans avoir procédé à des études poussées, n'ont pas manqué de reconnaître l'importance de la *lodyans* dans l'histoire littéraire haïtienne, notamment Maximilien Laroche dans ses travaux sur Justin Lhérisson. Voir, en particulier, Maximilien Laroche, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy (Québec), GRELCA, 1987, p. 60-64. Deux études récentes contribuent également à mieux cerner l'histoire et la poétique du genre : le mémoire d'Antoine Vaillancourt-Larocque, « L'aventure d'une miniature en Haïti : poétique de la lodyans chez Gary Victor et Verly Dabel » (Université de Montréal, 2019), et la thèse de Frenand Léger, « La fiction brève haïtienne, entre oraliture *kreyòl* et écriture française » (University of Toronto, 2016).

14. Voir Ndiaye, *op. cit.*, p. 39-42.

référence aux scènes emblématiques bien connues du roman de Justin Lhérisson, *Zoune chez sa ninnaine*, où le lecteur assiste aux efforts désespérés de Zoune, petite paysanne recueillie par sa marraine vivant en ville, pour échapper aux tentatives du colonel Cadet Jacques, l'homme fort de l'heure, de la « débaucher ». Chez Lhérisson, la description de cette confrontation se fait à l'aide du champ sémantique de l'escrime où les blessures peuvent être fatales[15]. Il s'agirait donc essentiellement d'histoires construites autour de deux figures récurrentes, le Fort et le Faible, David et Goliath, où l'un ou l'autre peut l'emporter[16].

Par ailleurs, du moment que la *lodyans* partage plusieurs de ses traits avec le conte merveilleux (économie de langage, théâtralité et dramatisation, personnages types), il faudrait s'interroger aussi sur le rôle que joue le surnaturel ou le merveilleux dans la *lodyans*. Les travaux d'Anglade laissent entendre que le « réalisme » de la *lodyans* exclut le merveilleux. Pourtant, dans la pratique, les lodyanseurs font assez souvent appel au surnaturel, comme le fait Gary Victor, par exemple, dans plusieurs des récits réunis dans *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut. Les meilleures d'Albert Buron*[17]. Toutefois, en attendant des recherches plus avancées permettant de mieux tracer la frontière entre le conte merveilleux et la *lodyans*, il nous semble clair d'ores et déjà que, si le lodyanseur peut avoir recours à des éléments du surnaturel, l'usage qu'il en fait diffère fondamentalement du merveilleux des contes. De manière générale, on peut affirmer que l'esprit de la *lodyans* se distingue nettement de l'esprit du conte merveilleux. Le conte merveilleux n'est pas « témoin du moment », il n'invite pas le public à scruter l'actualité en exerçant son esprit critique avec acuité ; il nous demande au contraire de suspendre nos jugements critiques, le temps du conte, et de faire semblant de croire que les poissons peuvent tomber amoureux des jeunes filles ou que

15. Voir Justin Lhérisson, *Zoune chez sa ninnaine*, Port-au-Prince, Petite bibliothèque haïtienne, 1953 [1905], p. 82-83.

16. L'étude d'Antoine Vaillancourt-Larocque en fait une démonstration plus large à partir des œuvres de Gary Victor et Verly Dabel. Vaillancourt-Larocque, *op. cit.*, p. 41-62.

17. Gary Victor, *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut. Les meilleures d'Albert Buron*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006.

la mère de Bouqui peut ressusciter après avoir été tuée par son fils par inadvertance.

Une fiction critique : l'escrime sociale

Nous ne nous arrêterons pas ici sur l'aspect typique du genre qu'est la critique des événements d'actualité telle qu'elle se manifeste dans *Le mât de cocagne*. La fiction est, dans ce cas, à peine déguisée : le travestissement d'Haïti en « Grand pays zacharien » gouverné par le Grand Électrificateur, Zoocrate Zacharie, ne trompe personne : le lecteur sait pertinemment que c'est la dictature des Duvalier (vers 1971) qui est visée. Par ailleurs, la *lodyans* partage ce « réalisme critique » avec le roman, de sorte que cette dimension contribue largement à la fusion des deux genres… et sans doute au fait qu'on n'a pas reconnu le caractère composite des textes comme ce « roman » de Depestre, c'est-à-dire les traits de la *lodyans* derrière la « façade » du roman.

Ce qui retient davantage l'attention dans *Le mât de cocagne*, c'est justement la forme que prend cette « fiction critique » qui s'organise précisément autour d'une confrontation entre le Fort et le Faible, lesquels sont incarnés par quelques personnages types du roman qui, ensemble, constituent une sorte de société en miniature rassemblée sur la scène de l'action. Dans le rôle du Démuni, nous retrouvons donc ici l'ex-sénateur Henri Postel qui décide de se mesurer au Tout-Puissant régime zacharéen, représenté de façon caricaturale par le mât suiffé.

Puisque le roman date d'il y a maintenant plus de quarante ans, rappelons brièvement les grandes lignes du récit. Sénateur et « homme d'action », Henri Postel, le personnage principal, a été accusé de complot et emprisonné avant d'être libéré pour subir un châtiment plus cruel, « la zombification par soi-même » (*MC*, 12) : obligé d'abord d'assister au massacre de toute sa famille, Postel est ensuite contraint de gérer un petit commerce de produits de consommation courants, dans un quartier populaire, soit de subir le sort de la majorité qui est ainsi réduite, à petit feu, à un état de survie élémentaire du corps, anéantissant tout esprit de résistance ou de révolte. Le roman s'ouvre cependant sur la décision prise par Postel, après cinq ans de cette existence débilitante, de s'enfuir

après un dernier coup d'éclat : il conçoit alors le projet d'assassiner le négociant syrien, Habib Moutamad, associé de Clovis Barbotog (l'homme fort du régime), qui avait financé « le coup d'État électoral du Grand Électrificateur quand celui-ci n'était que l'insignifiant docteur Zacharie » (*MC*, 21). Son but est de lui extorquer trois mille dollars afin de pouvoir partir en exil. Toutefois, en se rendant chez Moutamad pour exécuter son plan, il tombe sur les préparatifs d'un concours de mât de cocagne qui font subitement naître un autre projet dans son esprit, si bien qu'une fois en face de sa victime, qui, menacée, lui offre même cinquante mille dollars pour lui laisser la vie sauve, Postel lui déclare simplement : « j'ai mieux à faire dans cette ville que de décamper après avoir pillé et saigné un trafiquant isolé. Vous allez voir ce qu'un zombie peut tenter pour recouvrer l'estime de sa patrie » (*MC*, 30). La suite du roman sera consacrée au récit de l'inscription de Postel au tournoi, sa préparation avec l'aide de ses voisins, le cordonnier Horace Vermont (ancien directeur d'un lycée de province), la mambo, sor Cisafleur, et sa cousine, Elisa, puis au récit du déroulement du tournoi que Postel emportera, naturellement, mais au prix de sa vie. Le dénouement, relaté dans une correspondance entre Elisa et le narrateur, fait état de la réorganisation de l'opposition au régime par les amis de l'ex-sénateur, dans la clandestinité : « Ta mort nourrira les actions et les rêves de ton peuple comme ta vie a fécondé ma vie [...] » (*MC*, 175), affirmera Elisa lors des funérailles de Postel.

Il est donc parfaitement clair que la dimension subversive du roman se construit autour de ce tournoi du mât de cocagne qui traduit de manière évidente la confrontation entre les Tout-puissants et les Dépossédés qui tentent de s'organiser pour « avoir prise » sur le pouvoir. L'on note d'ailleurs que le texte déploie tout au long le champ sémantique du sport déjà mis à contribution par Lhérisson pour mettre en scène et dramatiser de manière amusante ce combat en réalité tragique qui oppose sans arrêt le Pouvoir au Peuple, génération après génération. Le récit des préparatifs du deuxième concurrent, où le texte tisse ensemble plusieurs métaphores sportives, illustre bien le procédé : « Au lieu de faire sa prise comme ses prédécesseurs, il écarta les jambes, dans la position "en garde" des lutteurs professionnels. Ensuite, il s'ingénia à tourner autour du tronc, d'un

air ombrageux, fronçant méchamment les sourcils, en faisant tantôt de petits sauts sur place, tantôt des passes d'escrimeur » (*MC*, 78). Il s'agit donc bien de « l'escrime politique » des défenseurs de la démocratie qui s'opposent à un pouvoir abusif caricaturé à travers le symbolisme phallique affiché du mât de cocagne. D'ailleurs, lorsque vient le tour de Postel, le président du jury n'y va pas par quatre chemins pour expliciter les enjeux du tournoi : « — Maintenant, citoyens négro-zachariens, dit Merdoie d'une voix théâtrale, vient le tour du Noé de Tête-Bœuf d'affronter l'État zoocratique et zacharien ! » (*MC*, 80). Selon les partisans de Postel, qui ne sont guère dupes non plus, le Grand Électrificateur aurait lui-même reconnu fièrement vouloir se mesurer à ses adversaires « par mât interposé », ouï-dire qui sert à alimenter un petit dialogue grivois où les opposants se permettent de se moquer ouvertement du pouvoir :

> L'assassin qui nous gouverne peut crier : « Le mât suiffé, c'est moi ! » c'est un Postel à cheval sur son « point chaud » qui sortira vainqueur du tournoi.
> — Qu'est-ce que tu nous apprends là, sor Cisa ? dit maître Horace. Zacharie et le mât ne feraient plus qu'un.
> — Oui papa. Dans le paradis où nous vivons un poteau enduit de merde peut être Président à Vie et vice versa. Si, si, mon cordonnier, le mât a été transporté dans la nuit au Palais de Zacharie. Dès trois heures du matin le Grand Electrificateur et lui ne faisaient plus qu'un seul *baka*. (*MC*, 133)

Toutefois, malgré les espoirs de voir Postel sortir vainqueur de ce combat inégal, le caractère « suiffé » du mât et l'incapacité des autres concurrents, tous plus jeunes et en excellente forme physique, d'atteindre le sommet traduisent (à travers un autre symbolisme transparent) la difficulté de la population, qui n'a que « ses pieds et ses mains » pour se défendre, d'avoir prise sur un pouvoir corrompu qui dispose de tous les moyens pour se maintenir en place.

Le texte se construit ainsi entièrement à partir de ce scénario de la confrontation des tout-puissants et de l'homme de la rue qui tente d'améliorer son sort, créant ses tensions dramatiques autour de l'hypothèse que David pourrait malgré tout l'emporter sur Goliath. Le tournoi du mât de cocagne que le régime organise comme manifestation de son invincibilité prend ainsi les allures d'un pari qui n'est tout de même pas gagné d'avance du moment que Postel s'inscrit au

concours, comme le souligne le reportage d'un journaliste français qui rend compte de la première journée du tournoi :

> Malgré les rodomontades que nous avons, par ailleurs, signalées dans le discours extravagant de M. Barbotog, à l'ouverture de ces « jeux sacrés », il n'y a rien en ce moment que la puissance incontestée du tyran craigne tant qu'un triomphe d'Henri Postel sur un mât de cocagne qui a été à la hâte incorporé aux mythes cruels qui alimentent la scélératesse de cette dictature d'un autre âge [...]. (*MC*, 84)

Autour de ce symbolisme subversif du mât de cocagne qui renvoie à l'actualité politique duvalieriste, gravitent donc les personnages types fictifs qui incarnent la contestation. « L'ex-sénateur » Postel, en tant que mulâtre, est la figure emblématique du dissident (prisonnier politique ou exilé) que le régime cherche à détruire par tous les moyens. Les autres personnages représentent manifestement cette population démunie qui n'a que « les moyens du bord » pour survivre. Parmi les participants au tournoi, l'on compte en effet un ferblantier de Fort-Liberté, un débardeur de Miragoâne, un électricien au chômage de Baradères, un bœuf à la chaîne[18] de la Nouvelle Touraine, un matelot d'Anse-à-Foleur, un garçon de cour de Bombardopolis et un cultivateur du Morne-des-Commissaires (*MC*, 74). Sinon, Postel mène son combat à l'aide de maître Horace (ancien directeur de lycée de campagne), figure de la population noire instruite qui croit « à la capacité de résistance du cœur humain » (*MC*, 15), sor Cisa, qui incarne le recours de la population au vaudou comme stratégie de survie, et sa cousine, Elisa Valéry, personnage récurrent de la « femme jardin », chez Depestre, qui contribue à sa manière à ce « corps à corps » avec le pouvoir. Et si le déroulement du tournoi prend des allures plutôt burlesques, Depestre renoue avec la vraisemblance de la *lodyans* dans le « tableau » de la victoire de Postel qui, arrivé au sommet du mât, est aussitôt abattu par les forces de l'ordre. En 1979 (ou 1971, date du présent de la fiction), il semblerait que David ne peut terrasser Goliath, même en imagination. Ce scénario type de la *lodyans* permet néanmoins à Depestre de « lire les événements sous

18. « Bœuf à la chaîne : employé préposé à la garde des bagages sur les tap-tap ou cars de voyageurs [...] » (*MC*, 141).

l'angle de leur plus grande risibilité[19] », soit d'adopter cette approche tragi-comique signalée également par Anglade.

Le ballet narratif

En même temps, la présence de la *lodyans* est renforcée par une structure narrative tout aussi caractéristique où ce ne sont pas seulement les personnages et l'action qui sont constamment mis en scène, mais le langage lui-même. Le « roman » s'inscrit en effet parfaitement dans la tradition du « narré en liberté », du récit dialogué et de l'entrée massive du langage parlé dans le texte écrit, tradition qui passe à l'écrit, magistralement comme on le sait, avec les récits de Justin Lhérisson. L'ensemble se lit effectivement comme un grand « ballet narratif », selon une autre formulation d'Anglade.

> Le tireur de *lodyans* se donne presque toujours comme étant présent au moment de l'histoire. Le tireur de *lodyans* va ainsi se mettre en scène toutes les fois que cette fiction de présence de l'auteur comme narrateur ne contrevient pas à la vraisemblance. Il y a un véritable ballet narratif entre auteur et personnages, public et lecteur, tour à tour embarqués comme narrateurs[20].

Ce « ballet » se met en place dès le troisième paragraphe du roman où débute une conversation entre le Grand Électrificateur et son ministre, Barbotog. C'est de la bouche même des tyrans que le lecteur apprendra le sort sinistre qu'on réserve à Postel.

Quelques pages plus loin entre en scène le plus proche voisin de l'ex-sénateur, le cordonnier instruit Horace Vermont, dont la fonction principale tout au long du roman sera avant tout d'être l'interlocuteur de Postel. De longs passages du récit sont relatés sous forme de dialogue entre les deux personnages « tour à tour embarqués comme narrateurs » et narrataires. Le lecteur apprend ainsi ce qui se trame « hors scène », par exemple, pendant que Postel se prépare à « affronter l'État ».

19. Anglade, « Les Lodyanseurs du *Soir* : il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *op. cit.*, p. 86.

20. *Ibid.*, p. 68.

> Maintenant son voisin venait d'arriver avec plusieurs journaux à la main.
> — Tu as bien dormi, chef [?]
> — À merveille. Quelles sont les nouvelles ?
> — Au gouvernement, ils ont perdu la tête. Jamais ils n'ont été aussi loin dans le grotesque et l'abject.
> — Raconte, maître Horace.
> — Dans la soirée, il fallait entendre « *La voix de l'onédo-zacharisme en marche* ». Bigarol et le petit Méro n'ont jamais braillé à la radio avec autant de rage leurs habituelles âneries. Regarde les manchettes de leurs journaux [...]. (*MC*, 61 ; l'auteur souligne)

Plus loin dans le récit, alors que Postel et Horace s'entretiennent sur une cérémonie vaudoue, Depestre a recours à la technique du narrateur-témoin, tout en profitant du récit enchâssé pour faire un clin d'œil au lecteur, évoquant explicitement la *lodyans*.

> L'ex-sénateur lui disait tout bas [à Horace] :
> — J'étais en train de penser qu'il n'y a pas deux pays au monde comme le nôtre. Figure-toi, mon cher, qu'il y a une quinzaine d'années, en compagnie des savants français Albert Métral et Pierre-Lorris Mabillon, j'ai assisté à Léogâne, au fameux sanctuaire de madame Noémi Mariel, à une cérémonie similaire de « contre-expédition ». (*MC*, 106)

Mais alors qu'il raconte le phénomène, sor Cisa intervient rapidement pour lui couper la parole : « La forte voix de sor Cisa interrompit le récit de Postel. — Maître Horace, dit-elle, ce n'est pas le moment de "bailler des audiences" avec sénat Postel » (*MC*, 108). De longs passages du récit seront par la suite confiés à sor Cisa elle-même, déplacements du récit toujours signalés par l'amorce : « Raconte[21] ». Dans certains cas, on assiste même à un double enchâssement, notamment lorsque sor Cisa reprend les récits de Ti-Lab et de Pascal Joubert sur le déroulement des cérémonies occultes au Palais présidentiel (*MC*, 134-140). En voici un échantillon :

> Voilà le récit que sor Cisa avec des mots à elle fit aux deux hommes qui l'écoutèrent attentivement. Quand elle eut fini de raconter ce qu'elle avait appris du marin, le cordonnier dit :
> — Tu vois, chef, tout n'est pas perdu dans la ville.
> — Oui, dit Postel, l'espoir a encore des portes à Port-au-Roi.

21. Voir, entre autres, *MC*, 69, 83, 106, 126, 131, 133, etc.

> — Plus de portes qu'on ne pense, dit sor Cisa. En sortant de chez Ti-Lab, j'ai pris, bride sur le cou, la route de Carrefour. J'ai rendu visite à Pascal Joubert, un autre grimpeur du mât qui avait assisté aussi à la nuit du Palais. […]
> — Raconte, sor Cisa, dit Postel. (*MC*, 140-141)

Et voilà le récit relancé à partir du « témoignage » de Pascal Joubert (*MC*, 141-154). La structure de l'ensemble du « roman » correspond donc très exactement à cette « agrégation » dont fait état Anglade pour rendre compte du passage à l'écrit, lorsque cet « art de la miniature » produit des formes plus longues telles que le roman en procédant par un enchaînement souple « tout à fait conforme à cet art de la voix qui raconte une histoire après l'autre[22] », structure élastique où l'on peut toujours ajouter ou déplacer les « racontars » miniatures agencés en « mosaïque ».

Histoires à rires et vaudou

L'on aura noté que cette notion du « narré en liberté » peut s'employer pour caractériser à la fois la structure narrative et la configuration thématique de ce roman « audiencé » qui transgresse allègrement tabous et bienséances à tous les niveaux. Comme les croyances vaudoues ne sont nullement épargnées et que plusieurs cérémonies qui impliquent l'occulte sont mises en scène, *Le mât de cocagne* nous offre aussi l'occasion de poser la question du rôle du surnaturel dans la *lodyans*. Est-ce que, comme dans le cas du conte, il faudrait le considérer comme un trait constitutif du genre ? *A priori*, notre hypothèse serait que non, principalement parce que le plus souvent, chez Depestre comme chez des lodyanseurs « confirmés » tels Gary Victor et Verly Dabel, les phénomènes surnaturels évoqués sont presque toujours reliés au vaudou et donc aux croyances religieuses et non pas au merveilleux au sens de l'esthétique des contes. Autrement dit, nous postulons que, dans la *lodyans* comme genre, comme dans ce roman de Depestre, la fonction du surnaturel est au moins double et se distingue de celle de l'imaginaire du conte. L'on constate en effet,

22. Anglade, « Les Lodyanseurs du *Soir :* il y a 100 ans, le passage à l'écrit », *op. cit.*, p. 78 (passage cité plus haut).

du moins dans *Le mât de cocagne*, que le surnaturel lié aux pratiques du vaudou sert surtout les visées satiriques et l'effet de réel du texte.

Il est assez évident en effet que, d'une part, Depestre se sert du surnaturel pour alimenter la dimension subversive de cette satire politique. Les cérémonies occultes qui se déroulent au Palais sont manifestement conçues pour ridiculiser le président du « Grand pays zacharien » et tout pouvoir qui manipule le peuple à travers ses croyances pour se maintenir en place. Ces caricatures font donc partie de la visée critique de la fiction de Depestre puisque, comme on le sait, l'opinion générale à l'époque du régime de François Duvalier tenait Papa Doc pour un adepte du vaudou qui pouvait faire appel aux forces occultes pour arriver à ses fins. Les scènes où le Grand Électrificateur se ridiculise au plus haut point en obéissant aux directives extravagantes de son *bokor* se lisent alors surtout comme une mise en garde à tout lecteur qui serait tenté de se laisser impressionner par les discours mystificateurs de ceux qui prétendent gouverner avec le « soutien » des *loas*.

> On en était là quand le président Zacharie se mit à beugler et à rentrer sa tête dans les épaules, de l'air furieux d'un taureau qui allait foncer. Alors Siméon se remplit la bouche de *kimanga*. Il en vaporisa le visage, le nombril et le membre dégainé de son Excellence. Ensuite, il ordonna à Zacharie de se mettre à plat ventre sur le mât pour un simulacre de copulation avec lui. Zacharie s'exécuta. […] Puis il [Siméon] se mit à genoux et dit la prière suivante : […] au nom foutre-tonnerre de la mélasse noire et du tafia mélangés dans ce bol au sang frais du Président Zoocrate Zacharie et de son double en bois suiffé, noués par mes soins en une seule et même sainte tempête, en un seul grand courant électrique, l'ex-sénateur de la République Henri Postel sera foudroyé dimanche après-midi au plus tard, au simple contact de ses membres avec le poteau-mitan de l'Electrification des âmes ! Amen. (*MC*, 137-38)

Or, il n'en sera rien, évidemment. Postel arrivera en haut du mât et ne sera nullement « foudroyé » par les « expéditions » envoyées contre lui, mais bien par les balles d'une arme à feu. L'hyperbole de ces caricatures des pratiques vaudoues ainsi que leur totale inefficacité s'adressent donc manifestement à l'esprit critique du lecteur, invité, comme l'est le personnage de Postel lui-même, à ne pas se laisser prendre dans le piège des croyances aveugles et des mystifications du régime.

Toutefois, il n'y a pas qu'au Palais qu'on a recours au vaudou et il est important de souligner que les représentations des pratiques vaudoues des amis de Postel, et en particulier de la mambo sor Cisa, n'ont rien de caricatural. Avant même de procéder à la mise en scène de ces évocations plus sobres d'un certain surnaturel lié aux croyances populaires, le texte informe le lecteur des enjeux du recours à ces pratiques dans ce scénario d'escrime sociale déployé dans *Le mât de cocagne*. En effet, un autre des dialogues entre maître Horace et Postel sert ici à expliquer le fait que l'ex-sénateur cède aux souhaits de sor Cisa de pratiquer une « contre-expédition » pour le protéger des foudres du Baron Samedi convoqué par ses adversaires, bien qu'il ne croie pas à l'efficacité de cette cérémonie. Horace lui rapporte ses tentatives de dissuader sor Cisa et les raisons qui lui ont fait renoncer à s'opposer aux désirs de la mambo :

> « — […] si tu [sor Cisa] vois en Loko un principe de force qui peut aider Postel dans sa montée, je ne peux pas être contre. Je suis prêt à écouter tes bons conseils, et à les transmettre immédiatement à notre chef. »
> — Qu'en penses-tu, Henri, n'ai-je pas eu raison de parler ainsi ? Je ne pouvais pas me mettre à expliquer à Sor Cisa les origines du symbolisme de l'arbre […].
> — Tu as bien fait, maître Horace, dit Postel. […]
> — Nous devons prendre notre pays tel qu'il est. À nous de savoir trouver un meilleur emploi à la violence qu'il gaspille en transes et en crises de possession. À entraîner nos compatriotes dans l'action, ils auront, plus d'une fois, l'occasion de voir que leur sort dépend d'eux-mêmes et non de la solidarité entre les hommes et le règne végétal. (*MC*, 68-69)

Ce discours à tonalité marxiste confirme que la fonction de ces représentations plus réalistes des pratiques des croyants vaudouisants est autre. Contrairement aux objectifs satiriques des évocations caricaturales hyperboliques entourant les figures du pouvoir, il s'agit dans ce cas de renforcer l'effet de vraisemblance du récit, puisque, comme l'explique Postel, il faut « prendre le pays tel qu'il est ». Une fiction où tous ces personnages du peuple seraient des marxistes athées ne serait guère réaliste. Par ailleurs, sur le plan de la diégèse, il s'agit d'une stratégie pour entraîner les citoyens croyants dans l'action. Sor Cisa elle-même rappelle que, historiquement, le vaudou a soutenu la volonté de résistance de la population tout au long des siècles

d'oppression dont elle a été victime. Cependant, tout en reconnaissant ce rôle culturel et psychologique, le texte de Depestre sollicite manifestement à nouveau ici l'esprit critique du lecteur, donnant à voir à travers les mésaventures de Postel que, si les croyances peuvent rallier les démunis et les entraîner dans l'action, les « forces occultes » n'ont aucune existence réelle. C'est ce qu'illustre sans équivoque le dénouement du récit : tout protégé de Papa Loko qu'il est censé être, arrivé au sommet du mât, Postel sera quand même abattu par un homme armé, chargé de protéger les dignitaires du régime.

Rêves d'échappées

Ce dénouement tragique des « histoires à rires, à risettes et à rictus » que rassemble *Le mât de cocagne* confirme qu'il s'agit bien d'une fiction critique qui, malgré les représentations d'un certain type de surnaturel, ne s'inscrit manifestement pas dans la tradition du conte merveilleux. Le bain de sang que provoque la victoire de l'ex-sénateur au tournoi n'est malheureusement que trop réaliste. Cependant, l'exploit manqué de Postel comporte en même temps une dimension plus symbolique qui nous ramène à ces « rêves d'échappées » postulés par Anglade. Car, même si Postel ne survivra pas à son action téméraire, ses partisans se mobiliseront pour commencer « l'opération Postel » (*MC*, 173), présentée comme le début d'une sorte de « dézombification » collective. Ainsi, même si la fin tragique de Postel signifie clairement que combattre la violence du régime par la violence ne peut qu'être suicidaire, une « ébauche de solution alternative[23] » peut se lire dans le réveil de l'esprit de combativité et les espoirs que suscite le personnage.

Comme l'explique le journaliste qui fait le bilan de la première journée du tournoi :

> Le succès de l'ex-sénateur sur le mât risque de provoquer une série successive de mises à feu : la fusée-Postel libérant la fusée-rébellion-du-pays-réel qui, à son tour, libérerait la faculté de création sociale de ce peuple. L'homme d'action que j'ai vu se mesurer avec rage au mât de Zacharie annonce peut-être le commencement de leur fin à des

23. *Ibid.*, p. 85 (passage cité plus haut).

> gouvernements qui [...] ne peuvent se flatter que d'avoir étendu et épaissi dans la vie de leurs administrés, les espaces hallucinants de l'imposteur et de l'injustice. (*MC*, 84)

Or, à la fin du roman, les Tout-puissants ne seront guère ébranlés et la mort violente de cet « homme d'action » téméraire semble illustrer, au contraire, qu'un « homme seul » est impuissant contre cette « machine » qui parviendra immanquablement à le broyer. À première vue, ce récit de Depestre semble plutôt prévenir les lecteurs contre les rêves trop romanesques et les stratégies d'action qui ont maintes fois échoué : coups d'État et révoltes armées précipitées, insuffisamment préparées. Donc, si une « ébauche de solution alternative » peut malgré tout se dégager du roman, elle se dessine plutôt dans le ralliement de la microsociété que constituent les autres personnages au projet « subversif » de Postel. Depestre procède ainsi à la mise en scène de la solidarité des opprimés, préalable indispensable à toute action visant à modifier le statu quo. Cela n'a rien de nouveau et Depestre s'écarte sans doute ici de l'inventivité de certains lodyanseurs qui tendent à proposer à leur public des rêveries plus fantastiques[24] lui permettant de s'échapper momentanément, par l'imaginaire et pour le plaisir, de ce réel qui l'accable quotidiennement. L'on reconnaît facilement dans cette solidarité des « gens ordinaires » les convictions marxistes que Depestre partage avec bon nombre de ses illustres prédécesseurs, notamment Jacques Roumain et Jacques Stephen Alexis. Cette nouvelle exhortation à la solidarité comporte néanmoins une dimension plus circonstancielle qu'il importe de souligner.

Si on lit parallèlement *Le mât de cocagne* et les essais de Depestre publiés l'année suivante sous le titre *Bonjour et adieu à la négritude* (1980), il apparaît que les deux ouvrages constituent des modes d'expression différents d'un même refus catégorique que Depestre oppose au noirisme[25], dénoncé comme une des stratégies éprouvées

24. Comme par exemple ce mort, dans le premier texte du recueil cité de Gary Victor, *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut*, *op. cit.*, p. 9-13, qui revient à la vie à la morgue et se transforme en karatéka pour se venger des politiciens corrompus.

25. Le noirisme est l'idéologie politique prônée, notamment, par François Duvalier qui prétend défendre les droits de la population noire contre l'élite mulâtre qui domine largement la politique et l'économie haïtiennes depuis l'indépendance.

des dictatures qui parviennent ainsi à « diviser pour régner » depuis plus de sept générations.

> En Haïti, ceux qui ont étudié le rôle de la négritude dans notre histoire nationale ont généralement considéré ce concept d'un point de vue métaphysique, au lieu de l'analyser dans ses relations avec l'histoire réelle des rapports sociaux. […] On en vient à considérer l'histoire des peuples colonisés comme une succession de conflits « raciaux » entre les Blancs et les Noirs. Dans le cas de Haïti, la question de couleur, loin d'être le facteur déterminant de l'évolution de la société haïtienne, n'a été que la forme mystificatrice qui, dans la conscience de deux aristocraties rivales, servit à dissimuler les intérêts et les mobiles réels de la lutte des classes[26].

Ce refus des divisions sociales fondées sur les préjugés de couleur se traduit dans le roman par l'action concertée de l'ex-sénateur, dont le texte souligne à maintes reprises qu'il est « mulâtre », des intellectuels noirs représentés par maître Horace, du « petit peuple » incarné par Elisa, sor Cisa et les concurrents du tournoi, et de la jeunesse militante qui mènera « l'opération Postel » après son décès. Si le « petit mulâtre » (*MC*, 72) arrive malgré tout au sommet du mât, c'est grâce au concours des partisans ralliés à « sa cause » en dépit des chances minimes de l'emporter qu'il semble avoir au départ. Mais dans cette structure verticale du pouvoir que représente le mât suiffé, Postel ne peut qu'arriver seul au sommet, occupant une position précaire et laissant en bas « sa base ». La véritable « solution alternative » se trouve par conséquent représentée plutôt par le symbolisme de l'arche de Noé.

Au-delà des renvois évidents à l'idéologie marxiste, c'est ici que le lecteur reconnaît à nouveau l'esprit espiègle de la *lodyans*. « L'arche de Noé » est le nom du petit commerce « dégotté » par Barbotog pour la « zombification » de Postel (*MC*, 13). Présenté d'abord comme une trouvaille des hommes du pouvoir pour mieux se moquer de ce naufragé qui aspirait à être un « sauveur du peuple », on retrouve dans la « récupération » de ce symbolisme le retournement malicieux des situations caractéristiques de l'humour du lodyanseur. En effet,

26. René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 53-54.

malgré la surveillance des sbires du régime, à partir du moment où Postel conçoit cette lubie de participer au concours, son petit commerce se transforme en espace de ralliement de « toutes les espèces ». L'imagerie de l'arche de Noé traduit ainsi le véritable rêve d'échapper au déluge en construisant un bâtiment horizontal où toute la diversité des espèces peut être logée et survivre aux intempéries des dictatures. Par ailleurs, une fois construit, ce navire peut naviguer même en l'absence de Noé, comme l'illustre le dénouement du récit.

Se substituant à l'image phallique du pouvoir que représente le mât suiffé, l'arche de Noé peut alors se lire comme une invitation à tous les « exilés du pouvoir », noirs, mulâtres, blancs, instruits, moins instruits, analphabètes, riches, moins riches, pauvres, bourgeois, paysans, ouvriers… à produire, patiemment et ensemble, un navire solide pour garantir la survie des espèces, au lieu de se laisser piéger en grimpant sur les mâts de cocagne d'un modèle de gouvernement où le gagnant ne remporte que la mort. Est-ce la *lodyans* des exilés ? Peut-être. Elle a néanmoins le mérite de conserver cette vieille espèce qu'est la *lodyans* elle-même.

Bibliographie

ANGLADE, Georges, « Les Lodyanseurs du *Soir* : il y a 100 ans, le passage à l'écrit », Marie-Agnès Sourieau et Kathleen Balutansky (dir.), *Écrire en pays assiégé – Haïti – Writing under Siege*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2004, p. 61-87.

——, *Rire haïtien*, Coconut Creek (Fl.), Educa Vision, 2006.

——, *Le dernier codicille de Jacques Stephen Alexis*, Montréal, Plume et encre, 2007.

AQUIEN, Michèle (dir.), *L'érotisme solaire de René Depestre. Éloge du réel merveilleux au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2014.

COUTI, Jacqueline, « Au sommet du mât : érotisme et masculinité dans *Le mât de cocagne* de René Depestre », *Cincinnati Romance Review*, vol. 25, 2006, p. 45-63.

DABEL, Verly, *Éloge des ténèbres*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.

DALEMBERT, Louis-Philippe, « La représentation du vaudou dans l'œuvre de René Depestre », mémoire de maîtrise, Université Sorbonne Nouvelle, 1988.

DAYAN, Joan, « France Reads Haiti : René Depestre's *Hadriana dans tous mes rêves* », *Yale French Studies*, n° 83, 1993, p. 154-175.

DEPESTRE, René, *Le mât de cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.

——, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

HIBBERT, Fernand, *Masques et visages (scènes de la vie haïtienne)*, Port-au-Prince, Fardin, 2017 [1910].

JOQUEVIEL-BOURJEA, Marie et Béatrice BONHOMME (dir.), *René Depestre, le soleil devant*, Paris, Hermann, 2015.

LAROCHE, Maximilien, *L'avènement de la littérature haïtienne*, Sainte-Foy (Québec), GRELCA, 1987.

LECONTE, Frantz-Antoine (dir.), *René Depestre : du chaos haïtien à la tendresse debout*, Paris, L'Harmattan, 2016.

LÉGER, Frenand, « La fiction brève haïtienne, entre oraliture *kreyòl* et écriture française », thèse de doctorat, University of Toronto, 2016.

LHÉRISSON, Justin, *Zoune chez sa ninnaine*, Port-au-Prince, Petite bibliothèque haïtienne, 1953 [1905].

LORCA, Alexie, « Entretien avec René Depestre », *Le Magazine littéraire*, juin 2004, cité par Léon-François Hoffmann dans *Frédéric Marcelin. Un Haïtien se penche sur son pays*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006, p. 62.

MUNRO, Martin, « Exile, Deterritorialization and Exotism in René Depestre's *Hadriana dans tous mes rêves* », *Journal of Haitian Studies*, vol. 9, nº 1, 2003, p. 23-38.

NDIAYE, Christiane, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, Montréal, Éditions du CIDIHCA, 2011.

SPEAR, Thomas, « Jouissances carnavalesques : représentations de la sexualité », Madeleine Cottenet-Hage et Maryse Condé (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Karthala, 1995, p. 135-152.

TISON, Jean-Pierre, « Le zombie et le haut tortionnaire », *Le Magazine littéraire*, août 1998 ; en ligne : https://www.lexpress.fr/culture/livre/le-mat-de-cocagne_802339.html.

VAILLANCOURT-LAROCQUE, Antoine, « L'aventure d'une miniature en Haïti : poétique de la lodyans chez Gary Victor et Verly Dabel », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2019.

VICTOR, Gary, *Chroniques d'un leader haïtien comme il faut. Les meilleures d'Albert Buron*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2006.

Les voix multiples dans *Hôtel Saint-Georges* de Rachid Boudjedra

Naima Merdji

La formule « littérature mineure » ne devrait en rien suggérer une intention restrictive de déclassement – même si l'étymologie y invite –, mais être entendue selon l'acception conventionnelle, à savoir « la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation[1] ». Ainsi, il faudrait éviter d'assimiler cette notion à celle de « littérature marginale », même s'il est possible de l'y associer ponctuellement. La mondialisation reste la visée pour la diffusion de ce genre d'écriture marquant un engagement de libération, tant et si bien que la littérature mineure, telle que nous l'entendons, privilégie les thématiques du politique ou du sociologique, à la différence des grandes œuvres légitimées, davantage centrées sur le sujet privé, l'individuel, le moi.

Des notions telles que voix subalternes, créativité et marge francophone sont fréquemment invoquées à propos de l'œuvre de Rachid Boudjedra. Nous souhaiterions éprouver leur validité en les rapportant à son roman *Hôtel Saint-Georges* (2007). Ce roman recrée essentiellement un vaste tableau algérien, mais également français, tant les histoires nationales de ces deux pays partageant chacun des rives de la Méditerranée sont liées dans le cadre historique de la seconde

1. Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur », Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 19-40.

moitié du 20e siècle, en proposant de revenir sur la violence coloniale, puis sur celle du terrorisme islamiste contre le gouvernement et le peuple dans les années 1990. C'est donc à travers un scénario basé sur le croisement de deux familles (algérienne et française) que l'auteur nous plonge dans l'Histoire de l'Algérie, passée et présente.

La violence fut, en Algérie, un état permanent du peuple. D'abord contre le colonialisme au fil des cent trente années de guerres populaires menées contre l'invasion, puis contre la spoliation des terres. Ensuite, la décennie noire (1990-2000), certainement la phase la plus critique de l'Algérie indépendante, fut une période traumatisante qui plongea la société dans l'horreur de la guerre civile.

Ces désordres tragiques eurent pour origine l'annulation des élections législatives le 12 janvier 1992, remportées par le Front islamique du salut (FIS), et la mise en place d'un Haut Comité d'État, motivé par la nécessité d'éviter l'instauration d'un califat par un parti islamiste. En guise de riposte, les militants radicaux de ce parti entrèrent dans la clandestinité en se livrant à des massacres, des attentats, des assassinats ciblés. Naquit alors le Groupe islamique armé (GIA) et c'est ainsi que la lutte se traduisit par une guerre implacable entre les terroristes islamistes et le gouvernement soutenu par son armée, l'Armée de libération nationale (ALN), et appuyé par la majorité de la population. Le conflit armé entre le GIA et l'ALN souleva ensuite de nombreuses questions, notamment celle de « Qui tue qui ? ». Au début, les attaques ciblaient les forces de sécurité (militaires, policiers), puis la société civile fut prise à partie, les attentats et les tueries visant les journalistes, les intellectuels, les artistes et les femmes.

Dans un tel contexte, la littérature algérienne d'expression française se caractérise par divers courants. Elle est d'abord assez conventionnelle en donnant un cachet proprement national à l'écriture. Elle pose ensuite nettement la question de l'indépendance politique de l'Algérie en accordant une place particulière à l'esthétique romanesque. Finalement, la littérature constitue une somme de témoignages en particulier liés à la décennie noire.

Selon Italo Calvino, la littérature « donne une voix à qui n'en a pas[2] » ou à qui refuse de parler. Dans le cadre de notre étude d'*Hôtel*

2. Italo Calvino, *La machine littérature*, Paris, Seuil, 1984, p. 81-83.

Saint-Georges, il faut entendre la formule au pied de la lettre. Le personnage central, Jean, est un appelé du contingent d'Algérie ; maître ébéniste du compagnon du Tour de France, sa besogne consiste à fabriquer des cercueils pour les conscrits morts au combat. Comme la plupart des appelés, le trait distinctif chez Jean demeure le silence, ce dont se souvient Jeanne, sa fille : « J'ai eu une enfance tranquille. Silencieuse. Feutrée. Triste. Morte, quoi ! De ma naissance à son décès, mon père ne m'a pas beaucoup parlé. Ou plutôt il parlait très peu. Par monosyllabes. Par phrases qu'il ne terminait jamais. Laissait comme ça en suspens[3]. » Au-delà des silences et des mutismes qui en font partie, *Hôtel Saint-Georges* adopte la forme d'un roman polyphonique, parfois épistolaire, dans lequel des voix jusqu'alors inaudibles s'élèvent. C'est la typographie qui souligne le procédé narratif de l'alternance des voix : chaque séquence, signalée par le nom du personnage, exprime le point de vue particulier des narrateurs respectifs. Une thématique commune, des événements partagés, des conditions comparables rapprochent des personnages qui se croisent, établissant des rapports complexes entre des catégories : Algériens, Français, colonisés, colonisateurs, femmes, hommes, possédants, prolétaires… Ce procédé permet ainsi au lecteur de comprendre de l'intérieur des cultures, des générations, ayant en partage une histoire commune.

Le défi rédactionnel du roman consiste pour l'auteur à s'abstraire de son moi, dans le but d'adopter tour à tour la conscience particulière de chaque narrateur, en d'autres termes à traduire le point de vue des personnages en usant de formes langagières qui leur sont propres (le style et le niveau de langue varient selon le statut social et le capital culturel du personnage). Et le tour de force compositionnel chez Boudjedra consistera, en subsumant ces consciences particulières, à agencer les séquences narratives de leur expression en une succession et en une somme cohérentes : le roman. Ainsi, on peut soutenir que la conception du roman de Mikhaïl Bakhtine comme microcosme de langages définit pertinemment le cachet

3. Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2011 [2007], p. 11. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HSG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

stylistique d'*Hôtel Saint-Georges* : « L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités […]. Le roman c'est la diversité de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée[4]. » La littérature francophone dite mineure exclut donc le roman monosémique élaboré en fonction d'une uniformisation linguistique ou socioculturelle. En revanche, comme tous les romans polysémiques de haute facture, *Hôtel Saint-Georges* requiert une lecture attentive non pas seulement pour des motifs stylistiques, mais aussi en raison de la multiplicité et de la complexité des relations actantielles. La présente étude propose un classement des voix selon le statut social, familial et sexuel des narrateurs dans un roman qui révèle l'Histoire moderne à travers trois époques : colonisation, révolution de 1954 et guerre civile des années 1990 opposant les islamistes aux larges factions de la population algérienne.

Le texte entre colonialisme et postcolonialisme

L'écrivain algérien a été dans la nécessité de s'approprier la langue du colonisateur afin de « s'affirmer en tant qu'entité culturelle, pour témoigner de sa condition de peuple colonisé, d'écrire et de décrire son vécu, tout simplement résister[5] ». Même si la langue demeure chargée de valeurs exogènes, auteurs et autrices algériens s'en saisiront en la subvertissant afin de légitimer leur existence d'individus libres, dotés d'une culture particulière. L'opposition entre culture nationale et culture coloniale recouvre l'opposition entre la littérature française d'Algérie qui célèbre le rôle positif de la colonisation et la littérature algérienne d'expression française qui en démonte l'artifice. Cet antagonisme dessine, à l'échelle de la superstructure, le conflit de base pour le recouvrement de la terre spoliée. Néanmoins, l'indépendance ne met pas un terme au culte de l'ordre ancien. En effet, des artistes algériens diffusent des discours biaisés à la louange de la colonisation tendant à maintenir des rapports de sujétion néo-

4. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 88.

5. Fouzia Bendjelid, *Le roman algérien de langue française*, Alger, Chihab Éditions, 2012, p. 49.

coloniaux. C'est là la source de polémiques médiatiques à propos d'écrivains ou de cinéastes que Rachid Boudjedra – mais d'autres aussi[6] – qualifie de « contrebandiers de l'Histoire[7] ». Ces écrivains perpétueraient la tradition des « collaborateurs zélés de l'ennemi[8] », parmi lesquels on peut citer (sans être exhaustif) Ali Boumahdi, pour son roman *Le village des asphodèles* (1970), le cinéaste Mahmoud Zemmouri, pour son film *Les folles années du twist* (1982), ou Yasmina Khadra, pour *Ce que le jour doit à la nuit* (2008). Ces œuvres traduisent selon Rachid Boudjedra :

> […] l'expression d'un fantasme algérien que Frantz Fanon […] avait bien analysé. Le colonisé est souvent orphelin de son colon ; et de ce fait il va le sublimer, lui trouver toutes les qualités humaines et extrahumaines. […] Cette fantasmagorie érigée par le colonisé en barricade psychique est souvent inconsciente et mine le falsificateur de l'Histoire dans sa propre pathologie, d'une façon douloureuse, honteuse et intériorisée[9].

Dans les faits, le roman, en tant que genre, semble parfois se confondre avec la science historique ou l'une de ses annexes, la chronique, la biographie, le fait divers, etc. C'est par exemple le trait dominant des sous-genres romanesques français du 19e siècle : roman réaliste pour l'histoire présente ou roman historique pour l'histoire passée.

La littérature postcoloniale crée une mémoire plurielle mettant en relief le moi collectif, même si cet exercice implique parfois de rapprocher des expériences très différentes dans un monde où se mêle le réel à l'imaginaire. Rachid Boudjedra décrit la cohabitation entre amis et ennemis, oscillant entre rapprochements violents et pacifiques. Il est obsédé par l'Histoire et son impact sur la vie et la littérature postcoloniales. Dans son roman *Hôtel Saint-Georges*, nous notons l'exploitation du mot « Histoire » plus de quarante fois. Sur la quatrième de couverture de son pamphlet *Les contrebandiers de l'Histoire*, l'auteur affirme que l'Histoire est généralement manipulée :

6. On peut citer comme exemples d'intellectuels opposés à la compromission néocoloniale les noms d'Abdellali Merdaci, Ahmed Bensaada, Youcef Benzatat.

7. Rachid Boudjedra, *Les contrebandiers de l'Histoire. Pamphlet*, Tizi Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2016.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*, p. 38-39.

> Depuis l'indépendance de l'Algérie, l'histoire nationale a été, souvent, occultée et arrangée par les différents pouvoirs qui se sont succédé, particulièrement dans les manuels scolaires. Mais il y avait, aussi, la tentative de défigurer cette histoire par certains artistes, historiens et autres sociologues, rongés par le complexe du colonisé qu'Ibn Khaldoun, au XIVe siècle, puis Frantz Fanon, au XXe siècle, ont analysé d'une façon imparable. Depuis longtemps, j'ai souffert de toutes ces falsifications, de toutes ces trahisons et de tous ces silences subis par notre Histoire.

La littérature postcoloniale réévalue et recontextualise fréquemment l'aliénation et la marginalisation coloniales, transformant les expériences issues de l'époque coloniale en une source de créativité. À travers les thèmes de l'oppression, de l'exclusion et de la perte d'identité, les écrivains postcoloniaux transforment les expériences négatives en sources d'inspiration[10]. L'œuvre de Rachid Boudjedra, sous-tendue par la volonté de dire, mais surtout de corriger l'Histoire par le biais de la fiction romanesque, s'ancre ainsi dans l'histoire récente ou lointaine de l'Algérie : « Depuis toujours, c'est-à-dire depuis la colonisation de l'Algérie par l'Empire Ottoman au XVIe siècle et par la France au XIXe siècle, l'Histoire Nationale de l'Algérie a été falsifiée, contrefaite et trafiquée tant par les puissances occupantes que par certains autochtones qui ont joué le rôle de collaborateurs zélés de l'ennemi [...][11]. » Le propos de Boudjedra vise donc non seulement à restituer l'histoire, mais aussi à en combler les blancs. Selon Pierre Barbéris[12], le terme histoire est justiciable de trois graphies (histoire, Histoire, HISTOIRE) qui correspondent à trois acceptions différentes. Il affirme que l'histoire désigne la fiction propre aux genres littéraires, essentiellement la nouvelle, le roman et le récit. L'Histoire (avec un H majuscule) représente le discours de l'historien, soumis à l'idéologie, à la vie culturelle et sociale de l'époque en rapport avec des intérêts aussi bien politiques qu'économiques. Enfin, l'HISTOIRE, en lettres majuscules, doit être

10. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Taylor & Francis Group, 2002 ; ProQuest Ebook Central, p. 12.

11. Boudjedra, *Les contrebandiers de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 9.

12. Pierre Barbéris, *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

comprise comme le flux historique vivant qui se dérobe aux livres d'Histoire.

Compte tenu de sa dimension vécue, de son imitation de l'HISTOIRE, le récit romanesque s'avère plus près de la vie que ne le sont les ouvrages savants reliés aux départements d'Histoire. En d'autres termes, le roman ou la nouvelle restituent la réalité tangible de l'écoulement du temps plus fidèlement que le discours historique académique ; c'est pourquoi les microrécits d'*Hôtel Saint-Georges*, malgré leur statut fictif, nous renseignent davantage que les ouvrages savants sur la conscience sensible des événements au cours du processus de décolonisation. Dans le roman de Boudjedra, le personnage de Jean partage avec sa fille Jeanne deux pages d'un document[13] qui remonte à la colonisation de l'Algérie, affirmant l'existence d'un crime de guerre auquel il refusait de croire :

> Ainsi, les enfumades avaient bel et bien et bien existé. Et c'est un colonel de la conquête de l'Algérie qui l'affirmait ! J'en avais entendu parler de ces enfumades généralisées, mais je ne voulais pas y croire. Nabila les avait évoquées, un soir, d'une façon très elliptique. J'ai refusé de l'écouter malgré le tact avec lequel elle me parlait de ce qui se passait à Alger et dans toute l'Algérie. Un soir, elle évoqua les fours crématoires, je quittai aussitôt le bar de l'hôtel Saint-Georges. J'étais furieux contre elle et m'abstins de revenir dans les lieux, pendant quelques jours… Mais moi aussi, j'avais des doutes… Enfumades ou crémations, quelle différence, en effet ? Mais… Ainsi, les enfumades… Nabila n'avait pas tort ! (*HSG*, 72)

À travers la description de la relation entre Jean et Nabila et la mise en avant de la fuite de Jean face à Nabila, Boudjedra fait écho

13. « C'est ainsi que je tombai un jour sur un livre d'un certain colonel Rousset, l'un des chefs militaires qui avaient envahi et conquis l'Algérie. Il était intitulé *La Conquête de l'Algérie* : « *Le colonel Cavaignac opérait sur la rive gauche du Chélif, chez les Sbéa qui s'étaient retirés dans leurs grottes. À toutes les sommations, ils avaient refusé de se rendre… Alors le colonel avait donné… l'ordre d'attaquer à la mine ; et avait fait allumer un grand feu devant l'issue d'une autre. Le lendemain, l'incendie avait gagné les bagages des réfugiés. Pendant la nuit, on crut entendre… un bruit confus, des clameurs sourdes, puis rien ne troubla plus le silence. Longtemps avant le jour, quelques hommes, suffoquant, vinrent tomber devant les sentinelles. Une fumée si épaisse et si âcre emplissait les grottes qu'il fut impossible d'y pénétrer d'abord. Cependant, on en voyait sortir de temps à autre des êtres méconnaissables… Quand on put enfin visiter la fournaise éteinte, on y compta plus de cinq cents victimes* » (Colonel Rousset, *La Conquête de l'Algérie*, tome 2, p. 22-23) (*HSG*, 71-72 ; l'auteur souligne).

aux crimes de guerre et au refus de la France de reconnaître sa violation du droit international humanitaire durant la colonisation de l'Algérie. Autrement dit, la nature du lien entre la fiction et le réel demeure complexe, ambiguë, en particulier quand le roman tend à représenter l'Histoire dans sa dimension collective, selon une esthétique réaliste.

Le roman de Boudjedra assemble non seulement des textes, mais aussi des voix qui racontent l'Histoire en signalant cette étroite relation de sujétion entre le travail d'historiens et celui des romanciers. Pour sa part, Gayatri Chakravorty Spivak insiste sur l'importance de la référence historique dans les écrits littéraires. Même si l'information demeure incomplète, l'imagination reconstruit cette référence et la présente en partie, développant ainsi son référentiel. « Si bien que l'on peut dire que la fiction emprunte à l'histoire et l'histoire à la fiction. Les deux auteurs, Spivak et Ricœur, semblent se rejoindre ici[14]. » Dans *Hôtel Saint-Georges*, le croisement complexe des voix, des textes, de leurs échos, rappels et oppositions, constitue la polyphonie du roman, laquelle ressuscite le bruissement de la vie quotidienne algéroise disparue, faisant ainsi simultanément œuvre historique et œuvre poétique.

> Qu'il soit difficile de narrer, dans la littérature postcoloniale, une histoire totalement spécifique des pays postcoloniaux devient exactement fictionnel. Cette difficulté ne traduit pas seulement le fait que les mondes multiples du postcolonial ne sont pas dissociables d'un monde occidental caractérisé suivant son unité. Cette difficulté devient le moyen de soumettre l'Occident au regard postcolonial même, alors regard universel[15].

La littérature postcoloniale souligne de la sorte la difficulté de raconter une histoire, voire l'Histoire, propre aux pays postcoloniaux. Cette difficulté réside dans l'impossibilité de séparer l'Occident, sou-

14. Fred Poché, « La question postcoloniale au risque de la déconstruction. Spivak et la condition des femmes », *Franciscanum*, 2019, vol. 61, n° 171, p. 68.

15. Jean Bessière, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », Micéala Symington, Joanny Moulin et Jean Bessière (dir.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial »*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 19.

vent assimilé au colonisateur, et les mondes postcoloniaux qui représentent le colonisé. Bessière évoque cette difficulté narrative comme un moyen de mettre en lumière les interactions et les influences réciproques entre deux cultures, créant une réflexion critique sur l'histoire et les identités culturelles. « C'est drôle l'Histoire ! Elle est insaisissable et imprévisible. On ne la voit jamais arriver. Comme on ne voit jamais l'herbe pousser » (*HSG*, 64).

Les personnages-narrateurs dans le roman de Rachid Boudjedra sont au nombre de douze. Huit d'entre eux, dont le lien reste très fort, ressassent le passé colonial et quatre autres individus exposent un présent aussi douloureux que le passé. Certains personnages-narrateurs expriment leur haine et d'autres leur compassion. Certains prennent la parole et d'autres préfèrent garder le silence.

La période postcoloniale conserve le souvenir de la relation complexe entre la France et l'Algérie, souvent reflétée dans la littérature. Celle-ci, écrite en français, la langue de l'Autre, relate les expériences traumatisantes de la colonisation et constitue de plus un recueil de témoignages sur la décennie noire. À cet égard, Rachid Boudjedra se distingue par son engagement littéraire, n'hésitant pas à décrire son vécu durant ces années de plomb, pendant lesquelles il était menacé de mort en raison de ses prises de position.

Bien que dans *Hôtel Saint-Georges* l'Histoire soit introduite par des retours en arrière sur la période de la colonisation et la guerre de libération, la décennie noire s'y incruste à travers deux personnages secondaires : le fils de Zigoto (le frère de Rac) et Kheira l'égorgeuse (la patiente de Mic dans le service de psychiatrie). Cette dernière s'est ainsi fait connaître : « [e]n 1998, on amena dans mon service une terroriste. […] Elle s'appelait Fatima Ben Mohammed, mais les gens de la région où elle opérait lui avaient donné un surnom : Kheira l'Égorgeuse » (*HSG*, 68-69). Les terroristes ont tué son mari et ses enfants devant ses yeux. Violée et torturée, elle développe le syndrome de Stockholm et devient même une arme au service de ses geôliers.

Se pose ici une question par rapport à Kheira. Bien qu'un ou une terroriste se retrouve normalement en prison, Boudjedra décide de situer ce personnage dans un asile. Ce parallèle sert peut-être à démontrer que l'étude du terrorisme relève de la psychiatrie et non uniquement d'une quelconque idéologie religieuse ou politique. Ce

placement dans un service psychiatrique fait en sorte que nous ne sommes plus face à Kheira la terroriste, mais face à une personne aliénée qui a besoin d'un suivi psychologique. La religion, la politique ou toute autre cause ou idéologie ne sont que des manières d'exprimer une folie latente chez certaines personnes.

Le fils de Zigoto, quant à lui, était un informateur qui espionnait son oncle Rac en vue de son assassinat par les intégristes. Les personnages-narrateurs, qui couvrent trois générations distinctes, incluent quatre personnages (Rac, Mic, Sidi Mohammed et Zigoto) et une mise au jour de leurs relations permet d'évoquer brièvement la tentative d'assassinat de Rac pendant la décennie noire, sans vraiment s'étaler sur le sujet qui touche un membre de leur famille : « Zigoto, et les histoires de son fils qui s'est fait embrigader par les intégristes et qui – paraît-il – était chargé d'espionner et de pister Rac pour qu'ils puissent l'assassiner. Incroyable ! Mais Zigoto ne veut pas le reconnaître. Pourtant c'est un officier de police qui a mis Rac au courant » (*HSG*, 40).

Contrairement à ses romans publiés pendant la décennie noire, tels que *Le désordre des choses* (1991), *FIS de la haine* (1992), *Timimoun* (1994), *Lettres algériennes* (1995), *Peindre l'Orient* (1996) et *La vie à l'endroit* (1997), Rachid Boudjedra ne met pas l'accent sur cette période de manière frontale dans *Hôtel Saint-Georges*, publié des années plus tard. « Les parutions de Boudjedra de cette époque jalonnent les étapes de tous les bouleversements qu'a connus l'Algérie jusqu'à basculer vers le conflit armé[16] » opposant l'armée algérienne aux groupes terroristes. En somme, ses livres, les pamphlets en particulier, reflètent les tensions sociales, politiques et culturelles qui ont marqué l'Algérie indépendante.

L'histoire dans *Hôtel Saint-Georges*

Rachid Boudjedra écrit non seulement en français, mais aussi en arabe, ou encore traduit lui-même ses romans initialement écrits en français. Il participe activement en 1959 à la lutte contre la colo-

16. Ismail Slimani, « L'engagement littéraire de Rachid Boudjedra pendant la décennie noire en Algérie », *Revue algérienne des lettres (RAL)*, vol. 8, n° 1, 2024, p. 61.

nisation française. Après l'indépendance, sa situation reste assez ambiguë : bien qu'il ait occupé des postes officiels (représentant du FLN en Espagne, conseiller au ministère de la Culture, scénariste du film remarqué *Chronique des années de braise*, Palme d'or du festival de Cannes 1975), les autorités le tiennent longtemps en suspicion. En effet, ses opinions religieuses jugées dissidentes dérangent ; en outre, la virulence du ton ainsi que les thématiques de ses romans (sexualité, critique du patriarcat et de la bureaucratie) le désignent comme une sorte rebelle, transgresseur de tabous, en particulier depuis *La répudiation* (1969) et *L'insolation* (1972), romans censurés en Algérie à leur parution.

> Cet homme à la sensibilité écorchée se dit être « avant tout l'historiographe lyrique, poétique, d'une société… » Sous cette bannière il va conquérir sa place d'écrivain iconoclaste, pourfendeur de maux. Tous ses romans, de *La Répudiation* (1969) à *Hôtel Saint-Georges* (2007), portent le sceau de cette inlassable guerre contre « le réel effrayant », à la recherche d'une innocence… mythique. Depuis « l'enfance saccagée » jusqu'à la maturité forgée dans l'expérience de douleur de soi et des autres, le trop-plein émotionnel se déverse sur les voies de l'écriture inévitablement obsessionnelle et répétitive[17].

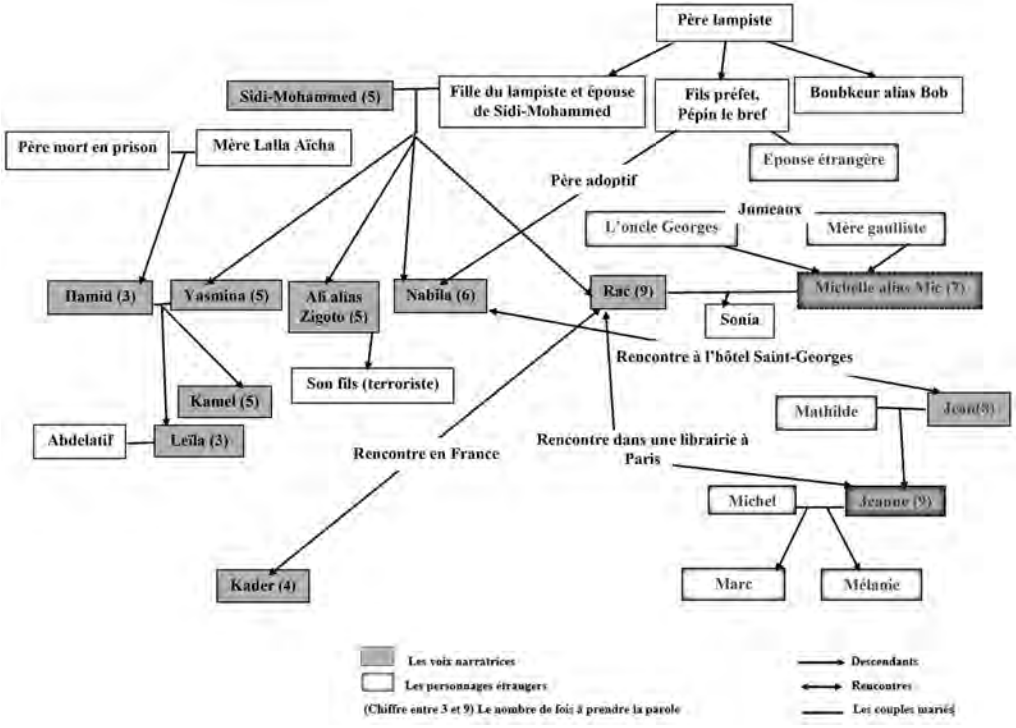
Comme nous l'avons indiqué, *Hôtel Saint-Georges* relate l'histoire de Jean, ébéniste issu du compagnonnage ouvrier français, appelé du contingent en Algérie. À son retour, ne pouvant bénéficier d'aucun soutien moral, vu que la France n'a pas formellement reconnu les « événements » comme étant ceux d'une guerre avant 1999, il garde le silence sur son expérience militaire traumatisante. Avant sa mort, il demande à sa fille Jeanne d'aller visiter l'Algérie, puisqu'il voulait qu'elle voie le pays qui avait changé sa vie. Le roman résulte en grande partie des réseaux de paroles créés entre personnages : Jean, Jeanne sa fille, Nabila une étudiante barmaid à l'hôtel Saint-Georges, Rac que Jeanne avait rencontré à Paris ; puis il s'ouvre aux membres de la famille de Rac : Sidi-Mohammed, ses enfants et petits-enfants (Rac, Zigoto, Nabila, Yasmina, Kamel, Leïla), Hamid, le mari de Yasmina,

17. Afifa Brerhi, « Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours », *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones*, n° 4, dossier consacré à Rachid Boudjedra et dirigé par Ismail Slimani, décembre 2012, p. 6 ; en ligne : https://www.latortueverte.com/DOSSIER%204%20Rachid%20Boudjedra%20dec%202012.pdf.

Mic, l'épouse française de Rac, et enfin Kader, harki, installé en France après l'indépendance.

Dans le but d'offrir une vue d'ensemble des relations qui lient tous les personnages de l'histoire, dont la plupart font partie de la même famille, nous avons établi le schéma ci-dessous. Les liens de parenté et d'amitié sont introduits par des flèches et par des tirets. Ces derniers indiquent les couples mariés, les flèches présentent leurs enfants et les flèches à deux pointes montrent certaines rencontres au fil du temps (Rac et Kader ; Rac et Jeanne ; Nabila et Jean). Au total, Rachid Boudjedra propose douze narrateurs dans son roman, mais le nombre de fois qu'ils prennent la parole varie d'un personnage à un autre selon le sexe, la nationalité et le statut tant social que culturel.

FIGURE 9.1 **Schéma des voix narratives dans *HSG*.**



Subalternité consciente ou inconsciente

Dans le roman, la prise de parole est répartie équitablement entre femmes et hommes. En se référant à notre schéma des voix narratives, cinq femmes et sept hommes s'expriment entre trois et neuf fois. Les femmes algériennes ne prennent pas la parole autant de fois que les Françaises, mais leur silence en dit long sur leur situation. Le personnage de Leila, contrairement à sa mère Yasmina, exprime clairement son impuissance devant sa grand-mère de même que devant l'agressivité de son frère. La grand-mère paternelle de Leila la déteste et préfère son frère Kamel : « Il était grand. Il était l'aîné – le mâle – pour ma grand-mère » (*HSG*, 53). Il s'agit de l'image par excellence d'une discrimination sexiste au sein de la famille, mais cette discrimination demeure tout aussi palpable au sein de la communauté et au sein de la société patriarcale décrites.

Le nombre de fois que les personnages-narrateurs prennent la parole peut donner un indice de leur niveau de subalternité, consciente ou inconsciente, malgré le fait que les Français s'expriment approximativement autant de fois que les Algériens[18]. Dans le roman, neuf Algériens prennent la parole contre trois Français seulement, mais nous notons que les Français l'emportent sur les Algériens en fait de volume de texte. Si leur domination se manifeste d'abord par leur droit au sol et une supériorité civique, elle se confirme au moyen d'une prise de parole abondante. Prendre plus de libertés dans une discussion dénote la domination de l'un sur l'Autre.

> Face à la domination, le dominé, mécontent de la situation qui lui est faite, peut réagir de plusieurs manières. Pour employer les termes d'Albert Hirschman[19], il peut être loyal (*loyalty*), mais il peut aussi protester (*voice*) ou fuir (*exit*) […]. Ainsi, même s'ils sont déçus ou irrités, les dominés ne remettent pas forcément en cause la domination qu'ils subissent : ils peuvent rester loyaux, que ce soit par pragmatisme ou par conviction ; ils peuvent aussi chercher une solution dans l'*exit*[20].

18. Voir Figure 1 : Schéma des voix narratives.

19. Albert Hirschman, *Face au déclin des entreprises et des institutions*, Paris, Éditions Ouvrières, 1972.

20. Gilles Ferréol et Guy Jucquois (dir.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 105.

En d'autres termes, l'oppression et la domination créent un refoulement dont les symptômes peuvent se traduire par l'alcool, le mutisme ou l'exil, mais chacun de ces moyens constitue une fuite : fuite dans l'oubli artificiel, dans une intériorité excessive ou dans un ailleurs réel ou imaginaire.

La détermination des voix qui s'expriment haut et fort révèle le crédit, la force et la considération reconnus au sujet parlant. Le silence aussi reste à traduire comme une forme de communication dénotant la place de l'individu. Le silence peut exprimer la paix, le détachement, l'indifférence parfois, mais il peut être aussi coextensif au mutisme volontaire, au refus et à la violence latente. Le silence est-il le fait d'un maître ou d'un subalterne ? Cette voix discrète exprime-t-elle l'approbation, l'acceptation ou la négation de l'Autre ? Est-ce qu'on lui reconnaît une égale valeur en dignité ?

La polyphonie dans le roman de Boudjedra laisse ainsi percevoir des séquelles de la colonisation d'Algérie à la fois chez le dominé et chez le dominant : « *la mort du colonialisme est à la fois mort du colonisé et mort du colonisateur*[21] ». En effet, la fin officielle de la colonisation ne constitue pas la fin du colonialisme, si l'on entend par ce terme des rapports de sujétion qui se perpétuent selon des formes plus discrètes et sournoises que celles de la colonisation officielle, mais qui sont tout aussi dommageables. Illustrant cette agonie mentale dans la foulée de l'indépendance de l'Algérie, les personnages de Jean et de Kader représentent à la fois l'image du bourreau et celle de la victime, puisque Jean plonge dans le silence, tandis que Kader se détache de son identité.

Dans la production romanesque se rapportant au colonialisme en général, la parole ignorée et les voix réduites au silence traduisent le traumatisme profond généré par l'oppression. Une telle dynamique ressort dans la relation nouée entre Jean et Nabila, lorsque cette dernière se heurte au mutisme de Jean qui fuit les secrets des autres et refoule les siens. Nabila, une Algérienne dont le prénom signifie « noble » en arabe, s'est rapprochée de Jean, pour s'épancher et pour solliciter son appui, mais celui-ci redoute les confessions. Sa

21. Frantz Fanon, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaïa, Éditions Talantikit, 2015, p. 14 (l'auteur souligne).

demande d'écoute destinée à surmonter le trauma psychique induit par un inceste se solde donc par le silence et l'incommunication. Somme toute, la parole intérieure chez Jean demeure inaudible, inaccessible, en raison des atrocités auxquelles il a dû assister. « C'est en Algérie qu'il apprit à se taire. À être laconique. À bégayer. Non seulement il bégayait pour parler, mais il bégayait pour vivre » (*HSG*, 30). Ce silence endémique a pour effet de reléguer son vécu à la marge, de faire disparaître tout un pan d'expériences humaines dont se privent les acteurs et les actrices des drames que furent le colonialisme, la guerre et la période de la postindépendance.

De manière générale, la langue constitue l'une des principales causes d'une marginalisation en raison de l'incompréhension qui se dégage de sa méconnaissance, de l'échelle locale à l'échelle internationale. Deleuze et Guattari pensent qu'il faut s'ouvrir à plusieurs formes d'expression générant ce qu'ils appellent la « littérature mineure », qui « n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. Mais le premier caractère est de toute façon que la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation[22] ». Pour sa part, Spivak, dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*[23], aborde la pratique de la sati[24] en Inde et son abolition controversée par les Britanniques. Elle vise les pouvoirs qui s'autorisent à représenter une personne tout en la privant non seulement de sa voix, mais aussi de son ethnie. Rachid Boudjedra accorde en revanche à ses personnages – des voix opprimées – l'occasion de se manifester.

La langue dans *Hôtel Saint-Georges*

L'auteur s'exprime dans la langue de son éducation : la langue de l'Autre, miroir d'une identité culturelle. Les personnages chez Rachid Boudjedra, algériens en l'occurrence, discourent en français avec une

22. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 33.

23. Gayatri Chakravotry Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

24. Un rite lors duquel une veuve s'immole sur le bûcher funéraire de son mari en Inde.

infiltration de quelques mots arabes[25], à l'exception de Kader[26] qui est trahi non seulement par son physique, mais aussi par sa langue, un mélange d'arabe et de français que l'auteur transcrit fidèlement. Tous les chapitres consacrés à sa prise de parole sont écrits en italique : « *Alors, j'ouvre la ruche, beaucoup de ruches. Je te jure mon frère*[27]. » C'est le seul personnage qui ne discourt pas en français standard. La langue avec laquelle il s'exprime trahit son appartenance à la culture française et marque sa dépendance au colonisateur. Son intégration illustre une réalité à double tranchant : celle d'un dominé ne pouvant adopter la culture du dominant, mais qui accepte sa domination sans chercher son indépendance. Il affirme qu'il est un mauvais musulman : « *"je suis musulman ! Je ne bois pas d'alcool" […] je suis un mauvais musulman, j'ai tué beaucoup de gens. J'ai zigouillé beaucoup de gens*[28] ».

Cet exemple constitue une provocation dans la mesure où la langue du dominant est déformée par un dominé. Kader perd son identité verbale, mais tente de garder sa culture intacte. Il torturait ses compatriotes, mais ne franchissait pas les limites de sa religion. Cette attitude marque un cri silencieux et un attachement inconscient aux origines. « Sujet originellement "violé" par la langue et la culture de l'autre, le critique postcolonial doit faire de cette violence une arme[29]. » C'est dire que l'imperfection de la langue cache un sentiment enfoui, un discours implicite, un refus inexprimé. Dans une telle perspective, la conscience des subalternes, comme le prétend Spivak, demeure quasiment inexistante. D'un côté, le sujet réagit au

25. À titre d'exemple, les mots suivants que nous traduisons paraissent en langue arabe dans le texte : les juifs, je te jure, le miroir, musulman, la fierté, Dieu, étrangers, destinée, mon frère. Voir *Youdis* (*HSG*, 79), *Ouallah* (*HSG*, 16), *l'imraya* (*HSG*, 15), *mouslim* (*HSG*, 16), *El Ezze* (*HSG*, 16), *Allah* (*HSG*, 47), *Gaouris* (*HSG*, 16), *Mektoub* (*HSG*, 190), *khouya* (15).

26. Rachid Boudjedra fait allusion à Kader dans son pamphlet affirmant son existence : « Le bachagha Bengana était aussi le spécialiste de la torture au miel et, pour ce faire, il élevait des milliers d'abeilles. » Boudjedra, *Les contrebandiers de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 18.

27. « *Alors moi ouvrir maison des zabeyes. Beaucoup maisons zabeyes. Ouallah khouya !* » (*HSG*, 16 ; je traduis).

28. « *"Moi muslim ! Pas de vin" […] Moi mauvais muslim. Toué beaucoup. Zigouillé beaucoup* » (*HSG*, 16 ; je traduis).

29. Claire Nouvet, « Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, 1999, p. 91 ; en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501247ar/.

moyen de l'imitation et, de l'autre, il se soumet à l'interdiction d'agir du dominant. L'émancipation du subordonné est étouffée dès le berceau. La voix du subalterne est inaudible en raison de son ancrage dans la culture de l'Autre.

Par ailleurs, la subalternité infiltre la relation liant des individus au sein d'un seul groupe. C'est dire que, malgré la perception de l'historien qui établit des paramètres balisant le début et la fin des guerres, le sentiment de libération n'est jamais absolu, car en dépit de l'indépendance politique, une part du subalterne reste attachée à son ravisseur. Cet attachement est lié à l'héritage colonial qui imprime la culture et la langue. Boudjedra souligne cette notion d'attachement conscient ou inconscient à l'Autre à travers plusieurs exemples : le mariage mixte, l'amitié, la langue française, les souvenirs et même la trahison.

Grâce à la littérature, écrivains et intellectuels s'offrent un moyen de donner aux marginalisés un espace où crier leur douleur. À cet égard, Fanon indique que « parler, c'est exister absolument pour l'autre[30] ». Or tout acte de parole devrait être accompagné d'un geste d'écoute, mais les opprimés ont généralement tendance à être ignorés, c'est-à-dire que les « [...] ignorer constitue un geste politique inavoué qui a une longue histoire et qui collabore avec un certain radicalisme masculin[31] », à l'image des personnages-narrateurs Kamel et Jean. Le premier ignore sa sœur et sa mère en vertu d'une question d'héritage, le second fait la sourde oreille à Nabila, car il a des remords, il culpabilise et a honte des horreurs commises par son pays en Algérie. Kamel affirme sa supériorité en tant que mâle dominant au sein de sa famille, tandis que Jean ressuscite l'idée d'une nation occidentale dominante face à un tiers-monde dominé en l'image de Nabila.

Prise de parole et mutisme

Pour discerner la voix des subalternes dans *Hôtel Saint-Georges*, il est nécessaire de classer les narrateurs qui sont majoritairement des professionnels (cardiologue, psychiatre, architecte, pilote, vétérinaire).

30. Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2015, p. 15.
31. Spivak, *op. cit.*, p. 71.

Une femme au foyer et un collaborateur sortent du lot de ces intellectuels. La voix des subalternes apporte une vision particulière, laquelle ne saurait se fondre dans celle de l'Autre dominant. Cette vision ne remplace en aucun cas celle des élites, mais les deux visions sont complémentaires dans la mesure où elles éclairent la compréhension globale du phénomène de la subalternité. Le récit regroupe un ensemble de microrécits fragmentaires constitués parfois de silence, dont il faut interpréter le sens.

Yasmina, l'épouse docile, la mère aimante, la belle-fille parfaite, n'ose jamais transformer ses pensées en paroles : « Avec Hamid mon mari, c'est pas l'argent qui manque, c'est la générosité. Il est radin, Hamid. Je n'ai jamais osé le lui dire » (*HSG*, 33). Spivak souligne le caractère silencieux de la voix de la femme subalterne (doublement silencieuse), étouffée par le discours colonial et par une société patriarcale où les voix du père, du frère et du mari remplacent celle de la femme. Cette dépendance à l'égard de la gent masculine se résume ainsi : « Hamid est mort, Kamel est mort, Yasmina est morte » (*HSG*, 123). Sans tuteur sous forme de mari ou de fils, elle n'existe tout simplement plus.

Malgré son silence au sujet de son passage en Algérie, Jean recèle une immense déception et une compassion sans borne pour ses compatriotes morts pendant la guerre d'Algérie. « Il n'était que sergent, mais il avait des supérieurs idiots, incultes, racistes et impitoyables devant ces mômes bien français et bien livides à qui il fallait fabriquer des cercueils en bois de mauvaise qualité » (*HSG*, 60). Cette impuissance face au trépas exacerbe ses blessures, inconscientes pour la plupart, le rendant antipathique. En refusant d'écouter Nabila, il abuse de sa position masculine et, ce faisant, amplifie encore plus son enfermement, sa souffrance, ce qui rend intelligible son indifférence face aux problèmes d'actualité. Ce silence, porté comme un grand fardeau, représente amplement le refus des Français d'avouer les crimes de guerre commis durant la colonisation (les essais nucléaires, l'acculturation, la discrimination, la spoliation, les pillages, les viols, les décapitations, les tortures, les massacres du 8 août 1945, les massacres du 17 octobre 1961, etc.). Récuser une réalité évidente « parce que ce monde occidental croule sous son orgueil, ses dénis, sa démence et sa démesure. [...] Et surtout

pour ne pas assumer sa responsabilité dans les nombreux crimes contre l'humanité qu'il a commis contre tant de peuples et sur tant de continents et durant tant de siècles[32] ».

Quant à Kader, c'est un collaborateur du colonisateur français sans éducation. Il change de camp et perd ce qui constitue son identité. Sa voix est retentissante, mais il n'a trouvé que Rac pour l'écouter. Son discours et son comportement entrent en contradiction. Après l'indépendance, il s'installe en France et n'arrive jamais à maîtriser la langue du colon. Inconsciemment, il refuse cette intégration tout en empruntant sa parole à la langue de l'Autre.

La voix du dominant/dominé

Les personnages-narrateurs, français et algériens, prennent la parole à tour de rôle pour parler des liens forts qui se sont tissés entre les deux peuples à la suite de la colonisation de l'Algérie. Cette dernière affecte plusieurs générations. À titre d'exemple, Mic est une Française liée par mariage à un Algérien, Rac. Elle adhère à la cause nationale, influencée par son oncle Georges, un communiste convaincu. Bien qu'elle ait été accusée, après l'indépendance, de trahison et d'espionnage, son origine française intimide son geôlier puisque le rapport colonisé/colonisateur reste de mise. Innocentée et libérée, elle obtient même la reconnaissance des hautes autorités algériennes. Une telle reconnaissance envers cette femme étrangère trahit nonobstant chez les Algériens l'image d'une subalternité à l'égard de la France. Cette reconnaissance tient-elle à son soutien à la cause algérienne ou à ses origines ? Par ailleurs, si le silence endémique cache la honte, la colère ou encore un sentiment d'injustice chez certains, la parole peut parfois traduire un sentiment de sérénité, voire d'indifférence, comme dans le cas de Sidi-Mohammed qui, loin de toute rancune, ne se souvient pas de Jean comme d'un éternel ennemi : « Je me sentais tellement supérieur à mes bourreaux que j'en étais serein » (*HSG*, 40). De plus, la relation de dépendance dans *Hôtel Saint-Georges* s'affiche clairement entre Kamel et Leïla et leur oncle Rac, entre le patient et son médecin, entre des enfants et leur

32. Boudjedra, *Les contrebandiers de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 53.

père, entre la femme et l'homme. Mais il n'en reste pas moins que les femmes de caractère qui se défendent sont nombreuses : Lalla Aïcha, la mère de Hamid, Michelle alias Mic, et Nabila.

On observe sur un autre plan un rapprochement culturel des coutumes occidentales en ce qui touche la question de l'héritage. Le testament de Hamid, influencé par la culture de l'Autre, ne correspond pas au système successoral musulman : « J'avais partagé mon héritage en trois parties égales. Une pour mon épouse. L'autre pour Kamel. La troisième pour Leïla. Je ne voulais pas partager cet héritage à la façon de la jurisprudence musulmane[33] » (*HSG*, 244). Cette décision qui n'est pas du goût de son fils révèle une compénétration des us et coutumes qui transforme le tissu social en amont de l'indépendance.

Pour sa part, Zigoto exprime une forme de racisme et de discrimination vis-à-vis des nains et des Juifs : « Si j'avais eu un quelconque pouvoir, j'aurais éradiqué tous ces éclopés, nains, myopathes, cul-de-jatte, handicapés [...] je dis au nain : "Bois, connard, c'est moi qui paye" il disait : "Merci Commandant ! Merci Commandant !" » (*HSG*, 78). Cet exemple illustre d'autres types de classification sociale et ethnique[34] reliés à la notion de subalternité. Une telle attitude raciste reflète les préjugés et la hiérarchisation de la société selon des critères physiques et ethniques, renforçant ainsi les inégalités et les discriminations.

Subalternité intérieure ou extérieure

Hôtel Saint-Georges décrit une société composée de personnages à la fois asservis et privilégiés. Le fil narratif du roman se développe selon la polyphonie de voix qui se répondent. Chacune d'elles manifeste un aspect différent de subalternité entre homme et femme, colonisé et colonisateur, dominé et dominant, lettré et illettré. Les souvenirs de la guerre de libération et l'évocation de la décennie noire nourrissent la substance du fond romanesque d'*Hôtel Saint-*

33. Selon la jurisprudence musulmane, les deux tiers de l'héritage reviennent à l'homme et un tiers à la femme.

34. Il s'agit des dichotomies suivantes : sain/handicapé, riche/pauvre, cultivé/illettré, musulmans/juifs, etc.

Georges. La fiction sert à faire ressortir des discriminations subies par les subalternes, la haine et le racisme formant la veine thématique de nombre de séquences. La différenciation rehaussée par les conflits affecte les nouveaux et les anciens, les nobles et les bourgeois. Outre la subalternité imposée aux Algériens par les Français, la discrimination subsiste même entre Algériens, comme s'il s'agissait d'une constante, tant humaine que sociale, même si les facteurs économiques ne sont jamais dévoilés. Cette supériorité sociale et culturelle se traduit par une domination, une oppression et une exclusion. « En effet, nous continuons à payer ces non-dits imposés par les pouvoirs en place depuis l'indépendance et par la manière dont notre Histoire est enseignée à nos enfants, dans les écoles de la République[35]. »

Rachid Boudjedra nous a semblé, par son œuvre et son engagement, l'un des romanciers les plus à même de restituer l'Histoire. Cette dernière est ressuscitée à travers la parole de douze personnages marquant deux périodes clés du passé algérien, à savoir le colonialisme et son succédané, le néocolonialisme. Chaque récit se distingue et varie selon le statut culturel et l'origine ethnique de son personnage-narrateur en proportion de ses prises de parole. C'est en s'appuyant sur les tranches temporelles de parole et leur intensité qu'apparaît l'importance du dominant vis-à-vis du dominé, au-delà de la patine historique qui aurait pu servir de voile esthétique ou exotique tendant à occulter le réel social et économique. Le postcolonialisme constitue le prolongement de la dépendance non seulement à travers la langue du colon, mais aussi par les liens humains et ceux de la sujétion matérielle. Quant à la langue, elle est considérée comme le reflet de toute une identité culturelle francophone, identité conservée bien après le départ du colonisateur.

La subalternité ne touche pas seulement aux deux camps qui s'affrontent dans la colonisation ; elle peut concerner tout autant deux personnes de sexe différent, ainsi que des personnes issues de classes sociales distinctes. Elle se décline sous deux formes : la subalternité extérieure (colonisé/colonisateur) et la subalternité intérieure (entre membres d'une même société). Parmi les

35. Boudjedra, *Les contrebandiers de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 72.

personnages-narrateurs, nous avons mis en lumière trois types de voix. Une voix qui s'exprime haut et fort ; une voix qui garde le silence, celle-ci traduisant néanmoins un mode expressif et incarnant un indice d'oppression ; et enfin, une voix qui appartient à celui qui perd sa langue et son identité. En somme, la subalternité investit différemment chaque timbre de voix, tandis que la dépendance consciente ou inconsciente vis-à-vis de l'instance dominatrice réaffirme une condition pérenne de subordination chez bon nombre de sujets mis en valeur dans le roman.

Bibliographie

ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth et Helen TIFFIN, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres, Taylor & Francis Group, 2002.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

BARBÉRIS, Pierre, *Le prince et le marchand. Idéologiques : la littérature et l'histoire*, Paris, Fayard, 1980.

BENDJELID, Fouzia, *Le roman algérien de langue française*, Alger, Chihab Éditions, 2012.

BERTRAND, Jean-Pierre et Lise GAUVIN, *Littératures mineures en langue majeure*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003.

BESSIÈRE, Jean, « Situer le postcolonial de ses paradoxes et de sa pertinence contemporaine avec une comparaison de l'herméneutique du roman postcolonial et du roman occidental contemporain », Micéala Symington, Joanny Moulin et Jean Bessière (dir.), *Actualité et inactualité de la notion de « postcolonial,* Paris, Honoré Champion, 2013, p. 15-34.

BOUDJEDRA, Rachid, *Les contrebandiers de l'Histoire. Pamphlet*, Tizi Ouzou, Éditions Frantz Fanon, 2016.

——, *Hôtel Saint-Georges*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2011 [2007].

BRERHI, Afifa, « Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours », *La Tortue Verte. Revue en ligne des littératures francophones*, n° 4, dossier consacré à Rachid Boudjedra et dirigé par Ismail Slimani, décembre 2012, p. 6 ; en ligne : https://www.latortueverte.com/DOSSIER%204%20Rachid%20Boudjedra%20dec%202012.pdf.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

FANON, Frantz, *L'an V de la révolution algérienne*, Bejaïa, Éditions Talantikit, 2015.

——, *Peau noire, masques blancs*, Béjaïa, Éditions Talantikit, 2015.

FERRÉOL, Gilles et Guy JUCQUOIS, *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003.

HIRSCHMAN, Albert, *Face au déclin des entreprises et des institutions*, Paris, Éditions Ouvrières, 1972.

NOUVET, Claire, « Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone », *Études littéraires*, vol. 31, nº 3, 1999, p. 87-98 ; en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1999-v31-n3-etudlitt2266/501247ar/.

POCHÉ, Fred, « La question postcoloniale au risque de la déconstruction. Spivak et la condition des femmes », *Franciscanum*, vol. 61, nº 171, janvier-juin 2019, p. 43-97.

SLIMANI, Ismail, « L'engagement littéraire de Rachid Boudjedra pendant la décennie noire en Algérie », *Revue algérienne des lettres* (*RAL)*, vol. 8, nº 1, 2024, p. 60-68.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

TOURSEL, Nadine et Jacques VASSEVIÈRE, *Littérature : textes théoriques et critiques*, Paris, Armand Colin, 2015.

La marginalité discursive dans la (re)conquête de l'espace francophone

Adiouma Sarr

De nombreuses études sur les productions littéraires francophones se sont penchées sur la question de la marginalité discursive dans les œuvres romanesques, laquelle est fondée sur une consistance antinomique des sensibilités esthétiques ou idéologiques d'un dualisme épistémologique centre/périphérie. En effet, l'imagination créatrice qui sous-tend la rationalité discursive de ces écritures joue sur les frontières entre l'œuvre littéraire et ses marges théoriques, critiques, philosophiques et esthétiques. Considérée comme une forme de perfection imaginaire, la « logique de la marge[1] » a eu à bousculer la structure interne des règles esthétiques, à désarticuler la continuité du discours et à bouleverser l'horizon d'attente du public, révélant ainsi toute l'épaisseur poétique, esthétique, culturelle et philosophique de l'œuvre littéraire[2].

Étant un lieu où s'illustre le grand travail de décentrement de l'art et de la pensée, la littérature en général et celle dite francophone en particulier se sont aventurées dans les méandres tentaculaires d'une mobilité géographique influençant, d'une part, les modes de

1. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. XIX.

2. C'est à travers la confrontation entre la littérature et le réel que s'extirpe une esthétique de la marginalité : « L'œuvre n'est pas tout fait indépendante. Elle ne prend toute sa valeur que parce qu'elle pénètre dans la réalité qu'elle exprime, la laisse entrer dans ses propres marges, entretient avec elle des rapports d'un caractère magique. » Maurice Blanchot, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1997, p. 265.

vie ou de consommation et, d'autre part, les formes d'appropriation des produits littéraires en contexte de foisonnement intellectuel et esthétique. Pour réconcilier sa conscience de soi et son intersubjectivité, l'écrivain « francophone » fait entendre sa voix dans le concert des nations en usant d'instruments de marginalisation esthétiques, langagiers et scripturaires qui lui permettent de s'établir un itinéraire de détour par l'altérité et d'aborder, avec sagacité, les aspects d'intériorité ou d'extériorité d'identités hybrides.

Configurant un espace translittéraire[3] et transculturel, cette marginalité discursive de la littérature francophone permet non seulement de réfléchir sur le rapport asymétrique avec la littérature française, mais aussi d'analyser ce corps complexe errant dans une communauté de plus en plus submergée par de nombreuses questions humaines. Dès lors, tout le travail de création littéraire de cette nouvelle génération d'écrivains errants concourt à transcender les frontières de cette marginalité au profit d'une empreinte poétique présentant un dehors littéraire et un universalisme dans les idées et les pratiques en vue de parachever le long processus d'autonomisation[4] de ces littératures désormais non seulement ancrées dans la mondialité, mais aussi établissant un rapport d'échange avec les autres formes d'expression, les arts, les savoirs. C'est donc conscient de son rôle dans la marche du monde que cet écrivain « mondialisé » invite à une francophonie plurielle fédératrice des forces créatrices du monde francophone en mesure, d'une part, de produire ou d'élucider les textes littéraires sans dichotomie réductrice et, d'autre part, d'effectuer une médiation et une communication dans un espace

3. Résultant du néologisme « translittératie », le terme « translittéraire » désigne des éléments de convergence sur les plans scripturaire, informationnel et esthétique. Cette structure multidimensionnelle qui caractérise le texte francophone requiert des compétences d'interaction incontournables dans la lecture, l'analyse et l'interprétation de la littérature francophone.

4. Voir Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1998. Dans l'analyse sociologique qu'il fait du champ littéraire, Bourdieu explore les principes fondateurs de la pratique de l'écrivain qui ont permis aux artistes et écrivains en France au milieu du 19e siècle, sous le Second Empire, de s'affranchir des pouvoirs institutionnels. Ce processus d'autonomisation leur a permis d'instaurer des paradigmes esthétiques et discursifs et d'avoir un contrôle sur le contenu de leurs créations.

communautaire où la diversité linguistique, identitaire et culturelle doit témoigner de la vitalité et du dynamisme de la francophonie.

Une marginalité sur fond de malaise

Faisant l'objet de mésententes, le terme « littérature francophone » n'a cessé de susciter de l'agacement et même, dans certains cas, de l'aversion auprès de nombreux écrivains ou critiques littéraires francophones. En effet, la méfiance envers ce qualificatif qui, pourtant à première vue, semble prôner l'ouverture et la diversité résulte d'une conscience critique qui, à la suite du décentrement de la pensée et des savoirs, décrie la logique discriminante derrière la catégorisation des œuvres ou la hiérarchisation des écrivains dans un espace littéraire régi majoritairement par les institutions littéraires françaises[5]. Décelant des enjeux idéologiques derrière la périphérisation de cette littérature dite « francophone », Alain Mabanckou prévient :

> […] la littérature francophone n'est perçue que comme une littérature des marges, celle qui virevolte autour de la littérature française, sa génitrice. Nous prolongeons cette image, ce classement qui, au fond, dessert la littérature française au moment où, dans les espaces anglophone, hispanique ou lusophone, les « littératures venues d'ailleurs » ne souffrent guère de cette hiérarchisation[6].

Perçue ainsi comme un « instrument de domination culturelle[7] » mis à la disposition des organes d'influence et de contrôle de la France, la francophonie littéraire semble confiner les œuvres et les écrivains ayant des liens avec les anciennes colonies françaises dans un prisme réducteur, dans lequel ni la qualité de la langue ni la qualité de l'œuvre ne constituent un baromètre pour leur

5. Ne voyant que du mépris dans l'appellation « francophone », Gisèle Pineau n'hésite pas à associer avec humour le mot et son passé : « Si l'on me traite de francophone pour la gloire de la belle langue française… Ce n'est pas grave. Ce n'est rien… […] Esclave d'hier, Francophone d'aujourd'hui. » Gisèle Pineau, « Le sens de mon écriture… », *LittéRéalité*, vol. 10, n° 1, 1998, p. 136.

6. Alain Mabanckou, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! », *Le Monde*, 18 mars 2006 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.

7. Cf. Michel Le Bris « Pour une littérature-monde en français ». Dans *Pour une littérature-monde*. Paris, Gallimard. 2007, p. 25-53.

reconnaissance. D'ailleurs, c'est ce qui a amené l'auteur et académicien Dany Laferrière à marteler son exaspération par rapport aux nombreux sobriquets qui accompagnent son statut d'écrivain :

> Voilà, je décide, aujourd'hui, que je suis fatigué de tout cela. Fatigué de gratter du papier. Fatigué de barboter dans l'encre. Fatigué aussi de regarder la vie à travers la feuille de papier. Fatigué surtout de me faire traiter de tous les noms : écrivain caraïbéen, écrivain ethnique, écrivain de l'exil. Jamais écrivain tout court[8].

Cette méthode de catégorisation, entretenue par les maisons d'édition, les bibliothèques, les universitaires, les revues littéraires, les librairies, qui s'applique en opposition à la littérature française est en contradiction avec les principes unificateurs de la francophonie. Forts de leurs succès planétaires, de nombreux écrivains dits francophones inscrivent leur défiance dans une lutte contre cette marginalisation institutionnelle[9] qui les répertorie et les circonscrit dans un registre identitaire avec des sobriquets distinctifs (« écrivain immigrant », « écrivain du métissage », « écrivain postcolonial », « écrivain noir » ou « écrivain francophone »). Cette catégorisation qui renvoie l'écrivain « francophone » à son passé colonial ou à ses origines au détriment de sa dimension poétique laisse entrevoir une logique discriminante, particulariste et polarisante dans la lecture, l'interprétation et la réception de son œuvre littéraire. Cela ne fait aucun doute que ce sont l'étiquetage systématique et l'approche uniformisante, obsolète et suspicieuse ne tenant pas compte de la valeur de l'œuvre littéraire, qui nourrissent ce malaise perceptible dans les propos de Laferrière : « Le premier qui écrit que j'ai un style tropical et solaire, je lui casse la gueule. Est-ce si difficile de dire d'un type qui écrit qu'il est un écrivain ? […] : je veux être pris pour un écrivain, et les seuls adjectifs acceptables dans ce cas-là sont : un "bon" écrivain […] ou un "mauvais" écrivain[10]. »

8. Dany Laferrière, *Je suis fatigué*, Montréal, Lanctôt, 2001, p. 38.

9. Voir l'article de Tahar Ben Jelloun paru dans *Le Monde diplomatique* en mai 2007, intitulé « On ne parle pas le francophone », dans lequel il met de l'avant son bilinguisme et la valeur littéraire de ses œuvres écrites en français. En ligne : https://www.monde-diplomatique.fr/2007/05/BEN_JELLOUN/14715.

10. Dany Laferrière, *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*, Montréal, Lanctôt, 2000, p. 105.

Rejetant les termes réducteurs tels que créolité, métissage, francophonie, l'écrivain et académicien[11] fait surtout porter ses reproches au système institutionnel francophone représenté par les universitaires, les critiques littéraires, les maisons d'édition et les librairies françaises. Et devant ce qui s'apparente à un acharnement idéologique, celui-ci avoue sa lassitude : « Être étiqueté sur quelque chose qui est le point focal de la liberté, être étiqueté à partir de la création est une chose absolument incroyable… Que je sois un écrivain migrant dans les anthologies me tue[12]. » S'insurgeant contre toutes ces étiquettes collées aux écrivains dits francophones, Laferrière franchit solennellement le Rubicon en se déclarant *« écrivain japonais »* (*ÉJ*, 14 ; l'auteur souligne).

Être dans la marge de la littérature française ne doit pas signifier pour l'écrivain dit francophone un motif de catégorisation de son œuvre. C'est ce que semble comprendre une nouvelle génération d'écrivains « francophones » qui, n'étant plus obnubilée par la reconnaissance des milieux littéraires de la métropole, a décidé d'engager le combat contre la marginalisation institutionnelle. Même si Paris, à travers ses institutions de légitimation et de consécration, continue toujours de jouer un rôle indéniable dans la production et la vulgarisation des lettres francophones, ce statut ne saurait lui conférer le droit de « hiérarchiser » certaines littératures d'expression française, car, comme l'a indiqué Sami Tchak, « lorsqu'on parle de littérature, on parle de la création du beau, on parle de l'art[13] ». C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la logique de la marge qui vise à se libérer du joug de l'idéologie coloniale et postcoloniale, et à repenser le discours scripturaire dans une perspective contextualisée. N'est-ce

11. À la parution de son roman *Je suis un écrivain japonais*, le narrateur dit qu'il « ne se sen[t] pas plus caribéen qu'un Proust qui a passé sa vie couchée ». Dany Laferrière, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2009, p. 27. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ÉJ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

12. Christian Desmeules, « L'art poétique de Dany Laferrière », *Le Devoir*, 12 avril 2008 ; en ligne : https://www.ledevoir.com/lire/184700/l-art-poetique-de-dany-laferriere.

13. Sami Tchak, *La couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, 2014, p. 82. Tchak s'insurge contre cette méthode d'appréciation (d'une œuvre littéraire) qui, à partir des critères de beauté, semble satisfaire les goûts bourgeois d'une classe dominante reflétant une idéologie coloniale.

pas d'ailleurs ce qui a amené Kossi Efoui à récuser l'existence d'une littérature africaine[14] ? En aucun cas, « les enfants de la postcolonie[15] » ne sauraient se complaire dans cette marginalisation qui semble perpétuer la « machine néocoloniale[16] ». Face à de telles récriminations, que reste-t-il à l'écrivain francophone pour couper cette relation tumultueuse avec un concept qui ne fait que lui rappeler le rôle de l'ancienne puissance coloniale dans le maintien d'une logique dichotomique entre les productions littéraires et culturelles écrites en langue française ? Loin de renier son héritage linguistique[17] et identitaire, l'écrivain dit francophone[18] structure un imaginaire s'alignant sur les nombreux bouleversements dans le monde des arts et de la culture qui force à l'élargissement des critères d'analyse de la marge institutionnelle. C'est dans cette brèche de la mondialisation littéraire que bien des écrivains francophones se sont engouffrés pour proposer un autre discours marginal qui décentre la création

14. Dans une déclaration faite au festival Étonnants voyageurs, à Bamako en 2001, Kossi Efoui avait mentionné que « la littérature africaine n'existe pas » et qu'il faudrait, pour cette dernière, « qu'on lui foute la paix avec l'Afrique ». Marie-Laurence Trépanier, « Les performances du langage dans *La fabrique de cérémonies* et *L'ombre des choses à venir* de Kossi Efoui », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2017, p. 13.

15. Abdarahman A. Waberi., « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n° 135, 1998, p. 8-15.

16. « [L]'Afrique en tant que telle n'existe qu'à partir du texte qui la construit comme la fiction de l'autre. C'est à ce texte que l'on accorde ensuite une puissance structurante, au point où le soi qui prétend parler d'une voix authentiquement sienne encourt toujours le risque de ne jamais s'exprimer qu'à partir d'un discours préconstitué, qui masque le sien propre, le censure ou l'oblige à l'imitation. En d'autres termes, l'Afrique n'existe qu'à partir d'une bibliothèque coloniale qui s'immisce et s'insinue partout, y compris dans le discours qui prétend la réfuter, au point où, en matière d'identité et de tradition africaine, il est désormais impossible de distinguer l'original de sa copie, voire de son simulacre. » Achille Mbembe, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, n° 77, 2000, p. 30.

17. Achille Mbembe et Alain Mabanckou ne perdent pas de vue l'importance de la langue française dans la francophonie littéraire : « Voilà pourquoi, entre la langue française et la francophonie, nous choisissons la langue. » Achille Mbembe et Alain Mabanckou, « Plaidoyer pour une langue-monde. Abolir les frontières du français », *Revue du Crieur*, n° 10, juin 2018, p. 61-67.

18. À partir des années 2000, une vague de critiques menée par une nouvelle génération d'écrivains propose une rupture avec les approches et théories postcoloniales en mettant l'accent sur une production d'œuvres littéraires qui épouse de plus en plus le concept de « littérature-monde ».

littéraire et référentielle de la France vers d'autres espaces des lettres du monde.

L'indétermination identitaire comme mode d'effacement des frontières

Découlant d'une tendance irréversible d'appropriation critique des formes esthétiques et littéraires, l'indétermination de la figure littéraire conduit à une redéfinition des paramètres de l'identité, d'autant plus que celle-ci participe activement au couronnement d'un processus de déterritorialisation[19] du discours littéraire critique. Étant à la fois particulariste et universaliste, ce dernier met en selle la contribution de l'œuvre romanesque francophone dans les débats littéraires et dans l'actualité de leurs pratiques esthétiques. En effet, il a été noté dans le corpus textuel de certaines œuvres romanesques francophones une hybridité figurative qui, d'une part, produit un discours dans un contexte d'errance intérieure et imaginaire et, d'autre part, instaure une discussion sur divers enjeux déterminant ainsi le regard que ce type de personnage est appelé à porter sur le monde. Ainsi, dans le roman *Place des Fêtes* de Sami Tchak, le sujet narrant, né en France de parents immigrés, exprime son inconfort identitaire à travers son rapport à l'altérité. Son tiraillement intérieur, qui le pousse à se forger une identité neutre au gré de ses expériences de socialisation et à marteler son sentiment de « désappartenance », le place à la périphérie des visions fixistes des dynamiques identitaires. Réduit à un « corps sans patrie », cette figure sombre dans un état d'invincible prostration :

> « Non, merci. » Moi, vous savez, je sais que, né ici, je suis un corps sans patrie […]. Mais, puisque je peux vivre ici aux yeux de la loi, je préfère faire comme si j'avais une patrie. […] Moi, j'avais rêvé à leur pays, mais je m'étais rendu compte qu'ils m'acceptaient moins que la France, eux. Parce que malgré la même couleur de peau, je ne suis pas comme eux […]. Si je devais vivre dans la solitude autant le faire dans un pays où je sais au moins que je suis venu au monde avec une couleur tordue. Là, au

19. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

> moins, je sais pourquoi je ne peux pas être un national d'abord. Je suis né ici, j'assume[20].

Assumer cette incertitude identitaire revient à mettre en exergue toute une singularité individuelle et à revendiquer une appartenance duale au monde. Vivant entre deux cultures identitaires, Mwana, le narrateur de *La trinité bantoue* de Max Lobé, ne semble manifester aucun attachement sentimental à ses racines. En tout cas, c'est ce que laisse entendre sa sœur qui lui reproche son aliénation : « pour elle je ne suis plus un Bantou de souche. Elle dit que je suis trop dilué. […] Que je suis un Blanc à la peau noire[21] ». Ce modèle de survivance se mène dans une ambiguïté identitaire qui se noue dans la confrontation des cultures et des expériences partagées. Tenaillés par cette instabilité identitaire, ces personnages ne démontrent aucun signe de complainte nostalgique, mais sombrent dans un état de perte de repères sociaux, culturels, mémoriels et d'aliénation plus ou moins consentie. C'est dans la logique d'une telle représentation déstructurée et déstabilisante qu'Edgar Fall, dans *La fabrique de cérémonies*, souligne qu'il a la « sensation d'être perdu là, d'être là comme un passant[22] ». Son sentiment d'étrangeté est perceptible à travers l'expérience de soi et de l'autre qui fait que même « Né ici ne fait pas l'habitant » (*FC*, 132). Perdu dans cet imbroglio identitaire qui marque sa rupture avec le monde, il se met à chercher désespérément : « Je ne sais pas ce que je suis venu chercher ici » (*FC*, 94 et 184). L'inconsistance psychologique situant les personnages en marge des normes sociales postule une réflexion heuristique qui engage cet être apatride marginalisé dans une reconfiguration sociale et identitaire à travers laquelle le décloisonnement de l'espace lui permet d'évaluer et d'apprécier une problématique ontologique dans une

20. Sami Tchak, *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001, p. 290. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

21. Max Lobé, *La trinité bantoue*, Carouge-Genève, Zoé, 2014, p. 136. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

22. Kossi Efoui, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, p. 59. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

perspective de névrose identitaire[23]. Se peut-il que ce statut d'apatride nous incite à interpréter cette notion de déterritorialisation comme un refus catégorique d'assignation identitaire du discours littéraire ? En tout cas, c'est ce à quoi semble nous inviter le narrateur du roman *Je suis un écrivain japonais*, qui déclare : « Moi, je n'ai rien à foutre de l'identité. [...] Je l'ai fait [choisir le titre] pour sortir précisément de ça, pour montrer qu'il n'y a pas de frontières... J'en avais marre des nationalismes culturels. Qui peut m'empêcher d'être un écrivain japonais ? Personne » (*ÉJ*, 197-198).

Le démantèlement de l'identité monolithique permet au discours scripturaire francophone de s'extirper du débat sur la nation ou sur la race et de se concentrer sur le renouveau identitaire, certes déstabilisateur mais envisageable, car celui-ci décloisonne les frontières identitaires et entame un processus de délitement des référents traditionnels. C'est à travers cette prise de conscience que se noue un dialogisme littéraire[24] ou intertextuel[25] avec le monde des lettres et un discours dans une approche communautaire transcendant la relation postcoloniale[26]. Loin d'illustrer une vacuité existentielle, la tension générée par la mise en relation de ces identités mouvantes

23. La réponse semble se trouver dans les propos de Nancy Huston quand elle écrit qu'« On ne naît pas (un) soi, on le devient. Le soi est une construction, péniblement élaborée ». Nancy Houston, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 23.

24. De plus en plus d'écrivains dits francophones se sont détournés du centre français au profit d'autres penseurs de renommée mondiale. On peut citer *African Psycho* de Mabanckou qui établit un dialogisme avec l'ouvrage de Bret Easton Ellis, *American Psycho*. D'autres comme Sony Labou Tansi et Fatou Diome établissent leur dialogisme comparatif avec des romans africains classiques (de 1960 à 1980).

25. Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 13.

Toujours dans la même veine, on remarquera que l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop inscrit dans *Les tambours de la mémoire* (1990) et *Le cavalier et son ombre* (2000) son intertextualité non française dans un registre esthétique, en convoquant pour le premier roman Umberto Eco et Italo Calvino, et pour le deuxième Gabriel García Márquez.

26. Véronique Porra écrit : « Nous serions donc en présence d'une ultime décolonisation de la relation intertextuelle dont la pratique ne s'inscrirait plus ni dans l'allégeance ni dans la provocation, mais dans l'indifférence ou l'ignorance à l'*égard de* l'ancienne métropole, lui déniant de fait son statut de repère absolu. » Véronique Porra, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, n° 314, 2005, p. 212.

dans des espaces géographiques ouverts décline un imaginaire langagier et littéraire débridé qui déteint sur la matérialité langagière des œuvres francophones.

Une stylisation de l'imaginaire langagière et littéraire

L'expérimentation langagière dans les romans francophones met en relief un réel qui, par la force de la fiction et les possibilités du langage, nourrit la marginalité discursive. Grâce aux habiletés langagières des personnages, les pratiques discursives mettent de l'avant une stylisation de l'imaginaire et révèlent une forme de souveraineté communicationnelle se traduisant par l'usage d'une langue française compressible et modifiable en fonction des impératifs contextuels ou situationnels des figures littéraires. C'est ce que nous remarquons chez Urbain Mango dans *La fabrique de cérémonies* qui, s'adressant à Edgar Fall, sculpte son discours dans une expression proverbiale faisant référence à un langage marketing :

> Nous vendrons un sol plat, délesté de son sous-sol, une terre sans manganèse, sans uranium, sans diamant, sans or, sans pétrole, sans phosphate. […] Et pour vendre ça, il faut le style. Et c'est là que nous intervenons. Nous inventerons la parole qui vend, le style, le grand style qui fera vendre la terre crotteuse, le ciel empoussiéré, la mer déjetée… (*FC*, 32-33)

L'imaginaire qui décline les potentialités de cette langue expressive s'appuie sur un style oratoire ayant des soubassements sociolittéraires. Étant « […] un acte d'extraversion obligatoire » (*FC*, 53), celui-ci permet d'assister à une joute verbale que le lecteur n'est pas toujours obligé de maîtriser, comme nous prévient le narrateur dès le début du roman *Place des Fêtes* : « ce que je dis n'a pas de sens » (*PF*, 2). Présentant une forme et une texture particulières, ce discours littéraire doit porter, d'après Urbain Mango, l'empreinte de son auteur : « Le style, ça se fabrique […]. Le talent, c'est des foutaises. Définition du style selon un vieux proverbe masaï : Aussi folle que soit la bête, qui sait la débiter saura la vendre » (*FC*, 35). Avec des procédés stylistiques révélateurs de l'opacité de l'imaginaire langagier d'énonciateurs complexes, ce discours littéraire francophone obtient

sa consistance à travers une écriture fragmentaire et intertextuelle qui trouve sa voix dissonante et son souffle vital dans le concept de « littérature-monde ». Se construisant dans un « plurilinguisme externe[27] », le discours se fonde sur les interférences langagières[28] et se densifie dans un élan perpétuel de médiation et de négociation entre les langues et les cultures. Rendant ainsi accessoire la question de l'origine de l'écrivain, cet espace « de l'imaginaire et du désir » (*ÉJ*, 28) crée des marques linguistiques qui soulignent un cheminement collectif et traduisent une vision transversale des enjeux scripturaires du monde. Avec cet imaginaire, le discours permet à l'écrivain d'« erre[r] à travers le monde en racontant des histoires dans toutes les langues » (*ÉJ*, 29). Se mouvant ainsi dans un « tiers espace » qui est « un endroit qui n'[est] ni tout à fait chez l'un, ni tout à fait chez l'autre » (*ÉJ*, 28), celui-ci le met en exergue conformément à l'éclatement physique, géographique et culturel du monde à travers ses choix thématiques, la diversification des référents spatiaux imaginaires et la configuration de la langue scripturaire[29].

Par l'intermédiaire d'une opacité langagière et identitaire, l'écrivain dit francophone contemporain inscrit sa marginalité discursive dans une figuration du dépassement des oppositions et des dualités longtemps entretenues par des structures institutionnelles françaises, et poursuit son aventure littéraire dans un postulat épistémologique et ontologique partagé entre particularisme et universalisme dialectiques qui lui permettent de « trouver une frontière commune » (*TB*, 142) en assainissant ses relations avec l'altérité et en démontrant sa capacité de concevoir l'Autre comme le même[30], sous une forme de

27. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'*énonciation, Paris, Armand Colin, 2004, p. 140.

28. Le registre discursif indique une réalité multilingue : « un vrai-vrai Eidgenosse de souche, moi ! » (*TB*, 9).

29. D'après Sami Tchak, « [u]n écrivain s'exprime, idéalement, à partir d'un lieu et d'une langue, qui fonde son identité ». Tchak, *La couleur de l'écrivain*, *op. cit.*, p. 51.

30. Selon François Ricard, « "la littérature-monde" en français, c'est la littérature francophone de naguère, mais pacifiée, c'est-à-dire réconciliée avec la France, récupérée par le milieu littéraire parisien, ayant renoncé au statut problématique qui l'a toujours définie (et a toujours fait l'essentiel de son originalité), pour se satisfaire enfin de jouer le rôle que la métropole veut bien lui confier et pour lequel elle est prête à l'applaudir ». François Ricard, « Sur une littérature-monde », *L'Atelier du roman*, n° 52, décembre 2007, p. 17.

négociation plurielle et de redéploiement d'un imaginaire créatif et verbal visant à la réappropriation du terme « francophone ».

Déconstruire la marge francophone pour l'avènement de la francophonie

En décloisonnant l'espace de création littéraire et les canons esthétiques centripètes, l'écrivain dit francophone contemporain rééquilibre son rapport avec la langue française et déploie une stratégie discursive qui, d'une part, vise à libérer la francophonie de l'emprise des institutions françaises et, d'autre part, nourrit sa marginalité discursive élaborée à partir de la volubilité même de la langue française. Par des modalités de détour et de création, le discours littéraire explore des assignations et des schémas (trans)littéraires et (trans) culturels rendus intelligibles grâce à la force poétique. C'est sous cette conditionnalité que l'écrivain Alain Mabanckou confirme son adhésion à l'institution francophone : « nous avons besoin d'organisations de ce type pour la rencontre des cultures et l'avènement d'une identité fondée sur notre amour commun de la langue française et le respect des langues locales, particulièrement dans les anciennes colonies françaises[31] ». Dans cette perspective, le ralliement des écrivains de la francophonie autour de la langue française apparaît comme une forme de consécration de l'authenticité et de la qualité du discours, car ceux-ci s'engagent dans un jeu de déconstruction des stéréotypes nationaux et du nationalisme langagier et culturel. Transcender ainsi les frontières géographiques[32] permettrait à l'institution de jouer ce rôle fédérateur dans lequel chaque entité identitaire, linguistique ou culturelle sera considérée à travers sa capacité potentielle à enrichir les segments de la communauté francophone[33]. Avec « leur accent et leur langage » (*TB*, 142), ces écrivains

31. Laure Garcia et Claire Julliard, « La "littérature-monde" en français : un bien commun en danger », *Libération*, 14 juillet 2007, p. 34.

32. Alain Mabanckou concluait son article intitulé « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » par ces mots : « [l]a fratrie francophone est en route. Nous ne viendrons plus de tel pays, de tel continent, mais de telle langue ». Mabanckou, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! », *op. cit.*

33. Il s'est agi, pour bien des écrivains, de restituer à la francophonie tout cet « Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : cette symbiose des "énergies

contribuent à la matérialisation d'une structure francophone comme lieu de foisonnement des singularités artistiques, linguistiques et culturelles autour d'une langue et d'un héritage français :

> Être un écrivain francophone, c'est être dépositaire de cultures, d'un tourbillon d'univers. Être un écrivain francophone, c'est certes bénéficier de l'héritage des lettres françaises, mais c'est surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, cette touche qui brise les frontières, efface les races, amoindrit la distance des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue et l'univers[34].

Se servant de cette « boussole dans le monde[35] » qu'est la langue française, le discours de la marge invite à une appropriation collective de la francophonie comme un « espace de solidarité[36] ». Forte de ses imaginaires, la francophonie littéraire pourra non seulement compter sur l'humus culturel de chaque voix francophone, mais aussi sur la diversité des expressions en langue française, affinées par de nombreuses années d'usage, de partage et de prouesses littéraires, lexicales et poétiques, délectables à l'infini. Cette marginalité discursive de la littérature francophone réoriente l'imaginaire francophone vers un double mouvement de décentrement de la pensée et de l'esthétique. Ainsi, pour l'écrivain dit francophone, cet espace ne saurait être seulement le réceptacle d'une constellation de communautés ethnoculturelles sous tutelle, mais plutôt un catalyseur d'énergie créatrice où chaque forme de marginalité discursive participe à la reconquête de la matérialité francophone à travers une stylisation ou un art poétique, même s'ils sont réputés subversifs. Bref, parvenir à donner corps à la francophonie comme

dormantes" de tous les continents, de toutes les races, qui se réveillent à leur chaleur complémentaire », ainsi que le français, le « Soleil qui brille hors de l'Hexagone ». Léopold Sédar Senghor, « Le français langue de culture », *Esprit*, nº 311, novembre 1962, p. 844.

34. Mabanckou, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! », *op. cit.*

35. Sami Tchak : « *Le français que je n'ai pas choisi, est devenu ma boussole dans le monde* » (*CÉ*, 46 ; l'auteur souligne).

36. Véronique Tadjo établit ce lien autour d'une forme de solidarité : « Il est grand temps d'inscrire la littérature du Sud dans l'imaginaire francophone occidental », *Le Monde*, 26 janvier 2018 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/26/il-est-grand-temps-d-inscrire-la-litterature-du-sud-dans-l-imaginaire-francophone-occidental_5247846_3212.html.

espace de pluralité culturelle et de rencontre entre des civilisations autour de la langue française reviendrait à concrétiser une forme de réconciliation avec cette institution supranationale porteuse d'espoir et de rêve, dans la mesure où celle-ci doit aussi bien continuer de faire éclore de nouveaux talents qu'accompagner la création francophone.

Pour une marginalité francophone composite et cosmopolite

Dans la littérature « francophone », la marge, qui est à la fois discours critique d'une pensée idéologique et invitation à l'émancipation de l'esprit créatif, se décline au pluriel dans la recherche de formes et de modalités, d'une part, alternatives ou complémentaires et, d'autre part, endogènes et exogènes. Se déconnecter des tiraillements de la postcolonialité au profit d'une pensée critique centrée sur soi et sur l'Autre, à partir de schémas conceptuels variés et de lieux d'énonciation fusionnels, apparaît pour l'écrivain de la francophonie comme des indices d'intelligibilité qui lui permettent d'illustrer les transformations culturelles, esthétiques, littéraires dans la francophonie à travers un modèle dialectique ancré dans la modernité et la postmodernité. Lever toute équivoque sur le terme « francophone » revient à reconnaître l'existence et la réalité de chaque composante littéraire nationale et cosmopolite des schémas conceptuels des discours au sein de la francophonie. Avec de tels modèles dynamiques et évolutifs, l'écriture « francophone » envisage de se départir de toute emprise idéologique en pensant, d'après Fabien Eboussi Boulaga, « autrement que sous le mode de répondre et de réagir dans la langue et selon la logique de la maîtrise et de la domination[37] », et s'efforce d'atteindre cet idéal littéraire qui, en plus de transposer l'imaginaire scripturaire dans une poétique de l'errance, poursuit le processus de refondation de la francophonie.

37. Fabien Eboussi Boulaga, *L'affaire de la philosophie africaine. Au-delà des querelles*, Paris, Karthala, 2011, p. 10.

Bibliographie

BEN JELLOUN, Tahar, « On ne parle pas le francophone », *Le Monde diplomatique*, mai 2007 ; en ligne : https://www.monde-diplomatique.fr/2007/05/BEN_JELLOUN/14715.

BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1997.

BOULAGA, Fabien Eboussi, *L'affaire de la philosophie africaine. Au-delà des querelles*, Paris, Karthala, 2011.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1998.

BOURNIQUEL, Camile et Jean-Marie DOMENACH (dir.), « Le français, langue vivante », *Esprit*, nº 311, 1962, p. 561-871.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

DESMEULES, Christian, « L'art poétique de Dany Laferrière », *Le Devoir*, 12 avril 2008 ; en ligne : https://www.ledevoir.com/lire/184700/l-art-poetique-de-dany-laferriere.

DEVELEY, Alice, « Francophonie : la langue française comme "terre d'accueil" », *Le Figaro*, 21 juillet 2020 ; en ligne : https://www.lefigaro.fr/langue-francaise/francophonie/francophonie-la-langue-francaise-comme-terre-d-accueil-20200721.

DIOP, Boubacar, *Le cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 2000.

—, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

EFOUI, Kossi, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

ELLIS, Bret Easton, *American Psycho*, Paris, 10-18, 1991.

GARCIA, Laure et Claire JULLIARD, « La "littérature-monde" en français : un bien commun en danger », *Libération*, 14 juillet 2007, p. 34-35.

GLISSANT, Édouard, *Introduction à une poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

—, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010.

—, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1987.

—, *Soleil de la conscience*, Paris, Seuil, 1956.

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2014.

KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 5-27.

LAFERRIÈRE, Dany, *Je suis un écrivain japonais*, Montréal, Boréal, 2009.

—, « Pour une littérature monde », *La Presse*, cahier Arts et spectacles, 3 juin 2007, p. 7.

—, *Je suis fatigué*, Montréal, Lanctôt, 2001.

—, *J'*écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier, Montréal, Lanctôt, 2000.

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

LOBÉ, Max, *La trinité bantoue*, Carouge-Genève, Zoé, 2014.

MABANCKOU, Alain, « La francophonie, oui, le ghetto : non ! » ; en ligne : https://www.lemonde.fr/idees/article/2006/03/18/la-francophonie-oui-le-ghetto-non_752169_3232.html.

——, *African Psycho*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

MAIGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'*énonciation, Paris, Armand Colin, 2004.

MBEMBE, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, nº 77, 2000, p. 16-43.

—— et Alain MABANCKOU, « Plaidoyer pour une langue-monde. Abolir les frontières du français », *Revue du Crieur*, nº 10, juin 2018, p. 61-67.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

PINEAU, Gisèle, « Le sens de mon écriture… », *LittéRéalité*, vol. 10, nº 1, 1998, p. 135-136.

PORRA, Véronique, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, nº 314, 2005, p. 207-225.

RICARD, François, « Sur une littérature-monde », *L'Atelier du roman*, nº 52, décembre 2007, p. 13-18.

SENGHOR, Léopold Sédar, « Le français langue de culture », *Esprit*, nº 311, novembre 1962, p. 837-844.

TADJO, Véronique, « Il est grand temps d'inscrire la littérature du Sud dans l'imaginaire francophone occidental », *Le Monde*, 26 janvier 2018 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/01/26/il-est-grand-temps-d-inscrire-la-litterature-du-sud-dans-l-imaginaire-francophone-occidental_5247846_3212.html.

TCHAK, Sami, *La couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, 2014.

——, *Place des Fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

TRÉPANIER, Marie-Laurence, « Les performances du langage dans *La fabrique de cérémonies* et *L'ombre des choses à venir* de Kossi Efoui », mémoire de maîtrise, Université Laval, 2017.

WABERI, Abdarahman A., « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, nº 135, 1998, p. 8-15.

Marginalisation des langues africaines et théorie de la traduction postcoloniale

El Hadji Moustapha Diop

L'année 1991 marque un tournant pour le champ disciplinaire de la traductologie en Afrique postcoloniale : c'est l'année de la première édition du livre-phare de Chantal Zabus, *The African Palimpsest* – réédité en 2007 chez Routledge[1]. Les concepts qui y sont développés ou repris, tels que la relexification, le rembourrage, le tiers-code et *(m)other tongue*, font aujourd'hui partie intégrante des outils du traducteur littéraire ou du chercheur travaillant sur des romans africains[2]. Dans cet ouvrage pionnier, Zabus situe le problème à divers niveaux d'analyse, selon qu'elle se focalise sur les contextes institutionnels, sociolinguistiques, de réception, ou sur les textes en eux-mêmes, dans la version originellement publiée[3]. Dans le cadre de cette étude, nous nous en tiendrons au niveau institutionnel de

1. Chantal Zabus, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Francophone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991. Toutes nos citations renvoient à cette version originale de 1991.

2. Pour l'essentiel, ces outils portent sur des textes en prose. Rares sont les tentatives de théorisation de la poétique du traduire en contexte postcolonial. Sur ce point, voir Irène Assiba d'Almeida et Janis Mayes (dir.), *A Rain of Words. A Bilingual Anthology of Women's Poetry in Francophone Africa*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2009.

3. Dans cette version originelle, et non originale, conceptualisée en « traduction compositionnelle » par Adejunmobi. Voir Moradewun Adejunmobi, « Translation and Postcolonial Identity », *The Translator*, vol. 4, n° 2, 1998, p. 165. Voir aussi Paul Bandia, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, New York, Routledge, 2014, p. 3 et *passim*.

l'analyse, là où les politiques linguistiques sont la clé de voûte du dispositif de production d'une norme d'écriture littéraire en langues africaines. De ce point de vue, Zabus ne manque pas de faire observer que toute langue littéraire, en Afrique ou ailleurs, est l'aboutissement d'un long processus entamé dès la prime enfance :

> Peu importe qui, de la poule ou de l'œuf, est sorti le premier, le fait demeure que l'introduction des langues indigènes comme médias d'instruction et composantes du curriculum dans le système pédagogique peut jeter les bases d'une tradition littéraire conséquente et améliorer ou pérenniser ladite tradition. Cette littérature stabiliserait la langue africaine, aiderait à élever son « standard littéraire » et la transformerait en moyen d'expression littéraire capable, comme littérature de prestige, de rivaliser avec la masse des écritures europhones en Afrique[4].

Tout comme la nature, la culture a horreur du vide. La médiatisation sera aussi au cœur du propos de Moradewun Adejunmobi (voir *infra*), mais dans la réflexion de Chantal Zabus, elle renvoie à un contexte d'apprentissage primolinguistique formel, compte non tenu de la matérialité du support. Pour prendre la pleine mesure de ce point d'argument, qui est essentiel pour suivre le fil de nos analyses ultérieures, nous reprenons ci-contre son tableau de synthèse d'un projet de planification linguistique[5] au Nigéria dans les années 1980 (tableau 11.1).

Ce tableau appelle un certain nombre de remarques[6]. Tout d'abord, le positionnement stratégique du haoussa comme unique langue d'instruction (LV1) à partir du secondaire est à corréler avec le souci de faire émerger une langue de diffusion des savoirs servant de tampon contre les risques de glottophagie par l'anglais, y compris

4. « *Whether the chicken or the egg came first, the introduction of native languages as media of instruction and curricular subjects in the educational system may lay the foundation for a sound literary tradition, and improve or perpetuate that tradition. This literature would stabilize the African language, help raise it to a "literary standard", and turn it into an effective medium of literary expression rivalling extant African Europhone writing as a prestige literature.* » Zabus, *op. cit.*, p. 38 (je traduis).

5. Sur la différence entre politique des langues et planification linguistique, voir Louis-Jean Calvet, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987, p. 113 et *passim*.

6. Pour une discussion plus approfondie de ce tableau, voir Zabus, *op. cit.*, p. 30-32.

TABLEAU 11.1 Synthèse d'un projet de planification linguistique au Nigéria.

	Cycle primaire	**Cycle secondaire moyen**	**Cycle secondaire supérieur**	**Cycle universitaire**
langue vivante 1 (LV1)	Langues maternelles : yoruba, igbo, noupé, kanouri, édo, éfik, foulfouldé, etc.	haoussa	haoussa	haoussa
langue vivante 2 (LV2)	haoussa, anglais	une langue nigériane et l'anglais	une langue nigériane et l'anglais	une langue nigériane et l'anglais

au niveau tertiaire de l'enseignement universitaire[7]. Mais, indépendamment du choix du haoussa comme langue véhiculaire dans l'enseignement supérieur, le décentrement de l'anglais se conforme, alors, au modèle tanzanien de l'*ujamaa* qui avait connu un succès modeste lors des premières années du règne de Nyerere[8]. Le but n'est pas tant de ravaler l'anglais au statut de simple langue inscrite au curriculum (LV2), que de parvenir à former des *coordinated bilinguals* et, partant, à dépasser le *compound bilingualism* caractéristique de l'oralité secondaire en contexte multilingue[9]. Cette formalisation des processus d'acquisition d'une compétence primolinguistique prend le contrepied du romantisme africaniste qui tend à célébrer la diversité des contextes de performance orale, la créativité verbale

7. À l'évidence, ces remarques s'inscrivent dans le contexte de l'époque : les politiques linguistiques sont indissociables des efforts des institutions de Bretton Woods pour promouvoir l'enseignement par la langue maternelle – à distinguer de l'enseignement de la langue maternelle. Pour une lecture critique de la situation contemporaine, voir Alamin Mazrui, *English in Africa : After the Cold War*, Clevedon, Multilingual Matters, 2004, p. 6. Plus loin, nous revenons sur certains des points soulevés dans l'opus de Mazrui.

8. L'anglais demeure indispensable aux trois stades de la formation, mais c'est au stade primaire que se situe l'enjeu épistémologique : l'acquisition de compétences culturelles et de dispositions cognitives dans la langue « maternelle ».

9. Sur ces deux notions de provenance psycholinguistique, *coordinated bilingual* et *compound bilingual*, et leur pertinence pour le contexte africain, voir Ali Mazrui, « Language and the Quest for Liberation in Africa : The Legacy of Frantz Fanon », *Third World Quarterly*, vol. 14, n° 2, 1993, p. 351-363.

des griots et griottes, des slameurs, la spontanéité et la chaleur du verbe, et autres poncifs ethnographiques. Il ne suffit pas de parler une ou mille langues, de basculer allègrement de l'une à l'autre dans une conversation, pour les écrire et les lire avec une sensibilité aiguë à leur évolution dans le temps, à tout ce qui a trait à leur densité historique comme faits littéraires. Pour cela, il faut les apprendre[10]. Étant donné cette légère confusion entre langues parlée et écrite, on peut soutenir que la masse critique d'un lectorat compétent, aussi bien universitaire que public, demeure le chaînon manquant des dispositifs de recherche et des protocoles critiques actuels. Mais comment la littérature, et la traduction de celle-ci, peuvent aider à créer ce lien entre les langues en usage dans les divers contextes sociolinguistiques de l'Afrique postcoloniale ?

Revisitant le tout premier débat panafricain à Makarere, en 1962, autour de la langue d'écriture, Chantal Zabus note une tache aveugle dans la controverse opposant alors Wole Soyinka et Obiajunwa Wali[11]. Ces deux tenants d'une écriture europhone et afrophone, respectivement, prennent pour allant de soi l'existence de lecteurs en mesure de consommer ces ouvrages comme littérature, sur le même modèle de consommation que la soi-disant « littérature orale » en zone rurale ou la *Onitsha Market Literature*, ces pamphlets qui sont les précurseurs littéraires de Nollywood au cinéma[12]. De fait, on est loin de la coupe aux lèvres :

> [Les] traductions de textes écrits en langues européennes vers les langues africaines ne peuvent plus compenser la quasi-inexistence ou la faible diffusion des originaux en langues africaines. Les deux pratiques [celles d'un Ngũgĩ ou d'un Soyinka ou Achebe] postulent l'existence

10. L'écrivain Boris Diop insiste souvent sur cette nécessité, de même que les tenants d'une formalisation de la transmission des savoirs. Voir Ousmane Ngom et Boubacar Camara (dir.), *Boubacar Boris Diop : une écriture déroutante*, *GELL*, vol. 16, n° 1, 2013.

11. On le sait, c'est à la suite de la critique d'Obi Wali que le Kenyan Ngũgĩ décide de franchir son Rubicon linguistique. Voir Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Nairobi, EAEP, p. 23-25. Voir aussi Zabus, *op. cit.*, p. 32-42.

12. Sur cette littérature populaire, surtout en pays igbo, voir Emmanuel Obiechina, *African Popular Literature. A Study of Onitsha Market Pamphlets*, Londres, Cambridge University Press, 1973.

> d'un public de lettrés africains, alors que ce public ne peut émerger que si l'enseignement de et par la langue maternelle est mis en œuvre, de concert avec l'alphabétisation dans les langues africaines et le développement d'une solide littérature en langues africaines[13].

À vrai dire, une littérature en langues africaines avec, en corollaire, l'intertraduction généralisée comme stratégie de décolonisation est difficilement concevable sans une masse critique de lecteurs compétents dans lesdites langues. Cependant, tout en relevant cette contradiction chez Soyinka et Wali, Zabus fait elle-même l'impasse sur le lien dialectique entre lecture et traduction, ainsi que sur la fonction agentielle de ce lectorat dans le façonnement d'un champ littéraire pour les langues africaines[14]. Ce lien intime entre traduction et lecture ne se confond pas avec un autre nouage, celui tendant à voir dans la traduction une forme superlative de lecture critique, un argument introduit par les romantiques allemands et dont on retrouve des traces, entre autres, dans la réflexion traductologique de Gayatri Spivak[15]. Dans le cadre de cette brève étude sur les conditions d'émergence d'un champ littéraire afrophone, ce rapport intrinsèque relève d'une pratique de la lecture articulée à une pratique de la traduction-accumulation, telle que tente de la théoriser Pascale Casanova en opérant une mise entre parenthèses (ēpokhē) du pathos romantique de « l'appropriation[16] ».

13. « *[T]ranslations of European-language texts into African languages can no longer make up for the quasi-absence or poor diffusion of African-language originals. Both practices assume the existence of a target audience that is literate in these African languages and this can only be achieved if mother tongue education is fully enforced and synchronized with the acceleration of mass literacy in African languages and the development of an African-language literature.* » Zabus, *op. cit.*, p. 37 (je traduis).

14. En 1948, année de parution dans la revue *Le Musée vivant*, de l'article de Cheikh Anta Diop, on peut difficilement parler d'un lectorat dans une Afrique sous domination coloniale. Il en va autrement pour Ngũgĩ, Achebe, Okigbo, Soyinka, Clark, à Makerere en 1962.

15. Voir Gayatri Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993, p. 188.

16. Pascale Casanova, *La langue mondiale : traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015, p. 75. On se rappelle la fameuse interrogation de Ngũgĩ dans *Decolonising the Mind* : « *Why, we may ask, should an African writer, or any writer, become so obsessed by taking from his mother-tongue to enrich other tongues ?* » Ngũgĩ, *op. cit.*, p. 8. La question n'a pas pris une ride, et reste plus que d'actualité, aujourd'hui, pour toutes les littératures mineures en situation postcoloniale, créolisante, tout-mondisante, etc.

Le point à retenir, dans le passage de Zabus cité plus haut, et qui mobilisera toute notre attention par la suite, est l'inscription de la traduction et de la lecture dans un continuum de pratiques sociétales, institutionnalisées ou popularisées par le truchement du fait littéraire, envers et contre les discontinuités induites par « le facteur colonial » gikandien et les déséquilibres de toutes sortes qui rendent nécessaire, par exemple au Sénégal, l'alphabétisation en langues nationales pour les locuteurs, au verbe pourtant impeccable, à qui la publication d'un livre en wolof demeure aussi inaccessible que sa version française[17].

En accordant une place centrale au lecteur comme agent pleinement investi dans le procès de signification, l'argument de Zabus partage des points communs avec celui qu'avance Adejunmobi dans son examen minutieux des problèmes liés à la diversité linguistique en Afrique. À l'instar de Ngũgĩ, Zabus préconise un trafic plus intense entre langues littéraires africaines par le truchement de l'autotraduction, mais sans corréler ces pratiques avec les dynamiques sociolinguistiques, comme on peut le lire en filigrane dans sa critique des deux positions de Soyinka et Wali dans la querelle autour de la langue d'écriture, pendant et après la Conférence de Makerere de 1962[18]. En effet, à lire Chantal Zabus, l'écosystème linguistique africain n'est pas mis en danger par la présence des langues glottophages héritées du colonialisme, y compris les *linguae francae* résultant de l'ouverture de nouveaux circuits de commerce, comme le wolof, le haoussa, le dioula et le swahili. Comme on le verra plus loin, c'est toute la

17. Voir la discussion du *Doomi Golo* de Boris Diop dans la dernière partie de cette étude.

18. Zabus, *op. cit.*, p. 188-189. On est loin de surinterpréter la position de Zabus au sujet de l'autotraduction. Malgré ses réserves sur l'existence d'un lectorat pour la littérature en langues africaines, en version originale ou traduite, *The African Palimpsest* est résolument centré sur le couple traduction-écriture. Adejunmobi, on le verra, se focalise sur la production littéraire et les pratiques, ainsi que sur les acteurs sociaux, ce qu'elle appelle « *the fields of interactions of African languages and literatures* ». Sur le champ d'interaction de la littérature africaine circulant en traduction anglaise, voir Kathryn Batchelor, *Decolonising Translation. Francophone African Novels in English Translation*, New York, Routledge, 2014, p. 16-28. Voir aussi Vivan Steemers, « Publishing African Narratives in English : A Short History », *Journal of the African Literature Association*, vol. 12, n° 3, 2018, p. 306-327.

différence avec la position de Moradewun Adejunmobi, influencée par les travaux sur la diversité linguistique dans le monde.

Le facteur postcolonial en traductologie : le contexte francophone africain

Si Chantal Zabus était soucieuse de toujours garder en ligne de mire la nécessité d'un tel dépassement, par le cinéma avec Sembène et le théâtre avec Ngũgĩ, considérant que « l'ingénieuse synchronisation entre une écriture européenne rendue "étrange" et une nouvelle écriture en langue africaine peut donner lieu à une binarité infernale[19] », on ne saurait en dire autant de sa postérité en traductologie postcoloniale. En prenant appui sur *The African Palimpsest* pour réfléchir aux problèmes liés à la traduction postcoloniale en Afrique francophone, des chercheurs comme Paul Bandia, Kwaku Gyasi et Kathryn Batchelor se focalisent sur des analyseurs conceptuels tels que le tiers-espace, la binarité *mother tongue* et *other tongue* et sur les formes d'hybridation caractéristiques de « l'indigénisation du langage dans le roman francophone ouest-africain[20] ». Mais ce branchement disciplinaire, novateur dans le champ des études francophones, s'est effectué aux dépens des paramètres permettant de rendre compte des conditions de possibilité de la traduction comme arme de décolonisation littéraire – cet horizon « au-delà de la relexification » que Chantal Zabus s'efforce elle-même de dégager dans le chapitre éponyme de son étude charnière[21].

19. « *the artful synchronization of an increasingly "othered" Europhone writing and a new African-language writing may result in an infernal binarity* » ; Zabus, *op. cit.*, p. 185 (je traduis).

20. Comme l'indique Chantal Zabus en sous-titrant son maître-œuvre *Indigenization of Language in the West African Francophone Novel*.

21. On ne peut, dans le cadre de cette étude, s'étendre sur ces questions, notamment le *salto mortale* méthodologique consistant, d'une part, à voir dans l'autotraduction une solution à l'impasse de la relexification et, de l'autre, à conjoindre traduction interlinguale (Ngũgĩ avec les langues au théâtre) et traduction intersémiotique (Sembène avec le cinéma), sans préciser les différentiels induits par ce passage d'un moyen d'expression simple (littérature) à un moyen d'expression complexe (cinéma). Voir Zabus, *op. cit.*, p. 185-189.

Ainsi, dans « The African Writer as Translator », Kwaku Gyasi tire inspiration de l'analogie introduite par Maria Tymoczko[22] pour remettre en cause le biais tendant, dans la problématique langagière, à se focaliser sur l'attitude de l'écrivain africain à l'égard de la langue européenne aux dépens des usages créatifs qu'il ou elle génère *qua* agent esthétique : « Si l'on se penche sur la question de la langue en Afrique, on se rend compte que l'accent est particulièrement mis sur l'attitude de l'écrivain à l'égard de la langue étrangère européenne, plutôt que son usage créatif du langage[23]. » Selon Gyasi, il importe de montrer « comment la langue de ces écrivains devient un code hybride forçant l'original en langue française à se référer aux langues africaines pour dégager la signification du texte[24] ». Outre un dépassement des approches psychologisantes axées sur les déclarations des écrivains, leur parcours existentiel, etc., une telle méthode d'analyse jette un vif éclairage sur la dimension résistive et postcoloniale du fait littéraire francophone :

> Cela montre que la traduction revêt une double importance pour la littérature africaine. Elle [la théorie postcoloniale de la traduction] identifie les pratiques par lesquelles les textes sont transférés d'une culture à une autre, au sens usuel du terme. De manière plus significative, elle fait la démonstration du processus à travers lequel, en raison de l'héritage postcolonial, les écrivains issus d'une culture affaiblie transposent et transforment leurs langues et autres schèmes dans la culture dominante[25].

Gyasi est bien avisé d'emboîter le pas à Maria Tymoczko et de considérer à son tour les œuvres europhones sur le mode de l'analo-

22. Maria Tymoczko, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999.

23. « *If one looks at the language question in Africa, one realizes that the emphasis has especially been placed on the African writer's attitude towards the foreign European language rather than on the creative use of the language.* » Kwaku Gyasi, « The African Writer as Translator : Writing African Languages Through French », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, n° 2, 2003, p. 144 (je traduis).

24. « *how these writers' language becomes a hybrid code that forces the original French language to refer to the African languages for signification* » ; *loc. cit.* (je traduis).

25. « *It shows that translation is significant in African literature in two ways. It identifies the practice whereby texts are transferred from one culture to another in the ordinary sense of the word. And, more importantly, it demonstrates the process through which, as a result of the post-colonial legacy, writers in a "weakened" culture transpose and transform their languages and models into the dominant culture.* » *Loc. cit.* (je traduis).

gie entre traduction et écriture créative. On peut toutefois se demander si cette approche est en mesure de rendre raison de la traduction vers ou entre les langues africaines : la constitution d'un lectorat « afrophone », grand consommateur d'œuvres traduites ou localisées sur divers supports médiatiques, ne semble pas être prise en considération dans une telle perspective « postcoloniale[26] ».

Le déplacement de l'axe de réflexion, de l'auteur au traducteur, est aussi discernable dans les travaux de Paul Bandia. Pour ce dernier, « le traducteur de fiction postcoloniale contemporaine est nécessairement plurilingue, du moment où il traduit un texte hétérolingue et polyglotte. Cette traduction doit refléter la nature polyglotte du contexte et, idéalement, sera lue par un public qui, loin d'être monolingue, est plutôt polyglotte[27] ». Gyasi fait aussi allusion à la nécessité, pour le lecteur d'Ahmadou Kourouma, d'afficher une compétence plurilingue dans le décodage du titre bilingue *Monnè, outrages et défis* et des situations interlangagières mises en texte – à commencer par le rembourrage du malinké *monnew* dans le titre[28].

La réflexion critique de Zabus sur ce que l'autotraduction et, par extension, la traduction impliquent pour une redéfinition des critères de compétence exigés du traducteur et/ou spécialiste en études littéraires africaines est passée par pertes et profits dans la conception du traducteur postcolonial comme figure de l'entre-deux

26. À noter que dans son article, Gikandi, tout en soulevant la question, oublie d'y fournir une réponse. Simon Gikandi, « African Literature and the Colonial Factor », Abiola Irele et Simon Gikandi (dir.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 391.

27. « *The translator of contemporary postcolonial fiction is necessarily plurilingual, translating a heterolingual or polylingual text, whose translation should reflect its polylingual character and ideally will be read by an equally polylingual rather than a monolingual public.* » Paul Bandia, « Translation and Current Trends in African Metropolitan Literature », Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff (dir.), *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 250 (je traduis).

28. Gyasi, *op. cit.*, p. 154. Aussi citée en exemple est la relexification à l'œuvre dans le titre du classique de Kourouma, *Les soleils des indépendances*. Rappelons que, à ce jour, seul le roman du Nigérian Gabriel Okara, *The Voice*, est entièrement écrit sur le mode de la relexification littéraire – phénomène qui désigne, dans le contexte postcolonial africain, le fait d'écrire dans une langue européenne en se conformant, non au standard de la grammaire française, portugaise ou anglaise, mais aux structures formelles de sa propre langue africaine. Pour être plus précis, *The Voice* est une radicale resyntactification de l'anglais par l'ijaw.

ou émanation spéculaire de l'écrivain mineur en langue majeure[29]. En effet, les langues africaines font les frais d'une coupure méthodologique par où elles se retrouvent confinées à un statut ancillaire dans l'analyse des textes littéraires. Le passage d'une représentation de la langue comme écriture aux modes d'écriture et aux différentiels entre le soi et l'autre est porteur de lourds déplacements sur l'axe herméneutique : chez Zabus, ce passage relève du stade intermédiaire dans le procès de décolonisation littéraire, tandis que chez Bandia et Gyasi, ce passage fait référence au statut abstrait des poncifs de l'ethnologie coloniale dans la figuration *in vitro* de l'altérité. Autrement dit, une subreption est à l'œuvre, consistant en une confusion entre cause et effet dans la construction des langues africaines comme objets d'étude et instruments d'un savoir disciplinaire – ce qui suppose leur pragmatisation comme sites épistémologiques à investir et explorer. La conséquence majeure de cette exclusion méthodologique est une représentation tronquée de l'évolution propre aux langues africaines ; textes et contextes ne sont pas articulés à des pratiques sociales et à des régimes d'effectivité, mais à des situations formelles ou performancielles, en mode laboratoire de langues ou observation de terrain.

Cet éclectisme empirique, à mi-chemin entre le textualisme de l'ethnolinguiste et le contextualisme de l'ethnographe, est perceptible dans *Decolonising Translation*, ainsi que dans des études plus récentes de son autrice, Kathryn Batchelor[30]. Le problème ne réside

29. « *Unlike the relexifier and the translator of the Other's work, the auto-translator ceases to be an eternal guest in his own work, and feels "at home" in the mother tongue. Auto-translation (and, by extension, translation) moves beyond the mere recovery of the trace to recover the* original *itself. Instead of a relexified palimpsest, two separate texts emerge : the African text and the Europhone "translation", which will host the trace of a visible* original. *Note that translation is here understood in its most orthodox sense as the linguistic operation that consists in transporting meaning from one language into another. […] The hybridized African-language text and its translation comment on and refract* each other *in that the African language is the One and the European language the Other.* » Zabus, *op. cit.*, p. 188-189.

30. Voir la discussion, assez naïve, des traductions de Sow Fall, où le wolof *céy waay*, censé exprimer, selon Batchelor – et son informateur –, la compassion, « *a Wolof word of commiseration* », donne lieu à une lecture erronée de ce passage de *La grève des battù*, lecture aveugle à la richesse sémantique et à la diversité des situations énonciatives où l'expression *céy waay* peut faire l'objet d'un usage *in vivo* difficilement réductible à la commisération. Batchelor, *op. cit.*, p. 52-53, note 6. De fait, *céy waay*

pas dans le fait que Batchelor, à l'instar de Gyasi et Bandia, ne sait pas trop comment sortir de l'espace clos de la « représentation », ni par quel bout prendre la question de la traduction entre langues africaines. Le véritable problème consiste en ceci que les données liées à divers contextes tendent à faire passer une démarche inductive pour une réflexion théorique, alors qu'elle n'est qu'un préambule empirique. Un exemple suffira à clarifier ce point d'argument sur la marginalisation des langues africaines dans les études traductologiques postcoloniales.

Dans une récente contribution au volume *A Companion to Translation Studies*, Batchelor évoque, dans la dernière sous-section, les rares cas de traduction vers et entre les langues africaines, en citant Alamin Mazrui[31] sur le contexte de l'*ujamaa* en Tanzanie[32]. Selon elle, « dans les cas où la traduction entre les langues africaines est un fait établi, les traductions semblent motivées par des considérations d'ordre pédagogique et sont destinées à faciliter l'alphabétisation des enfants et des adultes[33] ». Ces traductions sont ainsi réduites à l'état de données mineures ne relevant pas directement de la littérature imaginative et de l'écriture créative, au sens strict. Il en va de même pour les productions de l'exception sud-africaine, évoquées à travers certains travaux d'Alain Ricard[34].

Tous ces auteurs (Chantal Zabus, Paul Bandia, Kwaku Gyasi et Kathryn Batchelor), *inter alia*, abordent des questions complexes liées aux multiples strates de signification qui sous-tendent les

exprime souvent une exaspération enjouée, d'où, pour nombre de wolophones, sa valence hypocoristique.

31. Voir Alamin Mazrui, *Swahili Beyond the Boundaries : Literatures, Languages, and Identity*, Athens, Ohio University Press, 2007.

32. Kathryn Batchelor, « Postcolonial Issues in Translation : The African Context », Catherine Porter et Sandra Berman (dir.), *A Companion to Translation Studies*, New York, Blackwell, 2014, p. 254.

33. « *Where translation between African languages or into African languages does occur, the translations tend to be motivated by educational considerations, and are intended to aid in the development of literacy among children and adults.* » *Ibid.*, p. 255 (je traduis).

34. Voir surtout *Le sable de Babel : traduction et apartheid*, Paris, CNRS Éditions, 2011. Les mêmes dynamiques offrent à Ngũgĩ l'occasion d'une réflexion plus riche et instructive sur les implications de l'interpénétration horizontale entre langues africaines pour un champ littéraire. Voir Ngũgĩ wa Thiong'o, *Something Torn and New. An African Renaissance*, Philadelphie, Basic Civitas Books, 2009, p. 101 et *passim*.

textes littéraires africains, textes où le multilinguisme oral forme la texture intime du récit, le mode de composition d'une littérature « mineure » dans une langue majeure – au sens politique jadis élucidé par Deleuze et Guattari dans leur *Kafka*. Leurs analyses aident à mieux saisir les enjeux traductologiques liés à la littérature francophone dans un contexte sociolinguistique où l'interaction tous azimuts entre super-langues et langues dominées donne lieu à des formes hybrides comme les créoles et les pidgins. Ce sont là des paramètres essentiels à l'étude de ces traductions *qua* traductions : même si la forme linguistique est, ostensiblement, une narration en français, anglais ou portugais, le matériau métatextuel est la clé de voûte de l'édifice langagier. En situation d'oralité secondaire ou tertiaire, toute traduction s'effectue à trois niveaux : langue source, langue cible, et ce que Maria Tymoczko appelle « le métatexte de la culture[35] ». L'écrivain francophone façonne ainsi des univers romanesques où les différentiels de pouvoir entre langues, tout en « trahissant » les asymétries inhérentes à un contexte de diglossie, « traduisent » aussi la richesse de la situation postcoloniale, et les multiples structures agentielles offertes aux sujets postcoloniaux. Comme le souligne Gyasi, « dans la mesure où elle force la langue européenne à renvoyer à la langue africaine pour comprendre et interpréter le texte, les écrivains africains recourent à la traduction comme stratégie de décolonisation littéraire[36] ».

Difficile, cependant, de ne pas soulever quelques réserves quant à la capacité de ce paradigme « postcolonial » à jeter un vif éclairage sur la problématique des textes littéraires directement écrits en langues africaines, pour ne rien dire des traductions littéraires entre langues africaines. Les paramètres et outils conceptuels ne sont pas en cause,

35. Maria Tymoczko, « Literary Translation and Postcolonial Writing », Susan Bassnett et Harish Trivedi (dir.), *Postcolonial Translation : Theory and Practice*, New York, Routledge, 1999, p. 21. Cette trichotomie recoupe la triple interface énonciative de toute narration postcoloniale, selon que le narrateur ou la narratrice s'adresse aux lecteurs, aux personnages ou à lui-même/elle-même comme personnage, dans une variante du métacommentaire intradiégétique. Il suffit de songer à la dialectique focalisation/vocalisation dans *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ.

36. « *to the extent that they force the European language to refer back to the African language for understanding and signification, African writers use translation as a strategy of literary decolonization* » ; Gyasi, *op. cit.*, p. 155-156 (je traduis).

le problème se pose plutôt sur le plan des raisons avancées par ces théoriciens de la traduction en situation postcoloniale pour légitimer l'inadéquation des langues africaines comme objets d'étude à part entière. Ainsi, dans *Translation as Reparation*, Paul Bandia hasarde d'entrée de jeu l'explication suivante :

> Ce livre porte sur l'écriture en langues européennes, plutôt que sur l'écriture en langues africaines. La principale raison en est que la multiplicité des langues locales sur le continent limite la communication translinguistique. De plus, du moment où très peu de gens peuvent se prévaloir d'une parfaite maîtrise de plusieurs langues indigènes en Afrique, les activités de traduction entre ces langues sont une chose rare[37].

Le paradoxe d'un objet de recherche inadéquat et, dans le même temps, abondamment « étudié » dans le menu détail ne laisse de dérouter. Pour paraphraser Jean-Claude Blachère, la théorie de la traduction postcoloniale évoque les langues littéraires africaines plus qu'elle ne les produit, on parle et écrit sur elles plus qu'on n'écrit ou parle dans ces langues[38]. *Pace* Bandia, cette explication a tout l'air d'une rationalisation *post hoc*, par où l'on attribue aux langues africaines une historicité tournant à vide, suivant un mode de circulation « abstrait » du mouvement réel de la diachronie.

Que tous ces auteurs passent sous silence les diverses pratiques de la lecture en langues africaines et la pertinence desdites pratiques pour configurer et théoriser le contexte de réception des œuvres traduites circulant dans un espace « postcolonial » ne prête pas à conséquence[39]. Mais en raison des arguties méthodologiques invoquant l'état de sous-développement des langues africaines, ces nouvelles

37. « *The book deals with European rather than indigenous language writing mainly because the multiplicity of local languages on the continent has limited communication across languages, and since very few people can boast a thorough written knowledge of several indigenous languages translation activity is rare between these languages.* » Bandia, *Translation as Reparation*, *op. cit.*, p. 1 (je traduis).

38. Voir Jean-Claude Blachère, *Négritures*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 210.

39. Pour une approche critique exemplaire axée sur les modes de lecture dans des espaces fluctuants et interconnectés, voir l'étude de Mélanie Bourlet sur les espaces-réseaux de la littérature en poulâr. Dans *L'aventure ambiguë*, la lecture comme expérience sociale est une des clés pour comprendre la structuration du parcours existentiel et du canevas expérientiel de Samba Diallo, au Sénégal comme en France, ceci dès la scène liminaire de récitation avec le *ceerno* (maître), dont le nom se confond avec sa fonction sociale pour générer une ambiguïté antonomastique qui inaugure

perspectives critiques et approches théoriques sur la traduction littéraire en Afrique francophone continuent de s'élaborer depuis une focale tronquée.

Démarginaliser les langues africaines, décoloniser les langues européennes

Tout en partant des mêmes prémisses que Paul Bandia sur la relative pauvreté théorique des écritures afrophones, la chercheuse nigériane Moradewun Adejunmobi aboutit à une conclusion différente concernant la pertinence d'un ancrage méthodologique du fait littéraire dans les langues africaines. Son approche passe même par une critique de la « posture postcoloniale » de Bandia[40], en deçà des pratiques indigénistes, à ses yeux fort discutables, d'écrivains comme Ngũgĩ et Boris Diop – voir *infra*. Un certain nombre de facteurs peuvent être invoqués, comme la position extravertie de chercheurs engagés dans la défense d'un territoire de savoir, c'est-à-dire les études africaines ou, si l'on veut, les études littéraires europhones, disciplines qui, par définition et nécessité historiques, peinent à ne pas confiner les langues africaines dans un rôle « mineur » de donnée « primaire » à (sur)interpréter et (sur)exploiter. Mais il faut prendre garde de voir dans ceci un énième exemple du préjudice épistémique que subissent les langues africaines[41]. Certaines assertions poussent toutefois à suspecter des agendas de recherche et des cadres théoriques exclusivement conçus pour les textes europhones, y compris

le thème majeur de ce classique : la quête identitaire dans un monde où les mots, les êtres et les choses ne sont plus en osmose, où leur écart se creuse.

40. Aussi bien dans l'essai de 2008 que dans la contribution au volume *Intimate Enemies*, Adejunmobi écarte d'un revers de plume les prétentions de la littérature « europhone » à revendiquer une quelconque africanité en vertu de la manière dont les écrivains africains composent avec l'oralité. Il n'est pas besoin de porter le débat sur le terrain des oppositions entre nationalisme et cosmopolitisme littéraire, culturel, etc., il suffit de relever une contradiction dans la revendication de l'oralité, ce « passeport culturel » comme disait Roger Mercier, alors même que l'on construit un discours antiessentialiste, etc. On se rappelle que Ngũgĩ, dans *Decolonising the Mind*, opposera une fin de non-recevoir aux thèses de Janheinz Jahn sur « la littérature néo-africaine », de façon moins ambiguë que ne le fait Adejunmobi. Ngũgĩ, *op. cit.*, p. 22.

41. Voir *infra* la critique d'Alamin Mazrui.

lorsque ledit texte est une « traduction » d'un ouvrage initialement publié dans une langue africaine :

> En tant que locuteur non natif, après *Against All Odds* et les avancées des quinze dernières années, pour moi la traduction de la littérature en langues africaines est devenue de la plus haute importance [...]. À mesure que les langues littéraires africaines poursuivent leur chemin, leurs traductions accusent un net retard[42].

Charles Cantalupo a produit nombre de travaux scientifiques sur la question des littératures en langues africaines. Investi depuis des années dans le champ littéraire de la poésie tigrinya, il a pris une part active à la Conférence d'Asmara de janvier 2000, dont il a tiré le documentaire *Against All Odds*. Mais sa candeur est plus que symptomatique du bon vieux paternalisme colonial, elle trahit à la fois un aveuglement aux pratiques et dynamiques littéraires en cours, et la croyance obstinée que pour les langues dominées, il faut prendre le train en marche ou disparaître, mourir à petit feu. Ce darwinisme littéraire, incessamment martelé dans *La République mondiale des lettres*[43], est en soi plus mortifère pour l'insertion de ces langues dans les circuits d'échange à l'échelle mondiale, en particulier pour les anciennes colonies françaises et anglaises d'Afrique.

Moradewun Adejunmobi, Ali Mazrui et Alamin Mazrui prêchent le même *gospel* que Cantalupo, à savoir la décolonisation linguistique et littéraire de l'Afrique à travers une refonctionnalisation du couple intraduction/extraduction[44]. Cependant, les stratégies et tactiques ne sont plus articulées à l'anglais. Si la mondialisation et la place des super-langues restent au cœur du propos, le tracé

42. « *As a non-native speaker, after* Against All Odds *and the progress of the last fifteen years, for me the translation of African language literature has become all but paramount. [...] As African language literature forges ahead, its translation lags far behind.* » Charles Cantalupo, « African Antetranslation », *Research in African Literatures*, vol. 47, n° 3, 2016, p. 3 (je traduis).

43. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999. Un martelage dogmatique et eurocentrique qui produit, comme souvent, de fausses résonances bourdieusiennes.

44. Sur ces deux notions, voir Valérie Ganne et Marc Minon, « Géographie de la traduction », Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, 1992, p. 55-95. Pour ce que cela implique dans le domaine des pratiques littéraires en Afrique, voir Ngũgĩ, *Decolonising the Mind*, *op. cit.*, p. 8 et *Something Torn and New*, *op. cit.*, p. 126-127.

géolinguistique se fait, chez ces auteurs, à l'échelle de l'Afrique et de ses diasporas, anciennes et nouvelles. Il faut donc regarder d'un peu plus près à ces deux stratégies de décolonisation et décentrement, l'une axée sur la traduction au sens général, et l'autre focalisée sur la traduction littéraire *stricto sensu*. De cette mise en rapport entre deux types de critique, celle des deux Mazrui (Ali et Alamin) et la critique de la culture de dépendance régulant les interactions entre acteurs institutionnels dans le champ littéraire (Adejunmobi), résultera, pensons-nous, un résidu agentiel où l'on peut situer les stratégies de diffusion et de diversification trans- et multimédiatiques de l'écrivain sénégalais Boris Diop[45].

Traduction et décolonisation des langues en Afrique

Dans *Swahili, State and Society*, Ali Mazrui et Alamin Mazrui adoptent une démarche volontariste à travers la promotion principielle des langues africaines, en amont de la nécessité ou non de leur traduction. Ils déclinent en cinq étapes le processus de décolonisation linguistique sur le continent africain : l'indigénisation, la domestication, la diversification, l'interpénétration horizontale et la contre-pénétration verticale[46]. Ainsi, concernant la diversification, Alamin Mazrui avance une série de propositions pour contrebalancer la dépendance accrue à l'égard de l'anglais, au début des années 1990, y compris dans l'enseignement des auteurs africains. L'effet le plus pernicieux de cette suprématie est un certain néocolonialisme littéraire à sens unique :

45. Diop se situe, d'un point de vue agentiel, dans cette zone intermédiaire entre acteurs gouvernementaux et non gouvernementaux, espace liminal que Zabus avait repéré dans *The African Palimpsest*, mais de façon un peu oblique : « *If the West African writer chooses to promote an African-language literary-aesthetic-medium, it may help African writers and their proper audience develop simultaneously, as Ngũgĩ's experiment with the Gikuyu-speaking- peasantry at the Kamiriithu Community Education and Cultural Centre suggests.* » Zabus, *op. cit.*, p. 39. Il nous semble que le facteur déterminant, dans les différentes phases de l'histoire des publications du texte de Diop, est cette « co-naissance » de l'auteur et des publics (potentiels), à l'échelle locale, régionale, transnationale et mondiale.

46. Pour un résumé plus succinct, voir Mazrui, *English in Africa*, *op. cit.*, p. 59.

> Concernant la diversification, […] la traduction entre différentes langues africaines pourrait aussi servir les objectifs de l'interpénétration horizontale et de la contre-pénétration verticale. Des cours de littérature pourraient, par exemple, inclure les œuvres d'auteurs d'Afrique de l'Ouest – mais pour l'heure, cela ne concerne que celles en anglais. Les étudiants en Afrique de l'Est seront ainsi exposés aux textes de Chinua Achebe et Ama Ata Aidoo, mais pas à ceux d'écrivains et de verbalistes en langues d'Afrique de l'Ouest. De même, un cours sur la littérature africaine donné au Nigéria peut inclure Ngũgĩ wa Thiong'o, mais il est peu probable qu'il inclue des auteurs écrivant en swahili. […] Les gouvernements et les sociétés doivent partager leurs richesses culturelles dans leurs langues du cru[47].

Dans une étude plus récente[48], Alamin Mazrui tente de tirer les implications de sa critique, de longue date, des politiques linguistiques conçues et/ou promues par les institutions de Bretton Woods. Le jeune Mazrui s'y livre à un examen lucide de la production au niveau tertiaire de la compétence linguistique, en se focalisant sur la littérature et la recherche universitaire. Son corpus comprend les traductions en swahili pendant les années fastes de l'*ujamaa* en Tanzanie et la lutte antiapartheid ; la traduction de la Bible ; les deux traductions successives, en 1977 et 1978, des *Damnés de la terre*, de Fanon ; la traduction du *Marchand de Venise* par Nyerere lui-même et les deux traductions de Shakespeare en setswana par Sol Plaatje, *Jules César* et *La comédie des erreurs*. Non incluses dans cette récente étude sont les traductions en swahili de Ngũgĩ, comme *Devil on the Cross*, de Mariama Bâ, avec *Une si longue lettre*, ou l'adaptation en swahili du *Mandat*, de Sembène, par Amandina Lihamba en 1980, *Hawala ya Fedha* (avec une forte inflexion féministe sur l'agence des

47. « *With regard to diversification […] translation between different languages could also serve the objectives of both horizontal inter-penetration and vertical counter-penetration. Literature courses in East Africa, for example, may include the works of West African writers, but so far only those written in English. East African students will be exposed to Chinua Achebe and Ama Ata Aidoo, but not writers and verbal artists in indigenous West African languages. Likewise, a course on African literature in Nigeria may include Ngũgĩ wa Thiong'o but is unlikely to include writers in Kiswahili… Governments and societies in Africa need to share with each other their cultural riches in local languages.* » *Ibid.*, p. 61 (je traduis).

48. Alamin Mazrui, *The Cultural Politics of Translation : East Africa in a Global Context*, New York, Routledge, 2017.

deux femmes de Dieng), ou encore la traduction en xhosa de *Up From Slavery* et les récentes publications de la collection « Céytu », sous la direction de Boris Diop, chez l'éditeur parisien Zulma.

En deçà des limites de ce corpus, l'on ne peut s'empêcher de penser que le point central de la réflexion des deux Mazrui demeure l'anglais comme langue mondiale : c'est le sous-texte en creux dans toutes leurs analyses des deux phénomènes connexes que sont les prédations glottophagiques de l'anglais et la précarisation accrue des minorités linguistiques. Mais cette grande sensibilité aux risques d'exclusion et de marginalisation ne va pas sans un certain aveuglement aux alternatives déjà à l'œuvre pour la décolonisation[49] linguistique et littéraire en Afrique[50]. L'anglais comme *lingua franca* de transition n'est pas en débat, rôle qu'il a bien tenu dans le contexte panafricain des résistances anticoloniales[51].

Ce qui pose problème, hier comme aujourd'hui, reste le façonnement des imaginaires au-delà du contact colonial, au sein d'une Afrique en pleine (re)possession de ses talents et pouvoirs créatifs : « On tend de plus en plus à s'accorder sur le fait que le problème majeur de l'Afrique n'a jamais été l'ajustement structurel prescrit par les institutions de Bretton Woods. Le problème a toujours été

49. D'un point de vue historique, il est question d'une deuxième vague de décolonisation, pour l'essentiel portée par les langues africaines, après celle portée par les écrivains europhones pendant l'entre-deux-guerres et durant l'immédiat après-guerre. Sur cette première vague, les diverses histoires littéraires, et récemment pour une synthèse des diverses histoires littéraires dans les zones francophone, anglophone et lusophone, voir Steemers, *op. cit.*, p. 310.

50. Il ne serait pas inutile de préciser que « les langues mondiales », dans l'acception de Casanova, n'ont pas toujours été, en dépit de leur provenance « européenne », des points d'achoppement dans le déroulement des processus émancipateurs dans les anciennes colonies. Le projet panafricain, des deux côtés de l'Atlantique, et peut-être au-delà, est impensable sans le rôle facilitateur de l'anglais – pour la découverte de la Harlem Renaissance, aussi bien que pour la tenue des premiers échanges au tournant du dernier siècle, à travers les congrès panafricains organisés de 1900 à 1945 à Londres, Paris et Manchester, par Dubois, Padmore et Nkrumah ; en 1956 à Paris et en 1959 à Rome, par le groupe de Présence Africaine sous la férule d'Alioune Diop ; en 1958 à Accra pour poser les jalons de l'Union africaine, etc.

51. Sur la fonction stratégique de l'anglais dans la construction du projet panafricain voir Mazrui, *English in Africa*, *op. cit.*, p. 8. Les remarques préliminaires de Ngũgĩ, dans *Decolonising the Mind*, apparaissent, avec le recul, bien naïves, ce qu'il semble reconnaître, implicitement, en assignant un rôle de *lingua franca* intérimaire à l'anglais. Voir Ngũgĩ, *Something Torn and New*, *op. cit.*, p. 126-127.

comment traduire en actes le réajustement culturel[52]. » Étant donné que ce travail de reconstruction, entamé par les pionniers et pionnières du panafricanisme, reste largement inaccompli, « plusieurs intellectuels africains continuent de considérer comme parfaitement légitime leur manque de sérieux concernant une connaissance solide des langues africaines[53] ». Sous ce rapport, le facteur colonial ne saurait servir de paravent, mais l'on verra plus loin, avec les critiques d'Adejunmobi, dans quelle mesure la vigilance extrême à l'égard des dynamiques exclusionnaires exacerbe, plutôt qu'elle ne contribue à l'enrayer, l'engrenage infernal de la dépendance institutionnelle dans les efforts de libération culturelle et d'élimination de toute forme de discrimination ou de marginalisation des minorités, y compris linguistiques.

Par ailleurs, et dans le droit fil de sa critique d'un certain « eurocentrisme linguistique dans l'éducation africaine[54] » via le *soft power* de la Banque mondiale[55], Alamin Mazrui prône une éthique du partage et du dialogue entre les cultures africaines sur le plan de l'interpénétration horizontale, pour contrecarrer une double stratégie visant à faire fuir la main-d'œuvre qualifiée vers les centres urbains et les cerveaux vers le Nord[56]. Cet accent sur les répercussions socio-professionnelles des politiques d'assimilation fonctionnelle, sous

52. « *There is a growing consensus, in particular, that the primary economic problem in Africa has never been structural adjustment of the kind prescribed by the Bretton Woods institutions. The problem has always been how to carry out a cultural readjustment.* » Mazrui, *op. cit.*, p. 55 (je traduis).

53. « *many African intellectuals and scholars continue to regard the lack of seriousness about knowledge in African languages as perfectly justifiable* » ; *ibid.*, p. 58 (je traduis).

54. *Ibid.*, p. 59.

55. Cela remonte au début des années 1980, qui coïncide avec la fin de l'*ujamaa* en Tanzanie et le début des PAS. « *[In] the one country, Tanzania, that has dared challenge the hegemony of the imperial language by replacing it with Kiswahili in the primary school, its educational language policy has been quickly singled out by the World Bank as the culprit for its supposedly poor academic standards. The double standard here is evident ; and, behind it, we may get a glimpse the World Bank's hidden agenda for linguistic Eurocentrism in African education.* » *Ibid.*, p. 53.

56. « *This is the kind of logic that seeks to legitimize both the global apartheid in the labour sector as well as the attempts to channel the African academy to educational training of the vocational type. In the process, of course, Africa's own intellectual potential and enterprise is de-valued as the intellectual hegemony of the North gets more and more deeply entrenched.* » *Ibid.*, p. 51.

couvert d'une « décolonisation » des savoirs, fait entrevoir l'horizon ultime du champ de réflexion sur le commerce entre langues africaines : les mouvements de population, les flux migratoires internes et externes, à petite ou à grande échelle, mouvements induisant des gains et pertes pour les communautés linguistiques vulnérables qui, souvent, sont aussi des communautés économiquement marginalisées et écologiquement fragilisées. Dans sa réflexion, Moradewun Adejunmobi accorde une plus large place à ces facteurs[57].

Traduction littéraire et diversité linguistique en Afrique postcoloniale

Au sens strict, la diversité linguistique se définit comme « la possibilité que deux personnes quelconques, dans n'importe quel pays, ne parleront pas la même langue maternelle[58] ». Le ratio est compris entre 0 et 1. Par exemple, la République démocratique du Congo, avec un total de 214 langues, affiche un indice de diversité linguistique (IDL) de 0.948 ; le Cameroun avec 278 langues affiche un IDL de 0.975 ; le Sénégal avec 46 langues présente un IDL de 0.77 ; le Togo avec le même nombre affiche un IDL de 0.9 ; la Côte d'Ivoire avec 100 langues affiche le même IDL, 0.9 ; et le Nigéria avec 526 langues affiche un IDL de 0.866. En Afrique, le Cameroun présente l'IDL le plus élevé, suivi de la République centrafricaine avec 0.95 et de la République démocratique du Congo avec 0.948. À signaler que dans le palmarès mondial des dix premiers pays, avec la Papouasie-Nouvelle-Guinée en tête, six sont des pays africains.

Dans un sens plus étendu, la diversité linguistique désigne un outil de mesure censé rendre compte des tendances et dynamiques

57. Si, à l'instar de Mazrui, Adejunmobi inscrit la diversité linguistique dans un contexte de mondialisation où les langues parlées sont de moins en moins capables de résister au rouleau compresseur de la médiatisation tous azimuts, elle ne fait pas le lien entre cette médiatisation et les politiques eurocentristes du néocolonialisme libéral.

58. « *the possibility that any two people of the country selected at random would have different mother tongues* » ; David Harmon et Jonathan Loh, « The Index of Linguistic Diversity : A New Quantitative Measure of Trends in the Status of the World's Languages », *Language Documentation and Conservation*, n° 4, 2010, p. 101 (je traduis). Ces chiffres sont à mettre à jour, aujourd'hui, mais les tendances qui se dessinent restent les mêmes, à plus d'une décennie d'intervalle.

évolutives des langues à l'échelle mondiale, en tenant compte des poussées démographiques. L'Afrique représente, de façon constante depuis plusieurs années, environ 30% des langues existantes et 14,2% de la population du globe, derrière l'Asie. Ce ratio disproportionné, 1/3 linguistique pour 1/6 démographique, donne lieu à des situations complexes. La compétence locutoire multilingue, soit la capacité à se mouvoir allègrement à travers divers registres sociolinguistiques, est sans doute plus développée en Afrique que partout ailleurs dans le monde, y compris en Asie, premier continent d'un point de vue démographique et linguistique. Mais, comme le fait remarquer Adejunmobi,

> Le problème n'est pas tant le fait que les langues d'écriture prédominantes en Afrique soient des langues européennes plutôt que des langues autochtones, mais que c'est en Afrique que l'on compte le moins de langues écrites pour les besoins de la lecture et de l'écriture. Fait d'autant plus remarquable que c'est en Afrique que le taux de multilinguisme est le plus élevé[59].

Étant donné la tendance à l'homogénéisation, un des effets collatéraux de la propagation des super-langues actives en Afrique (anglais, français, portugais et, dans une moindre mesure, arabe), comment l'Afrique peut-elle préserver la diversité de ses écosystèmes linguistiques ? Comment ces langues parlées, sur le long terme, peuvent-elles soutenir les contrecoups de la mondialisation linguistique qui tend à accroître la résilience des langues écrites tout en érodant les capacités de survie des langues non écrites ? Le problème posé dans l'étude d'Adejunmobi n'est pas nouveau : depuis la création de l'UNESCO, c'est la question de la réduction linguistique via l'écriture alphabétique. Au tout début des années 1980, dans *Orality and Literacy*, Walter Ong notait déjà que « la technologisation du mot », procès qui, depuis l'invention de l'alphabet et, de façon

59. « *The problem here is not just that the predominant languages of writing and reading in Africa are European rather than indigenous African languages, but that fewer languages are used in writing and reading in Africa than in several other continents. This is all the more remarkable given the high level of multilingualism found on the African continent.* » Moradewun Adejunmobi, « Literary Translation and Language Diversity in Contemporary Africa », Batchelor et Birsdorff (dir.), *op. cit.*, p. 20 (je traduis).

plus décisive, celle de l'imprimerie, allait en s'affinant, condamnait les locuteurs de langues orales à un choix douloureux :

> Il ne se trouve presque plus de culture orale ou à prédominance orale qui ne soit, à l'heure actuelle, consciente des vastes configurations de pouvoir auxquelles seule l'alphabétisation permet d'accéder. Cette prise de conscience est une agonie pour les personnes enracinées dans l'oralité primaire, qui désirent passionnément s'alphabétiser, mais qui savent aussi qu'entrer dans le monde excitant de l'écriture alphabétique signifie laisser derrière soi bien des trésors culturels du monde de l'oralité. Pour survivre, il nous faut mourir[60].

On sait que nombre de classiques littéraires mettent en scène le dilemme cornélien induit par cette « aube étrange » de l'Occident colonisateur pendant la ruée vers l'Afrique : *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, *Arrow of God* de Chinua Achebe, *Amkoullel* de Hampâté Bâ, *Climbié* de Bernard Dadié, et tant d'autres[61]. Mais aujourd'hui, en cette seconde décennie du troisième millénaire, l'écriture, cette ancienne technologie du *graphein*, n'est plus à épingler comme facteur homogénéisant :

> En gardant à l'esprit le pouvoir croissant des technologies de la communication, à travers le monde, y compris en Afrique, tout effort de promotion de la diversité linguistique dans le monde actuel doit tenir compte du fait que l'isolement communicationnel est un phénomène de plus en plus rare, en raison d'une littératie plus répandue dans un nombre restreint de langues[62].

60. « *There is hardly an oral culture or a predominantly oral culture left in the world today that is not somehow aware of the vast complex of powers forever inaccessible without literacy. This awareness is agony for persons rooted in primary orality, who want literacy passionately but who also know very well that moving into the exciting world of literacy means leaving behind much that is exciting and deeply loved in the earlier oral world. We have to die to continue living.* » Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1988, p. 15 (je traduis).

61. La plupart des classiques francophones traduits en anglais traitent de ce thème du conflit des cultures. Voir la liste, non exhaustive, dans Batchelor, *op. cit.*, p. 262-266.

62. « *Bearing in mind the growing reach of communication technologies around the world including in Africa, any efforts to foster language diversity in the contemporary world will have to come to terms with the consequences of the increasing rarity of communicative isolation and with the spread of literacy in selected languages.* » Adejunmobi, *op. cit.*, p. 21 (je traduis).

Du moment où une langue écrite et disposant d'un alphabet est plus à même de s'adapter aux avancées technologiques, les communautés vulnérables et les écosystèmes linguistiques en Afrique, où l'immense majorité des langues ne sont pas écrites, sont *de facto* mis en danger d'extinction. L'approche consensuelle sur la diversité linguistique, retracée au début de l'étude d'Adejunmobi[63], découle d'une série d'observations empiriques, notamment le fait qu'au train actuel, plus de la moitié des près de 7 000 langues existantes dans le monde disparaîtront d'ici la fin du 21e siècle. Partant, la lutte pour la préservation se mène sur le plan de la représentation des minorités linguistiques : toutes les langues ont droit à un régime de protection juridique sanctionné et garanti par un État souverain et/ou un organisme international. Mais la planification linguistique est une chose, la politique des langues en est une autre : dans le premier cas, le contexte est abstrait et statique, *in vitro*, tandis que dans le second cas, on a affaire à un contexte fluide, dynamique, *in vivo*, hautement complexe sur le plan sociolinguistique.

Quelles en sont les implications ? Tout d'abord, l'argument pour le dirigisme linguistique est vicié à l'origine, ceci pour les mêmes raisons que la perspective fonctionnelle sur la prétendue vertu « transethnique » du français, de l'anglais ou du portugais, datant de la période coloniale, était fallacieuse. La diversité se retrouve hypostasiée de tout ce qui touche à l'écosystème des œuvres littéraires, aux « champs d'interaction des langues et littératures africaines[64] ». Sur ce registre, le nationalisme des luttes anticoloniales s'est contenté de reconduire le modèle colonial pour, avec une déconcertante naïveté, légitimer le choix du français, portugais ou anglais comme solution de compromis au soi-disant casse-tête ethnolinguistique en Afrique. Innombrables sont ici les recoupements entre l'approche fonctionnelle des administrations coloniales et l'éthos prétendument pluraliste de l'État-nation postcolonial. L'ironie veut que, comme le souligne Alamin Mazrui, la Banque

63. *Ibid.*, p. 18-21.

64. « *the fields of interaction of African languages and literatures* » ; *ibid.*, p. 20 (je traduis).

mondiale reprenne à son compte cette double tradition dirigiste pour, aujourd'hui, mettre en œuvre son agenda néocolonial :

> Derrière le masque se profile une attitude qui tend à encourager la consolidation des langues impériales aussi bien en Afrique que, d'une manière générale, dans le reste du tiers-monde. Cette vision tend à promouvoir l'éducation dans les langues locales pendant les premières années de scolarisation, mais seulement comme moyen de faciliter l'acquisition de la langue impériale, à un stade ultérieur[65].

Plutôt que de porter sur la représentation des minorités linguistiques et leur protection juridique comme espèces menacées de disparition, le problème tient donc à la mobilité linguistique des textes littéraires, leur mode de circulation dans un contexte régional – ou semi-global. Pour Adejunmobi, « la portée réelle de la diversité linguistique dans les sociétés à fort taux de multilinguisme ne peut pas être dupliquée dans les textes à support médiatique sans éroder les dynamiques qui favorisent la diversité linguistique en tant que telle[66] ». À la lumière de cette gageure mimétique, elle propose une autre solution de compromis : « augmenter le prestige des langues locales et régionales de grande communication, en traduisant de façon systématique les textes littéraires à partir de et vers ces langues, afin de garantir que lesdits textes littéraires soient capables de circuler au moins dans les sous-régions africaines dans plus d'une ou deux langues mondiales[67] ».

65. « *Behind the mask, a view transpires that encourages the consolidation of the imperial languages both in Africa and, more generally, in much of the "Third World", and favours education in the local languages in the earlier years of schooling merely as a means of facilitating the students' acquisition of the imperial language at a later stage.* » Mazrui, *English in Africa*, *op. cit.*, p. 45 (je traduis). Ceci était déjà le projet colonial, dès le début de la politique d'assimilation à Saint-Louis et Gorée, sous la houlette de Jean Dard, lorsqu'il débarque en 1816 pour expérimenter la méthode mutuelle, fort en vogue dans les milieux éducationnels coloniaux français et anglais. Contrairement à la Banque mondiale, l'UNESCO cherche, depuis sa création, à traduire dans la réalité une vision de la langue comme facteur de développement culturel et cognitif, aux trois niveaux du cycle de formation, et pas seulement sur le plan instrumental et opérationnel.

66. « *The actual range of language diversity in highly multilingual societies cannot be fully replicated in mediated texts without eroding the dynamics that foster language diversity itself.* » Adejunmobi, *op. cit.*, p. 18 (je traduis).

67. « *Enhancing the stature of local and regional languages of wider communication by systematically translating literary texts from and into those languages would be one way of ensuring that literary texts are able to circulate at least within sub-regions in Africa*

Adejunmobi opère une distinction tranchante entre les activités visant à préserver la diversité et les activités visant à préserver les conditions de possibilité de la diversité, donc visant à la préservation des habitats linguistiques en Afrique postcoloniale. Dans ce cas-ci, l'enjeu consiste à créer des langues-tampons régionales pour générer une force capable de résister à l'impact négatif des langues mondiales sur les écosystèmes linguistiques. Ainsi, afin de renverser la vapeur et de créer les conditions optimales pour l'émergence d'une sorte de République des lettres panafricaine, les flux et canaux de transmission, pour ce qui est de la traduction d'une langue vers l'autre, devraient être reconsidérés. Une atténuation des asymétries et déséquilibres induits par l'eurocentrisme de la *Weltliteratur* en serait le résultat (voir en annexe fig. 1 et 2).

Dans une telle configuration, les romans de Ngũgĩ, au lieu d'être systématiquement traduits ou autotraduits en anglais, seraient ainsi traduits dans une langue de grande circulation régionale comme le swahili[68], tandis que les romans en wolof de l'écrivain sénégalais Boris Diop seraient traduits dans une langue de grande circulation médiatique comme le malinké ou l'haoussa. Il est vrai que certains des textes de Ngũgĩ ont fait l'objet de traductions en swahili, mais la disponibilité d'une version anglaise tend à rendre superflue toute traduction dans une langue-tampon « semi-périphérique ». Le fait de publier des œuvres littéraires dans les langues africaines ne change pas grand-chose à l'affaire. Cela nécessite, outre des publications

in more than one or two global languages. » *Ibid.*, p. 28 (je traduis). C'est la stratégie de la traduction-accumulation, mais dans une visée différente de celle de Casanova, au sens où le rapport dominant/dominé est rendu plus complexe via une réfraction de la structure dialectique de la glocalisation.

68. Rappelons, encore une fois, que *lingua franca* et langue de grande circulation médiatique ne sont pas la même chose, et c'est toute la différence entre, par exemple, wolof et malinké ou haoussa en Afrique de l'Ouest, ou entre kinyarwanda, lingala et swahili dans la région des Grands Lacs. Il nous semble que, dans son essai, Adejunmobi n'insiste pas assez sur cette distinction. Le malinké est plus transfrontalier et transnational que le wolof ou le bambara, mais la production écrite actuelle ne conforte pas un tel choix, ce qui suppose une phase expérimentale avec des traductions depuis ou vers cette langue. Sur la localisation des textes littéraires au Mali, voir Nathalie Carré, « Between Mother Tongue and "Ceremonial Tongue" : Boubacar Boris Diop and the Self-Translation of *Doomi Golo* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18, n° 1, 2015, p. 109.

de textes secondaires au niveau tertiaire de l'usage de ces langues, des échanges plus soutenus entre langues périphériques et semi-périphériques et une moins grande dépendance à l'égard des langues mondiales censées fournir l'accès à un prétendu « marché littéraire mondial[69] ».

Parmi les exemples d'une pratique littéraire à effets néfastes pour l'écosystème linguistique régional, Adejunmobi cite les cas de Ngũgĩ et Boris Diop. Selon la chercheuse, les traductions en anglais et français tendent à faire ombrage à ou à éclipser les originaux en kikuyu et wolof, respectivement. Cette double critique n'est pas à prendre à la légère, surtout dans le cas de Ngũgĩ, de longue date l'avocat par excellence d'un trafic littéraire entre langues africaines. Mais elle reprend le vieux motif de la contradiction performative inhérente à la posture indigéniste : dans les années 1990, Simon Gikandi avait déjà remarqué, au sujet de la traduction/réécriture par Ngũgĩ lui-même de la longue nouvelle *Matigari Ma Njirũũngi*, que « la traduction de haut calibre en anglais contrevient à l'idée, chère à Ngũgĩ, de restaurer la primauté des langues africaines comme médiatrices de l'expérience africaine[70] ».

Ces critiques, formulées à deux décennies d'intervalle, par Gikandi et Adejunmobi, touchent au point où le bât blesse dans les stratégies de l'indigénisme littéraire. Dans les années 1980, Ayi Kwei Armah avait développé un argument similaire dans l'essai « Solving Our Language Problem », désormais inclus dans la collection *Africa : Remembering the Dismembered Continent*. Dans ce texte, Armah propose deux solutions pour déjouer le piège colonial de la balkanisation linguistique du continent à la suite de la Conférence de Berlin de novembre 1884 à février 1885. De façon curieuse, les deux solutions proposées par l'écrivain s'inspirent des pratiques dirigistes en Union soviétique sous Staline ; elles consistent à imposer le swahili ou l'égyptien ancien, le

69. « *global literary marketplace* » ; Bandia, *Translation as Reparation*, *op. cit.*, p. 230 (je traduis).

70. « *this negates the whole purpose behind writing in Gikũyũ, insofar as the eloquent English translation of* Matigari Ma Njirũũngi *defeats Ngũgĩ's intentions of restoring the primacy of the African language as the mediator of an African experience* » ; Simon Gikandi, « The Epistemology of Translation », *Research in African Literatures*, vol. 22, n° 4, 1991, p. 166 (je traduis).

kémétique, comme langues littéraires véhiculaires à l'échelle continentale, afin de garantir la dissémination des textes produits aussi bien dans les langues européennes que dans les langues africaines. Armah considère l'indigénisme littéraire, à la Ngũgĩ on s'en doute, comme relevant d'une « tactique de courte vue et d'exercices de virtuosité acrobatique littéraire pour épater ses pairs[71] », mais tout comme nombre de déclarations programmatiques, y compris celles de Ngũgĩ lui-même pendant le dernier millénaire, elles semblent privilégier une conception médiatique axée sur la langue écrite, média froid qui n'a jamais eu la faveur des masses mondialisées – un des principaux enseignements de ces dernières décennies[72].

Vers une diversification des modes de diffusion à l'ère postnumérique

Les travaux de Moradewun Adejunmobi livrent une foule d'aperçus et donnent au chercheur moult grains à moudre, mais son approche pose problème à plusieurs égards. Une fois admise la nécessité de mettre en avant des super-langues régionales de diffusion littéraire (haoussa, swahili, malinké) et de faire un distinguo entre foisonnement multilingue et diversification multimédiatique, les modes de circulation des textes littéraires ne font l'objet d'aucune discussion, même préliminaire[73]. De plus, dans la discussion des « champs d'interaction de la littérature africaine », Adejunmobi omet de prendre en considération le lectorat comme une dimension spécifique du champ littéraire, outre les acteurs institutionnels (éditeurs et critiques) et les acteurs primaires (écrivains)[74]. Dans « Technorality, Literature, and Vernacular Literacy in Twenty-First Century Africa », un essai de 2008, Adejunmobi avait pourtant braqué sa focale sur ces

71. « *the sterility of shortsighted tactics* » et « *games of individualistic one-upmanship* » ; Ayi Kwei Armah, « Our Language Problem », *West Africa*, vol. 29, n° 4, 1985, p. 832 (je traduis).

72. C'était déjà la raison du choix du film pour Bako, dans *Fragments*. Voir Zabus, *op. cit.*, p. 185.

73. Pour des raisons de commodité, l'Afrique du Nord, la Corne de l'Afrique et le Sud de l'Afrique ne sont pas pris en considération dans cette configuration écolinguistique.

74. Comparer avec Ngũgĩ, *Something Torn and New*, *op. cit.*, p. 126.

contextes de réception souvent marginalisés, avec le phénomène de l'expansion des mouvements évangéliques autochtones, les pentecôtistes, dans l'aire culturelle yoruba, au sud-ouest du Nigéria. Au terme de cette étude, l'accent avait été mis sur la nécessité de remettre en question les approches classiques dans la formulation des politiques de diffusion des littératures en langues africaines :

> Parmi ceux qui demeurent de fervents partisans du nationalisme culturel en Afrique, l'objectif d'une meilleure communication avec les audiences locales a été l'argument le plus souvent invoqué pour promouvoir la littérature imaginative dans les langues vernaculaires – et ceci depuis les années 1960. Mais les médias de masse comme la radio, la télévision et le cinéma représentent, à l'heure actuelle, des moyens plus efficaces pour atteindre cet objectif [celui de l'interaction avec les publics locaux] que les textes diffusés seulement sous forme d'imprimés. […] Sous ce rapport, le développement de supports et matériels médiatiques implique de plus en plus, outre une inéluctable confrontation avec les langues hégémoniques, une réflexion sur la valeur stratégique des divers médias de masse comme moyens de communication[75].

Comment les audiences africaines peuvent-elles peser sur la configuration de ces champs d'interaction ? Quelle serait leur fonction critique ? Dans quelle mesure pourraient-elles pousser les écrivains à élaborer des microstratégies pour les inciter à consommer « local », en matière de littérature ? Comment les formes de littératie (visuelle, verbale, audiovisuelle) et les modes de diffusion aujourd'hui disponibles grâce à la révolution numérique pointent-ils vers une certaine postlittérature où la domination des médias de masse commande de reconsidérer la place du littéraire, du média écrit en général, dans les nouveaux paysages médiatiques ? Que

75. « *Among those who do remain cultural nationalists in Africa, the goal of better communication with local audiences has been the most frequently invoked justification for promoting creative writing in the vernacular since the 1960s. But mass media like radio, television, and film currently represent more effective means for achieving that goal than texts disseminated in print. […] As such, the development of imaginative vernacular language materials in print increasingly involves not only a possible confrontation with hegemonic languages, but also an interrogation of the strategic value of diverse mass media as effective means of mass communication.* » Moradewun Adejunmobi, « Technorality, Literature, and Vernacular Literacy in Twenty-First Century Africa », *Comparative Literature*, vol. 60, n° 2, 2008, p. 180 (je traduis).

veut-on dire, concrètement, par « audience » ou « public » dans un contexte où les coordonnées spatiales, le rapport au temps comme *modus* et à l'espace comme *locus* sont constamment redéfinis au rythme des innovations technologiques ? Sans avoir la prétention d'y répondre, *Doomi Golo*, premier roman en wolof de l'écrivain sénégalais Boris Diop, fournit un vif éclairage sur cette masse de problèmes.

À sa première parution en 2003, l'ironie veut que la grande majorité des lecteurs de *Doomi Golo* se retrouve chez les personnes alphabétisées via l'école française, héritières des anciens « évolués ». Les locuteurs en wolof, plus compétents, lettrés en arabe pour les besoins du wolofal (ajami wolof) mais analphabètes en français, ne peuvent pas lire ce roman[76]. Comme tant d'autres écrivains avant lui, Diop se rend alors compte de l'exorbitant pouvoir exographique exercé par le français, depuis la fameuse circulaire de Ponty en 1912, via l'usage de l'alphabet romain[77]. Ce facteur politique, remontant à la période coloniale, oblige l'écrivain sénégalais à penser en termes de localisation et d'adaptation, stratégies remédiales en deçà des formes classiques de la traduction ou de l'autotraduction dont les spécialistes en études littéraires ont du mal à se déprendre[78].

Entretemps, en 2009, sort la version française, mais le plus important est que moins d'un an plus tard, pendant l'été 2010, Diop termine l'enregistrement de la version audiolivre, avec la collaboration du cinéaste Jo Gaï Ramaka et grâce au soutien logistique du

76. « *If this language is quite widely understood and spoken, there are still numerous non Wolophone Senegalese who were* de facto *excluded from the reading. Even for Wolophone people, things were not that easy* » (« Si cette langue est très largement comprise et parlée à travers le pays, il n'en demeure pas moins qu'un grand nombre de Sénégalais non-wolophones étaient exclus du cercle de lecture. Et encore, même pour les wolophones les choses n'étaient pas si simples »). Carré, *op. cit.*, p. 110 (je traduis). Beaucoup de ces « wolophones » maîtrisent à la perfection l'arabe littéraire, comme les halpulaar lettrés, mais sont souvent inclus dans les statistiques sur les taux d'analphabétisme – implicitement basés sur un seul alphabet.

77. Sur la romanisation comme stratégie pour endiguer l'avancée de l'arabe pendant la période coloniale, voir Alain Ricard, « Africa and Writing », Irele et Gikandi (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 159-160.

78. Comme c'est le cas avec l'étude de Nathalie Carré sur l'autotraduction de *Doomi Golo*, six ans après sa parution en wolof. On reste dans le paradigme de Zabus, que cette dernière cherchait à dépasser. Comme l'avait déjà relevé Ricard, cette « obsession de l'oralité » méconnaît d'autres formes mixtes de médiatisation. Ricard, « Africa and Writing », *op. cit.*, p. 162.

African Studies Center de l'Indiana University, à Bloomington[79]. La deuxième édition en wolof paraît en 2012, une version ciblant la communauté des expatriés sénégalais en Europe et en Amérique du Nord (Bookwitty/L'Oiseau Indigo). En 2015 sort la traduction espagnole, avec en bonus une version numérique bilingue, espagnol/wolof. Enfin, en 2016 paraît la traduction anglaise aux Michigan State University Press.

Au-delà de ces éditions sous divers formats, Diop s'est impliqué dans d'autres projets, dont la collection de littérature mondiale en wolof, « Céytu », lancée en collaboration avec les Éditions Zulma, basées à Paris. La première moisson de textes a livré des traductions d'*Une saison au Congo*, par Diop lui-même, *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, ainsi que la traduction de *L'Africain* du Nobel 2014, J. M. G. Le Clézio, par Daouda Ndiaye, poète en langue wolof établi depuis des années à Paris. Tous ces textes sont de très haute facture, en particulier la traduction en wolof du roman épistolaire de Bâ. On signalera, pour finir, que Diop a publié, au début de l'année 2018, son deuxième roman en wolof, *Bàmmeelu Kocc Barma*, avec sa propre maison d'édition, EJO. Une version audiolivre est en cours de préparation, avec le cinéaste Jo Ramaka, comme pour le premier roman en wolof[80]. Diop anime aussi, avec l'équipe éditoriale d'EJO, le premier journal en ligne exclusivement rédigé en wolof, *Lu Defu Waxu*[81]. En février 2022 est sorti son troisième roman wolof, *Malaanum Lëndëm* (Le pagne de l'obscurité), sur la crise agraire au Sahel et la montée du jihadisme, ou plutôt du « grand jihanditisme » de Boko Haram, au Nigéria.

À travers l'histoire multiforme de sa réception, le roman de Diop permet ainsi de mieux saisir l'importance de la localisation pour se mettre à la hauteur des enjeux et défis liés à la consommation de biens culturels dans le contexte actuel. Dans *English in Africa*, Alamin Mazrui fait remarquer que « toute langue étrangère devient locale quand elle commence, au moins à certains égards, à être

79. À signaler que cette version audiolivre est désormais entièrement gratuite et téléchargeable sur le site de la maison d'édition EJO.

80. La version française, *Un tombeau pour Kinne Gaajo*, est parue au printemps 2024, chez Philippe Rey. Comme pour *Doomi Golo*, c'est une autotraduction.

81. Aussi disponible sur l'application Medium.

parlée aussi bien au marché que dans la salle de cours, quand elle est à la fois la langue de l'homme de la rue et du bureaucrate[82] ». Toutes proportions gardées, on peut dire qu'il en va de même pour l'objet-livre *Doomi Golo*. On peut parler de translocalisation avec la version bilingue numérique espagnol/wolof, dans une visée qui transcende la question de la langue d'écriture, wolof, français ou autre, et celle du public cible. Voire, on serait plus avisé de penser en termes de logique remédiale, avec *Doomi Golo*. En effet, du livre imprimé à l'objet multimédia (livre électronique, bitexte numérisé et audiolivre), on peut retracer la logique interne de la remédiation à l'œuvre à travers ce cycle de publications sous divers formats. Le facteur déterminant serait alors la nature changeante de ce que l'on entend par « audience » ou « public » et la nécessité de dépasser la conception classique, un tantinet belle-lettriste, de la traduction comme extraversion du texte source.

Venons-en, pour finir, à la critique de Moradewun Adejunmobi, qui comporte de sérieuses implications pour les modes de circulation des textes dans les espaces postcoloniaux, en parallèle avec leur dissémination à large échelle. Dans le cas des traductions interlinguales, pour employer la terminologie convenue depuis Jakobson[83], Adejunmobi note que « quand certaines de ces productions littéraires en langues vernaculaires font l'objet d'une traduction, c'est l'accès à un plus grand nombre de lecteurs potentiels, plutôt qu'un souci pour la diversité linguistique, qui en est la source de motivation[84] ». Elle cite en exemple la version française de *Doomi Golo*, parue en 2009, six ans après la version originale, sans trop s'étendre sur ce hiatus temporel, nettement supérieur à la fréquence notée pour la dernière autotraduction de Ngũgĩ, *Wizard of the Crow* (2004, 2006 et 2007).

82. « *a foreign' language gets localized when it begins to be, at least in some respects, a language of the marketplace as well as the classroom, a language of the person in the street as well as the bureaucrat in an office* » ; Mazrui, *English in Africa*, *op. cit.*, p. 23 (je traduis).

83. Roman Jakobson, « On Linguistic Aspects of Translation », Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000 [1955], p. 113-118.

84. « *when some of these vernacular language literary texts by Africans are translated, it is the desire for accessibility to the greatest number of potential readers rather than a concern with language diversity that drives translation* » ; Adejunmobi, « Literary Translation and Language Diversity in Contemporary Africa », *op. cit.*, p. 25 (je traduis).

Il est vrai qu'en 2011, avec la publication de la version française *Les petits de la guenon*, chez Philippe Rey, Diop a dû se défendre contre divers procès d'intention[85]. Adejunmobi reconduit les mêmes arguments et exhibe les mêmes pièces à conviction que dans une précédente étude[86], mais l'on peut se demander si la préservation de la diversité linguistique est du ressort des écrivains et si ce second procès d'intention ne vicie pas les arguments incisifs développés en faveur d'une intensification des pratiques traductives entre langues littéraires africaines. Cependant, la pièce maîtresse du réquisitoire contre la tendance des écrivains, afrophones et europhones, à emprunter le corridor longitudinal menant aux capitales de la République mondiale des lettres tient solidement, d'où la grande pertinence de certaines solutions préconisées, comme la traduction en pulaar et malinké de *Doomi Golo* et celle en swahili des textes de Ngũgĩ[87]. L'écrivain sénégalais est pleinement conscient du défaut de l'armure indigéniste, ainsi que des lourdes implications que charrie le privilège sociolinguistique du wolof dans son propre pays :

85. Ce procès d'intention est particulièrement délicat lorsque Moradewun Adejunmobi s'en prend à des écrivains issus des nouvelles diasporas noires postcoloniales, comme l'auteur d'origine ougandaise et installé aux Pays-Bas, Moses Isegawa, avec son roman *Abyssinian Chronicles*, d'abord publié en néerlandais, et Chika Unigwe, d'origine nigériane et basée en Belgique, avec *Black Sisters's Street*, d'abord publié en flamand sous le titre *Fata Morgana : « For all of these writers, translation involves circulation of their works between a handful of more and less powerful European languages, with virtually no contribution to diversifying the language of literary circulation in Africa. » Ibid.*, p. 27. Il est difficile de tenir grief à ces auteurs de ne pas contribuer à la mise en place de dispositifs d'intertraduction entre langues africaines, même si leur « africanité » est un élément clé dans les stratégies entrepreneuriales de leurs agents littéraires.

86. Les arguments présentés dans « Translation and Postcolonial Identity » sont plus approfondis, notamment la tendance à produire des traductions naturalisantes, alors que la version en langues africaines, chez Ngũgĩ, Kunene, p'Bitek, est inscrite dans une dynamique de *foreignization*. Adejunmobi, « Translation and Postcolonial Identity », *op. cit.*, p. 170-174. Faute d'espace, nous ne pouvons nous étendre sur la trichotomie qui y est introduite par la chercheuse nigériane : *compositional translation*, *authorized translation*, *complex translation*, en raison de la nature problématique des première et dernière catégories, qui nécessitent une discussion séparée. Voir aussi Moradewun Adejunmobi, *Vernacular Palaver. Imaginations of the Local and Non-native Languages in West Africa*, Clevedon, Multilingual Matters, 2004.

87. Adejunmobi, « Translation and Postcolonial Identity », *op. cit.*, p. 28.

> Si on s'y prend mal, le risque est réel. Au Sénégal, le wolof est une langue transethnique, que tout le monde parle et comprend plus ou moins. C'est une chance, mais cela ne veut pas dire qu'il faut foncer tête baissée. On est très loin d'un accord général sur ce sujet, même si un consensus se dessine depuis quelque temps. L'idée serait d'enseigner le wolof partout, mais en l'accompagnant d'une langue régionale. Faute de quoi nous allons être condamnés à laisser le français arbitrer pour l'éternité[88].

On retrouve ici, en lame de fond, l'argument du dirigisme éclairé au Nigéria exploré par Zabus dans *The African Palimpsest*. Délicate et volatile est en effet la situation au Sénégal, où seuls le pulaar et le wolof peuvent se prévaloir d'une riche tradition littéraire écrite afin de relever les défis de ce nouvel indigénisme et mener à son terme une seconde vague de décolonisation littéraire. Sera-ce au détriment du français ? Des autres langues dites « nationales » ? *Quid* d'une troisième voie ? Pour l'heure, toutes ces questions demeurent spéculatives et sans réponse définitive, d'où la nécessité d'une vigilance aiguë à leur mode de formulation.

Au seuil d'une nouvelle « convergence »

On a tendance à oublier que le tournant postcolonial amorcé dans les années 1990 pour le champ des études littéraires africaines marque aussi un « tournant » dans l'évolution des rapports à la langue chez les écrivains africains. Livre-phare, *The African Palimpsest* est aussi exemplaire à titre de livre-témoignage. Les analyses de Chantal Zabus et, dans la foulée, de Paul Bandia, Kwaku Gyasi et Kathryn Batchelor rendent sensible aux basculements codiques, aux hybridations mêlant français acrolectal, mésolectal et basilectal, aux modes de combinaison avec les langues africaines et aux situations narratives tendant à signifier un tiers-texte perceptible dans ses divers effets diglossiques (urbanité du pidgin comme langue transethnique, prestige de la *lingua franca* coloniale, stratification sociale épousant les contours de la pyramide des langues, « le Babel

88. « Au Sénégal, le français a perdu de son pouvoir de séduction », entretien avec Fatoumata Seck, *Le Monde*, 17 mars 2019 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/03/17/boubacar-boris-diop-au-senegal-le-francais-a-perdu-de-son-pouvoir-de-seduction_5437460_3212.html.

de l'état postcolonial » zabusien). On peut toutefois se demander si cette pragmatique du texte littéraire, si sensible au tiers-code comme « l'espace tiers, le trait d'union entre langue maternelle et langue de l'autre[89] », si attentif à « l'impact de l'oralité[90] », peut rendre compte de situations plus complexes, au-delà du texte comme unité d'analyse. *Quid* des hybridations de l'oral et de l'écrit qui, dans les romans directement écrits en langues africaines en particulier, tendent à narrativiser un dense sensorium, une atmosphère qui confère une saveur sociale spécifique à l'espace actionnel ? Comme l'affirme Diop, « j'écris avec des échos[91] ».

Un des problèmes les plus aigus en traductologie est, justement, la « capture » de cette dimension écho-graphique de l'écriture. Dans « La tâche du traducteur », comme on le sait, Walter Benjamin recourt à cette image de l'écho pour définir une traduction interlinguale aboutie, laquelle « consiste à trouver dans la langue dans laquelle on traduit l'intention à partir de laquelle l'écho de l'original est éveillé en elle[92] ». Pour Benjamin, cet écho désigne la langue pure originaire, *Ursprache*, dans laquelle toutes les langues humaines trouvent leur source et se résorbent dans la nuit métaphysique de l'origine. On se doute bien que ce trope de la langue comme écho produit une résonance particulière chez les écrivains des anciennes colonies et les minorités des anciennes métropoles du Vieux Continent et de l'Hémisphère occidental.

Pour nous en tenir à l'écrivain sénégalais : chez Diop, il sert à configurer la relation osmotique à la mémoire, mais autrement que sous la forme benjaminienne d'une *Ursprache* et plus proche de cet « art de l'écoute » souvent évoqué dans le contexte de la traduction postcoloniale[93]. En outre, ce trope permet de mieux comprendre, de

89. « *the space between, the hyphen between mother tongue and other tongue* » ; Zabus, *op. cit.*, p. 4 (je traduis). Voir aussi la discussion du tiers-espace de Bhabha dans Batchelor, *Decolonising Translation*, p. 244-261.

90. Bandia, *Translation as Reparation.*, p. 218-220.

91. Cité dans Carré, *op. cit.*, p. 104.

92. Walter Benjamin, « La tâche du traducteur », traduit de l'allemand par Martine Broda, *Po&sie*, n° 55, 1991, p. 155.

93. Voir Marjolijn de Jager, « Translation – A Listening Art », Batchelor et Bisdorff (dir.), *op. cit.*, p. 109-116. Voir aussi Spivak, *op. cit.*, p. 183 et 196 et Spivak, « The Politics of Translation », Venuti (dir.), *op. cit.*, p. 400 et 411.

suivre à la trace, dans les écrits de cet écrivain sénégalais, un mécanisme de focalisation interne où le personnage-narrateur est, souvent, une sorte d'antenne parabolique captant les ondes d'affects qui circulent dans la sphère publique africaine. Sous cet angle, on peut dire que ce trope est le schème par excellence de la mise en abyme du traducteur[94]. S'il en est ainsi, si le dispositif de capture de ces flux fait signe vers la figure spéculaire d'un traducteur-dans-le-texte, comment repenser le rapport entre oralité et écriture autrement que sur le mode de l'analogie entre écriture créative et traduction littéraire (Maria Tymoczko, Kwaku Gyasi) ou en invoquant la métaphore du palimpseste si chère à Chantal Zabus ?

Dans *Globalectics*, Ngũgĩ résume assez bien les données de ce nouveau problème coextensif à l'ère postnumérique :

> Les lignes de démarcation entre transmissions orale et écrite se brouillent, à l'âge de l'internet et du cyberespace. Il en est ainsi depuis un certain temps, avec la transcription des transmissions par voie orale ; les transmissions électroniques d'œuvres écrites ou de performances orales, via la radio ou la télévision ; ou simplement via la parole. […] La langue des SMS, des courriels, et de toutes les formes d'accès à internet, y compris les images et la musique en temps réel, est en train de produire un phénomène qui ne relève ni de la pure écriture ni de la pure parole. La langue du cyberespace peut emprunter à la langue de l'oralité, Twitter, les salons de clavardage, on-se-parle quand, en réalité, on-s'envoie-des-textos, ou les conversations par courriels interposés. Dans tous ces cas, c'est de l'oralité passée par la médiation de l'écriture, mais ce n'est ni l'une ni l'autre, ce sont les deux à la fois. C'est la cyberoralité[95].

94. Les exemples abondent, dans le cadre plus général des écritures francophones postcoloniales. *Verre cassé* de Mabanckou et *Temps de chien* de Nganang nous semblent être les textes les plus emblématiques de cette tendance à la chronique sociale pendant la dernière décennie. C'est aussi le cas des deux romans en wolof de Diop, en particulier le tout récent *Bàmmeelu Kocc Barma* (Le tombeau de Kocc Barma), avec la narratrice Njéeme Pay, animatrice de radio.

95. « *The lines between the written and the orally transmitted are being blurred in the age of the internet and cyberspace. This has been going on for some years with the writing down of the orally transmitted ; the electronic transmissions of the written as spoken through the radio and television ; or simply the radio as a medium of speech. […] The language of texting and emailing and access to everything including pictures and music in real time is producing a phenomenon that is neither pure speech nor pure writing. The language of cyberspace may borrow the language of orality, twitter, chat rooms, we-have-been-talking when they mean we-have-been-texting, or chatting through writing emails,*

Si l'on se place du point de vue de Ngũgĩ, le rythme effréné des avancées technologiques, loin de condamner les sociétés africaines à s'enliser dans un multilinguisme oral mortifère est aussi, de façon paradoxale, une formidable source de revitalisation des paysages et milieux écolinguistiques. La question, cependant, reste de savoir comment tirer tout le profit de ce lacis intermédiatique fluctuant, à l'ère postnumérique, pour d'une part redéfinir les rapports entre langues africaines et, de l'autre, repenser le rôle de la littérature et de la traduction en termes de dispositifs hybrides intégrant la localisation des pratiques langagières et intermédiales qui sont perpétuellement à l'œuvre dans le cadre vivant et vibrant des sociétés postcoloniales[96].

Bibliographie

ACHEBE, Chinua, *A Man of the People*, New York, Anchor Books, 1967.

ADEJUNMOBI, Moradewun, « Translation and Postcolonial Identity », *The Translator*, vol. 4, n° 2, 1998, p. 163-181.

——, *Vernacular Palaver. Imaginations of the Local and Non-native Languages in West Africa*, Clevedon, Multilingual Matters, 2004.

——, « Literary Translation and Language Diversity in Contemporary Africa », Kathryn Batchelor et Claire Birsdorff (dir.), *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 17-35.

——, « Technorality, Literature, and Vernacular Literacy in Twenty-First Century Africa », *Comparative Literature*, vol. 60, n° 2, 2008, p. 164-185.

APPIAH, Kwame Anthony, « Thick Translation », Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 417-429.

ARMAH, Ayi Kwei, « Our Language Problem », *West Africa*, vol. 29, n° 4, 1985, p. 831-832.

——, *Africa : Remembering the Dismembered Continent*, Joal, Per Ankh, 2010.

but it is orality mediated by writing. It is neither the one nor the other. It's both. It's cyberorality. » Ngũgĩ wa Thiong'o, *Globalectics. Theory and the Politics of Knowing*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 84 (je traduis). Voir aussi Ruth Finnegan, *The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007, p. 102.

96. On trouve un subtil clin d'œil à ces pratiques de localisation dans le film d'Abderrahmane Sissako, *La vie sur terre*, où les textes de Césaire sont oralisés – déclamés en français, commentés dans les langues locales, ancrés dans des espaces de convivialité – avec la diffusion radiophonique hebdomadaire de la si bien nommée Radio Colon. Sur la localisation des langues de l'oralité en Afrique via la radio, voir Finnegan, *op. cit.*, p. 207-208.

BANDIA, Paul, *Translation as Reparation. Writing and Translation in Postcolonial Africa*, New York, Routledge, 2014 [2008].

——, « Translation and Current Trends in African Metropolitan Literature », Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff (dir.), *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 235-252.

BASSNETT, Susan et Harish TRIVEDI (dir.), *Postcolonial Translation : Theory and Practice*, New York, Routledge, 1999.

BATCHELOR, Kathryn, *Decolonising Translation. Francophone African Novels in English Translation*, New York, Routledge, 2014 [2009].

—— et Claire BISDORFF (dir.), *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

——, « Postcolonial Issues in Translation : The African Context », Catherine Porter et Sandra Berman (dir.), *A Companion to Translation Studies*, New York, Blackwell, 2014, p. 246-258.

BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », traduit par Martine Broda, *Po&sie*, n° 55, 1991, p. 150-158.

BLACHÈRE, Jean-Claude, *Négritures*, Paris, L'Harmattan, 1993.

BOURLET, Mélanie, « Mobilité, migrations et littératures en réseaux : exemple des romans poulâr », *Cahier d'études africaines*, vol. 213, n° 4, 2014, p. 319-340.

CALVET, Louis-Jean, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Payot, 1987.

CANTALUPO, Charles, « African Antetranslation », *Research in African Literatures*, vol. 47, n° 3, 2016, p. 1-14.

CARRÉ, Nathalie, « Between Mother Tongue and "Ceremonial Tongue" : Boubacar Boris Diop and the Self-Translation of *Doomi Golo* », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 18, n° 1, 2015, p. 101-114.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

——, *La langue mondiale. Traduction et domination*, Paris, Seuil, 2015.

D'ALMEIDA, Irène Assiba et Janis MAYES (dir.), *A Rain of Words : A Bilingual Anthology of Women's Poetry in Francophone Africa*, Charlottesville, University of Virginia Press, 2009.

DE JAGER, Marjolijn, « Translation – A Listening Art », Kathryn Batchelor et Claire Bisdorff (dir.), *Intimate Enemies : Translation in Francophone Contexts*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013, p. 109-116.

DIOP, Boubacar Boris, *Doomi Golo*, Dakar, Papyrus, 2003.

——, *Les petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009.

——, *Doomi Golo. The Hidden Notebooks*, East Lansing, Michigan State University Press, 2016.

——, *Bàmmeelu Kocc Barma*, Dakar, EJO, 2017.

FAGERBERG-DIALLO, Sonja, « Milk and Honey : Developing Written Literature in Pulaar », Eileen Julien (dir.), *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 43, 1995, p. 67-83.

FINNEGAN, Ruth, *The Oral and Beyond. Doing Things with Words in Africa*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

GANNE, Valérie et Marc MINNON, « Géographie de la traduction », Françoise Barret-Ducrocq (dir.), *Traduire l'Europe*, Paris, Payot, 1992, p. 55-95.

GIKANDI, Simon, « The Epistemology of Translation », *Research in African Literatures*, vol. 22, nº 4, 1991, p. 161-167.

——, « African Literature and the Colonial Factor », Abiola Irele et Simon Gikandi (dir.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

GYASI, Kwaku, « The African Writer as Translator : Writing African Languages Through French », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 16, nº 2, 2003, p. 143-159.

JAKOBSON, Roman, « On Linguistic Aspects of Translation », Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 113-118.

JULIEN, Eileen (dir.), *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 43, 1995.

MAZRUI, Ali, « Language and the Quest for Liberation in Africa : The Legacy of Frantz Fanon », *Third World Quarterly*, vol. 14, nº 2, 1993, p. 351-363.

—— et Alamin MAZRUI, *The Power of Babel. Language and Governance in the African Experience*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

MAZRUI, Alamin, *English in Africa : After the Cold War*, Clevedon, Multilingual Matters, 2004.

——, *Swahili Beyond the Boundaries : Literatures, Languages, and Identity*, Athens, Ohio University Press, 2007.

——, *The Cultural Politics of Translation. East Africa in a Global Context*, New York, Routledge, 2018.

NAMA, Charles Atangana, « Translation and Cultural Exchange in African Literatures », Jean Delisle et Judith Woodsworth (dir.), *Translators Through History*, Amsterdam et Philadelphie, Benjamins Publishing, 2012, p. 84-92.

NGOM, Ousmane, « Militantisme linguistique et initiation littéraire dans *Doomi Golo*, roman wolof de Bubakar Bóris Jóob », *Repères-DoRiF*, vol. 2, nº 1, 2012 ; en ligne : https://www.dorif.it/reperes/ousmane-ngom-militantisme-linguistique-et-initiation-litteraire-dans-doomi-golo-roman-wolof-de-bubakar-boris-joob/.

—— et Boucacar CAMARA (dir.), *Boubacar Boris Diop : une écriture déroutante*, *GELL*, nº 16, 2013.

OBIECHINA, Emmanuel, *An African Popular Literature. A Study of Onitsha Market Pamphlets*, Londres, Cambridge University Press, 1973.

ONG, Walter, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, New York, Routledge, 1988.

REPINECZ, Jonathon, « "The tales of tomorrow" : towards a futurist vision of Wolof tradition », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 27, nº 1, 2015, p. 56-70.

RICARD, Alain, « Africa and Writing », Abiola Irele et Simon Gikandi (dir.), *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 153-163.

—, *Le sable de Babel : traduction et apartheid*, Paris, CNRS Éditions, 2011.

SECK, Fatoumata, « Au Sénégal, le français a perdu de son pouvoir de séduction », entretien avec Boubacar Boris Diop, *Le Monde*, 17 mars 2019 ; en ligne : https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/03/17/boubacar-boris-diop-au-senegal-le-francais-a-perdu-de-son-pouvoir-de-seduction_5437460_3212.html.

SPIVAK, Gayatri, *Outside in the Teaching Machine*, New York, Routledge, 1993.

—, « The Politics of Translation » in : Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000, p. 397-416.

STEEMERS, Vivan, « Publishing African Narratives in English : A Short History », *Journal of the African Literature Association*, vol. 12, nº 3, 2018, p. 306-327.

SUGNET, Charles J., « Wolof Orality, Senghorian Literacy, and the Status of Cinema in Djibril Diop Mambety's *La petite vendeuse de soleil* », *The French Review*, vol. 79, nº 6, 2006, p. 1222-1238.

TCHOKOTHE, Rémi A., « Globalectical Swahili Literature », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 27, nº 1, 2015, p. 30-39.

— (dir.), « Qui a peur de la littérature wolof ? », Études littéraires africaines, vol. 46, 2018.

TYMOCZKO, Maria, *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999.

—, « Literary Translation and Postcolonial Writing », Susan Bassnett et Harish Trivedi (dir.), *Postcolonial Translation : Theory and Practice*, New York, Routledge, 1999, p. 19-40.

VENUTI, Lawrence (dir.), *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, 2000.

WA THIONG'O, Ngũgĩ, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Nairobi, EAEP, 1986.

—, *Something Torn and New. An African Renaissance*, Philadelphie, Basic Civitas Books, 2009.

—, *Globalectics. Theory and the Politics of Knowing*, New York, Columbia University Press, 2012.

ZABUS, Chantal, *The African Palimpsest. Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

Annexe

FIGURE 11.1. **Champ des interactions dans la République mondiale des lettres**

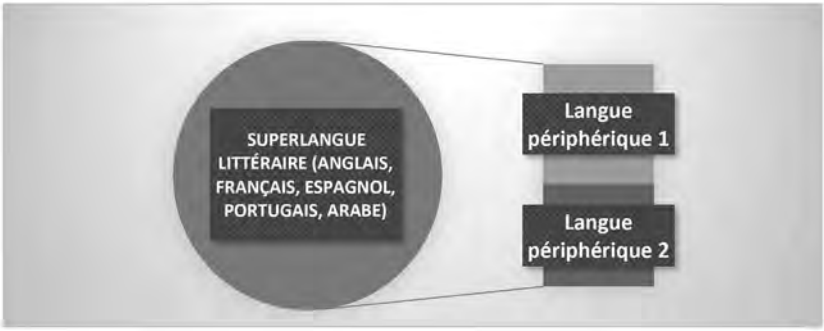
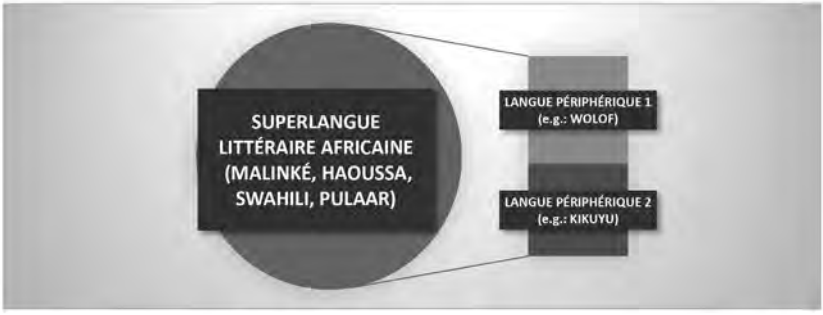


FIGURE 11.2. **Champ des interactions dans une République africaine des lettres**



III
Transversalités, intertextualités, réécritures

Enjeux des œuvres francophones

Au-delà de la marge et du centre

Josias Semujanga

Les histoires critiques sur les littératures francophones visent à discuter de la valeur esthétique des œuvres et de leur place dans les institutions de la littérature française, notamment de leur supposée spécificité. Cette tension, qui sous-tend des recherches historiques et établit une méthode de lecture des textes, souligne également l'importance de la contribution des écrivains francophones à l'espace littéraire français à une époque où la mondialisation de l'information donne à toutes les cultures un extraordinaire essor historique et diminue la distance des marges entre les corpus dits nationaux. La recherche en littératures francophones a ainsi élargi le cercle au cours des trois dernières décennies, conquérant les milieux académiques du monde entier et diversifiant ses sujets.

Dans le cadre de ce travail collectif sur les questions relatives à la notion de marge et de centre, ma réflexion tente de définir ces notions à partir des aspects institutionnels et esthétiques de la littérature. D'abord, parler des littératures francophones comme périphérie, c'est désigner la littérature française comme centre. Avec l'expansion de l'empire colonial français depuis le 16e siècle, les textes en français hors de France fleurissent dans les pays sous contrôle parisien. Depuis longtemps, les histoires littéraires distinguent alors les littératures francophones de la littérature française sur le modèle classique, qui fait de la littérature une institution nationale. Dès lors, toute littérature serait ainsi, au moins en principe, nationale ; elle est censée contenir les œuvres écrites dans la

langue du pays, par des auteurs eux-mêmes qualifiés de nationaux. Deuxièmement, il convient de rappeler brièvement que le mot « littérature » évoque à la fois des aspects institutionnels lorsqu'il est défini comme l'ensemble des œuvres considérées du point de vue du pays et des formes esthétiques considérées du point de vue de la langue, du genre et d'autres caractéristiques.

De ces deux préalables découlent deux conséquences. Il faut distinguer le caractère collectif de la littérature, qui procède de l'utilisation des œuvres (enseignement, critique, recherche), de celui de la création esthétique, qui est de l'ordre individuel, de l'écrivain, de l'artiste. Si nous pouvons facilement décrire les institutions littéraires du point de vue historique, il nous est très difficile de savoir comment un écrivain s'y prend pour écrire un poème, une pièce de théâtre ou un roman quand il est à l'œuvre dans son atelier, comme le montrent les essais d'auteurs eux-mêmes sur l'art d'écrire et de créer des œuvres[1]. Il s'inspire le plus d'œuvres existantes connues et, à force de travail, il crée une nouvelle œuvre. Si les aspects institutionnels sont très pertinents pour comprendre les fonctions et les usages de la littérature dans la société, notre étude se focalise davantage sur les formes des textes et quelques romans francophones contemporains serviront de support à notre réflexion.

Rappelons que la notion de marge a un double sens comme la littérature. Si le mot signifie la bordure, il évoque aussi la lisière et la périphérie ; c'est dans ce sens que François Paré (1992) l'utilise en qualifiant les écrivains francophones de « garants de la marginalité[2] ». À travers ces études sociologiques émerge une idée essentielle que les écrivains francophones sont moins acceptés dans les cercles éditoriaux et académiques que les écrivains français. Cela s'explique aussi par une longue histoire de la France qui, pour des

1. En me limitant au roman, je pourrais citer les essais de Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986 ou de Virginia Woolf, *L'art du roman*, Paris, Points, 2009 [1941]. Ces deux auteurs, chacun à sa manière, nous transmettent leur plaisir et leur goût de la lecture ; leurs commentaires personnels sont pertinents en ce qu'ils éclairent l'histoire du roman à partir de leurs choix d'écriture. Ces réflexions de Woolf et Kundera ont inspiré la critique académique, qui a publié la revue *Atelier du roman* en 1993 et a permis à des romanciers connus d'exposer leur point de vue sur le roman en général et sur la manière dont ils créent leurs propres œuvres.

2. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 8.

raisons propres aux stratégies coloniales de l'Hexagone, est la seule métropole impériale à rester, après la décolonisation, le centre de la langue et de la culture françaises dans les espaces francophones. Ce qui a donné naissance à ce dualisme dans l'histoire de la critique des littératures de langue française : d'un côté la littérature française, et de l'autre les littératures francophones, contrairement aux anciennes métropoles, comme l'Espagne, le Portugal et la Grande-Bretagne qui ont vu, dans une certaine mesure, les centres de leur langue se déplacer ailleurs[3].

Tout récemment, d'autres critiques ont déconstruit ces postulats de la spécificité nationale de la littérature pour bâtir une institution littéraire de langue française transversale, qui propose de dépasser la dichotomie entre la littérature française et les littératures francophones, appréhendant dans un même mouvement des œuvres en français classées comme littératures acadienne, africaine, antillaise, belge, française, maghrébine, ontarienne ou québécoise. Michel Le Bris et Jean Rouaud[4] ont réussi à fédérer plusieurs écrivains de langue française autour d'un livre manifeste affirmant que leur objectif est de détacher la littérature de sa subordination à la nation et de placer l'écriture au centre de toute analyse littéraire. Ils s'intéressent aux liens entre les œuvres sans négliger de mettre en évidence des aspects qui restent sujets à débat, comme le choix du corpus à enseigner dans les collèges et les universités.

Ce faisant, le manifeste milite pour la sortie de la marginalité des littératures francophones, et du même souffle il place l'écriture au sein de toute démarche qui interroge, sans jeux de mots, la marge de

3. Certes, il faudrait nuancer le poids de ces rapports symboliques entre le centre et la périphérie pour les anciennes métropoles impériales et les nouvelles grandes villes des anciennes colonies, notamment pour les littératures hispaniques où l'évolution est lente, comme en témoigne le monopole des plus grandes maisons d'édition espagnoles (Planeta, Santillana, Sintesis) et même les prix littéraires (Planeta, Cervantes et Princesse d'Asturie), si l'on excepte le prix Alfaguara. Il n'en demeure pas moins que, de manière générale, Paris est la seule métropole impériale qui demeure après les indépendances le centre de la langue française et de la littérature en français, à travers les maisons d'édition, les prix littéraires et même le nombre de lecteurs et de lectrices. Car le poids démographique des locuteurs d'une langue conditionne le marché du livre et des lieux de consécration d'une littérature.

4. Voir Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

manœuvre des choix de l'écrivain de langue française dans une telle nouvelle perspective transculturelle et transnationale.

Par ailleurs, d'autres études soulignent que ces différenciations centre-périphérie sont plus spécifiques à la critique francophone qu'à celle de la littérature française. Michel Beniamino, dans son essai *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie* (1999), montre que le discours francophone a du mal à définir et à nommer son objet[5]. D'autres, au contraire, comme Dominique Combe dans *Poétiques francophones* (1992), tiennent pour acquis la singularité du texte lorsqu'ils proposent des définitions de ce qu'est une œuvre francophone, en la différenciant de celle de la littérature française[6].

Cette approche critique novatrice, même si elle ne change pas les habitudes dans les universités où deux systèmes – littérature française et littératures francophones – coexistent encore, pose la problématique en deux phases : d'une part, comment penser la complexité d'une littérature aussi diversifiée culturellement en termes d'usage dans les écoles et les universités et, d'autre part, comment construire une pensée critique littéraire qui prenne en compte ce vaste corpus. Si le premier aspect peut être résolu avec le temps, comme cela a souvent été le cas pour des débats considérés comme des impasses, c'est vers le second, concernant la lecture des textes, que je me suis tourné il y a une vingtaine d'années, en proposant la notion de poétique transculturelle[7] pour dépasser la pensée dichotomique qui domine le discours critique sur les textes de langue française. Ce concept fusionne les outils méthodologiques existants, mais modifie leur hypothèse sous-jacente d'altérité à l'égard des textes francophones. Il démontre l'intérêt de rechercher des éléments hétérogènes dans l'unité du texte étudié et déconstruit

5. Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

6. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hatier, 1992. On pourrait également citer l'ouvrage de Jean-Marc Moura, *Les littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 1999 ou le numéro spécial de la revue *Présence francophone*, n° 96-97 (2021) : « Qu'est-ce qu'un texte francophone ? », qui regroupe beaucoup d'articles sur le sujet.

7. Voir Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999 et Josias Semujanga (dir.), « Les formes transculturelles du roman francophone », *Tangence*, n° 75, 2004.

le principe d'homogénéité territoriale, raciale et linguistique de ces courants méthodologiques. Il en résulte une analyse de l'inventivité des écrivains francophones, à partir de leur usage de la langue et du genre littéraire dans une perspective transnationale plutôt que nationale, comme il est d'usage dans les traditions littéraires. Ici, l'accent est mis sur la liberté créatrice de l'écrivain et de sa marge de manœuvre dans ses choix de formes et de contenus souvent faits au-delà de sa propre culture locale.

Ce principe général transculturel commun à toutes les cultures vient du pouvoir du langage humain à imaginer et narrer autant de mondes possibles à travers des histoires, des fictions et autres types de récits, comme le soulignent Nelson Goodman (1987) et Mark Turner (1996), pour qui les œuvres de fiction, la littérature et les autres arts jouent un rôle éminent dans la construction du monde[8]. Car nos imaginaires sont hérités tant des récits des scientifiques et des historiens que des romanciers, des dramaturges, des musiciens et des peintres.

Une telle démarche s'appuie aussi sur l'anthropologie de l'imaginaire, construit par la traversée de plusieurs récits du monde, crée pour l'écrivain une nouvelle culture, une sorte de transculture, qui est l'interstice entre plusieurs cultures connues de l'écrivain, et dont il s'inspire au-delà de sa culture de base. Celle-ci relie, tel un aimant puissant, des histoires de toutes les cultures du monde depuis des millénaires et disponibles, potentiellement, dans un thésaurus ou l'encyclopédie de tous les récits et leurs différents régimes génériques pour former la mémoire virtuelle des récits du monde.

S'appuyant sur des principes sémiotiques, le postulat de base est que le texte se trouve au cœur de toute analyse littéraire, et la poétique transculturelle vise à en construire le sens en révélant la solidarité des structures du récit. Autrement dit, une œuvre littéraire s'articule autour d'un procès esthétique, qui englobe tout ce qui a trait, entre autres, aux différents régimes narratifs, linguistiques,

8. Voir Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1987 et Mark Turner, *The Literary Mind : The Origins of Thought and Language*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

intertextuels, stylistiques et génériques de l'œuvre[9]. D'une part, il y a le caractère mimétique de l'œuvre qui se manifeste dans le procès axiologique, cet ensemble disparate composant les discours sociaux véhiculés par les personnages, leurs actions, leurs valeurs et leur évaluation du monde réel ou humainement construit. D'autre part, tout récit littéraire, l'art du langage, ancre son sujet dans un lieu donné et s'y réfère. Son matériau artistique, qui est verbal, dit toujours quelque chose sur le monde, quoi que fasse le poète le plus lyrique. On connaît non seulement le rôle décisif du roman dans l'histoire des idées, mais aussi les liens entre l'espace et le temps du roman dans le discours social. Ainsi, de nombreux écrivains francophones écrivent implicitement sur l'énigme – le traumatisme colonial – et font largement appel aux archives coloniales pour raconter l'histoire du temps présent en essayant de joindre dans une même histoire des éléments dispersés et disparates que le discours véridique des historiens sépare[10]. Certains utilisent l'hyperbole de la monstruosité, car « l'art gagne surtout là où il stimule fortement l'imaginaire [et] la lutte de l'écrivain contre le tyran est celle de l'art pour sa propre survie[11] », dit à juste titre Éric Faye.

Pour démontrer l'inventivité des œuvres francophones, nous proposons une approche méthodologique du corpus fondée sur le principe de l'unité textuelle des éléments dans leur diversité et sur trois aspects de chaque création littéraire : le genre, la langue et la relation de l'œuvre avec d'autres qui l'ont précédée. Une telle poétique de l'hybridité transculturelle comme forme d'inventivité romanesque dans les textes francophones sera explorée et illustrée par l'étude détaillée de quatre romans de Lopes, Monénembo,

9. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982 et *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986 ; Janet Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme », Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 81-101 ; Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 ; Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 2003 ; Isaac Bazié et Josias Semujanga (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhausen, Athena-Verlag, 2013.

10. Voir Philippe Basabose et Josias Semujanga (dir.), *Le roman francophone et l'archive coloniale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons francophones », 2021.

11. Éric Faye, *Les laboratoires du pire. Littérature et totalitarisme*, Paris, José Corti, 1993, p. 10-12.

Chamoiseau et Kourouma choisis parmi de nombreux autres dans le corpus francophone africain et caribéen.

Les variations génériques des œuvres : *Le pleurer-rire* et *Les coqs cubains chantent à minuit*

La fonction du genre, avec ses multiples variétés, est certes complexe, mais elle rend plus opérationnelle la lecture des œuvres littéraires. Car la capacité du genre romanesque à transformer et absorber toutes les formes artistiques donne à l'écrivain, francophone par exemple, une marge de manœuvre dont ce dernier tire parti par le brassage intergénérique des formes du roman occidental, des fragments de récits propres à d'autres espaces francophones comme les contes, les légendes ou tout autre répertoire générique. Étant un concept régulateur efficace dans l'analyse de l'œuvre, le genre est aussi essentiel pour l'écrivain que pour le lecteur puisqu'il représente une certaine somme de procédés esthétiques disponibles pour l'un et déjà compréhensibles pour l'autre.

Cela montre qu'en général chaque œuvre procède d'une histoire littéraire qui la précède et l'englobe ; elle naît de l'habileté avec laquelle les formes génériques existantes sont retravaillées. Dans son atelier d'écriture, l'écrivain mélange les genres existants plus qu'il n'en invente de nouveaux. Voyons maintenant combien le genre est un élément essentiel dans la lecture des textes francophones, caractérisés par le mélange de motifs génériques issus de divers espaces culturels, et comment cet aspect les relie au monde de la littérature mondiale. Cette réflexion portera sur *Le pleurer-rire* d'Henri Lopes et *Les coqs cubains chantent à minuit* de Tierno Monénembo[12].

Le roman d'Henri Lopes[13], œuvre carnavalesque avec plusieurs jeux d'écriture, semble être un exemple de ce phénomène transgénérique,

12. Henri Lopes, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982. Tierno Monénembo, *Les coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *PR* et *CC*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13. Voir Ange-Séverin Malanda, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Éditions Silex, 1987. André-Patient Bokiba et Antoine Yila, *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

qui culmine dans des aspects pluristylistiques, profondément imprégnés de traditions orales et de pratiques intertextuelles. Ce roman peut être lu à travers deux thèmes principaux interdépendants : le pouvoir politique et les fonctions de la littérature dans la société.

Tout d'abord, ce livre se concentre sur le personnage de Tonton Bwakamabé Na Sakkadé, un vétéran devenu président de la République après le coup d'État qu'il a dirigé et qui a renversé le chef du pays, Polepole. Certaines sources affirment que ce coup de force du général Bwakamabé a fait plusieurs centaines de cadavres. Une tentative de coup d'État pour ramener Polepole au pouvoir se solde par un échec.

Révolutionnaire dans sa forme, ce récit manifeste une double vocation locale et intertextuelle et transculturelle, par les emprunts locaux aux langues maternelles mélangés au français et aux œuvres des littératures du monde[14]. On pourrait dire que chaque histoire a son propre style, son propre langage, sa propre voix narrative et son propre genre. L'histoire du dictateur se veut polémique, critique et satirique, même si d'autres parties du livre sont assez poétiques, par exemple lorsque le narrateur évoque la beauté et la sensualité de Madame Berger, qui est la maîtresse préférée du narrateur anonyme et pourtant homodiégétique (*PR*, 43).

Le récit épistolaire faisant partie du roman est disponible par l'intermédiaire du correspondant du compatriote exilé en France. Ainsi, le narrateur non seulement met en place plusieurs histoires en parallèle, mais introduit également des genres non littéraires tels que des lettres, des extraits de journaux, une citation de *Jacques le fataliste* de Diderot et un faux « avertissement sérieux » qui précède le roman. Cependant, le narrateur se perd parfois dans le récit de ses aventures sexuelles, notamment avec sa maîtresse Soukali ou plus tard avec la femme du président, Ma Mireille. Un autre type d'histoires concerne le commandant Yabaka qui s'oppose en vain au dictateur. Ces histoires enchâssées ne sont pas alors bien comprises puisqu'elles s'éloignent trop du sujet principal du roman. Car, d'une écriture qui se veut polémique et critique, on passe à des aventures intimes qui n'ont rien à voir avec l'orientation initiale de l'œuvre.

14. Voir Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Une telle écriture fragmentaire et hybride crée ainsi une certaine hétérogénéité que l'on retrouve aussi dans le langage, comme le montrent ces passages poétiques caractérisés, entre autres, par des images recherchées, colorées et symboliques :

> Sa peau couleur de bananier, ses cheveux plus noirs que mon visage, lisses comme une crinière de jument et qui se terminaient par ce mouvement de virgules remontant à mi-cou. Ah ! ses yeux de citronnelle. Quand elle s'approchait ainsi, que je sentais son parfum discret, le mouvement de ses jambes qui se croisaient comme en un geste de protection, alors la paralysie gagnait tous mes membres. J'essayais de penser à un sujet fade et neutre, mais ses lèvres épaisses et légèrement retroussées, comme pour sucer en permanence quelque chose d'imprécis, ajoutaient encore à mon émoi. (*PR*, 43)

D'autres passages, en revanche, sont très chargés d'oralité, usant d'un langage parfois vulgaire fait de jurons et de grossièretés. Le roman contient également de nombreuses significations à plusieurs niveaux, relevant de ses dimensions transculturelles ou culturellement situées. Chaque nom de personnage fait référence à un mot exprimant une réalité sociologique, évoquant un personnage historique, ou rappelant d'autres mots par le son. Ainsi, Soukali signifie « sucre », Elengui signifie « joie », « plaisir », et Ma Mireille évoque l'idée d'émerveillement. Quant au général Bwakamabé Na Sakkadé, dont le prénom est Hannibal, il renvoie au personnage d'Hannibal qui fut un homme d'État et chef militaire à Carthage durant l'Antiquité, reconnu pour sa force et sa rigidité. Cependant, le nom Hannibal évoque aussi des mots comme « cannibale » ou « animal ». De plus, le nom Bwakamabé Na Sakkadé signifie en lingala « jeter le mauvais sort par saccades ». Ces significations sous-jacentes font partie de l'hypotexte, qui peut être difficilement compris par le lecteur non lingalaphone.

Sur un autre plan transtextuel, convoqué par diverses citations de plusieurs auteurs comme Beaumarchais, Boris Vian ou Voltaire, le roman aborde simultanément la question de la réception de l'œuvre et la forme humoristique de son récit. Lopes met en exergue du *Pleurer-rire* ces paroles de Beaumarchais sur la nécessité de rire de la vie plutôt que d'en pleurer : « J'ai beau pleurer, il faut toujours que le rire s'échappe par quelque coin » (*PR*, 7), comme une sorte d'anesthésie

momentanée du cœur. Un dialogue s'instaure entre le narrateur-auteur et le destinataire-lecteur, selon le modèle établi par Diderot, rappelé plus haut, sur les fonctions de la littérature dans la société.

> Vous me faites peur avec toutes ces scènes d'amour trop osées. En les lisant, je ne peux réfréner la montée en moi d'un sentiment de malaise. Sans être dans ma vie privée un ascète, je me demande si l'on a le droit de mêler ainsi politique et porno, sans que celui-ci ne gâche celle-là ? Lorsque vous m'avez, pour la première fois, fait part de votre projet d'écrire ces chroniques, critiques et satiriques sur une tranche de vie d'un dictateur de la fin de notre siècle, je vous avais encouragé, vous proposant même mon concours. Il s'agissait, à mon sens, je le répète, de contribuer à la lutte contre le tyran Bwakamabé. Or, voici qu'aujourd'hui tel qu'évolue votre manuscrit, je crains que cédant trop à des souvenirs intimes, vous mêliez les genres et perdiez de vue l'objectif fondamental de tout écrit engagé. Et un livre d'Africain vivant en ces temps et qui se respecte ne peut être qu'engagé. (*PR*, 123)

À quoi répond ironiquement le narrateur, désignant son correspondant : « À sa vénérable et doctorale éthique et à mes banalités et platitudes, tour à tour ridicules dans leur conviction de s'imaginer révéler des vérités nouvelles, j'ai préféré la voix oubliée du bonhomme Diderot » (*PR*, 255).

Ainsi, en quelque sorte, le titre du roman, *Le pleurer-rire*, sert à nous indiquer au premier coup d'œil que le texte est sans doute carnavalesque. La période de crise, qui met habituellement en place le carnaval et donne lieu à l'écriture carnavalesque, est marquée dans le roman de Lopes par le renversement du pouvoir de Polépolé et l'intronisation de celui de Bwakamabé Na Sakkadé.

Dans *Le pleurer-rire*, le carnavalesque n'implique pas réellement un renversement total de la hiérarchie puisque le dictateur reste, tout du moins selon lui, supérieur en puissance, comme le rapporte le narrateur : « Je pourrais pendant des heures vous imiter le discours de Tonton, comme celui de ses pairs. Vous vous y laisseriez prendre et parieriez que j'ai suivi les cours de formation de l'école des chefs d'État. En fait, je ne possède là aucun mérite particulier. Tous les enfants de ce Pays sont en ce domaine aussi habiles que moi » (*PR*, 89). Par cette assertion, le narrateur retire tout talent d'orateur au dictateur et le rabaisse au rang de simple citoyen.

Le renversement carnavalesque se constate aussi par le fait que le narrateur, issu du peuple et simple maître d'hôtel qui ne demandait rien d'autre que la tranquillité, se retrouve projeté dans le monde des grands qu'il côtoie tous les jours, ce qui lui confère un niveau d'égalité par rapport à eux. Il peut ainsi les étudier et s'amuse dans son livre à les dénigrer, les ridiculiser. Cette position privilégiée et sa montée dans la hiérarchie vont être accentuées par ses relations sexuelles avec Ma Mireille, la femme du président. Cette femme si grandiose, si belle, si intouchable devient l'amante du narrateur et lui assure sa fuite hors du pays.

Ainsi, le narrateur est apte à faire parler les gens pauvres des bidonvilles, ceux de Moundié, aussi bien que ceux de la haute classe des quartiers chics, ceux qui gouvernent. Étant donné son entreprise discrète et fourbe de relater les événements à sa manière, le narrateur dépasse le projet des intellectuels tentant de résoudre le problème en « philosophant en des termes trop obscurs qui finissaient presque toujours par des ismes ou des istes. Des savants » (*PR*, 17).

L'allusion récurrente au sexe, qu'il s'agisse des mots prononcés par les personnages ou des aventures décrites par le narrateur, est aussi une des caractéristiques proéminentes du carnavalesque par le comique et le grotesque des situations, comme l'accumulation des titres de Tonton.

> Qui oubliera l'entrée du maréchal Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, président de la République, chef de l'État, président du Conseil des ministres, président du Conseil national de résurrection nationale, père recréateur du Pays, titulaire de plusieurs portefeuilles ministériels à citer dans l'ordre hiérarchique sans en oublier un seul, fils de Ngakoro, fils de Fouléma, fils de Kiréwa. (*PR*, 87)

De plus, le dictateur ne cesse de s'abreuver de chivas, ce qui le rend le plus souvent ivre. Son attitude fait alors penser à celle d'un pantin, contrastant avec les allures que l'on imagine stoïques du narrateur qui se doit de rester passif, docile et serviable. Le narrateur tente toujours de dépeindre une image caricaturale de la figure du dictateur.

Le métier de maître d'hôtel du narrateur lui permet de décrire tous les festins dont les chefs d'État profitent à chaque rassemblement, alors que le peuple a faim. Le langage carnavalesque est

souvent très riche et très diversifié. Une telle ambivalence carnavalesque veut que derrière le ton enjoué, humoristique et léger, se laisse deviner une réalité amère et triste, même si le narrateur s'en amuse. On peut certes comprendre qu'il s'agit d'un pays imaginaire et qu'en conséquence, tous les faits rapportés ne sont que pure fiction. Cependant, on peut aussi lire en filigrane que ce « Pays » (*PR*, 62) constitue la somme de nombreux pays qui ont dû subir des pouvoirs tyranniques de la sorte. De plus, par les citations placées en exergue, l'auteur joue avec le lecteur en faisant d'abord croire que l'œuvre est historique, au moyen de la citation de Voltaire, puis de façon complètement contradictoire, il affiche son caractère fictif, fort de la citation de Boris Vian.

Puis, de nouveau, l'avertissement suggère la véracité des faits énoncés dans l'œuvre, mais c'en est fini, le lecteur n'est plus dupe. Cependant, un doute subsiste et le paratexte n'est pas là pour démentir les quelques faits inspirés de la réalité. Mais il semblerait que, pour l'auteur, l'intention n'est pas de faire croire à son histoire comme une réalité extérieure au roman, puisqu'il s'amuse à tromper le lecteur, même si la question de l'Afrique et de son devenir est bien sûr au centre des préoccupations de l'homme politique et écrivain qu'est Henri Lopes.

Car la fin grotesque du pouvoir de Bwakamabé s'apparente à celle de tout système politique qui semble avoir entamé son déclin avant d'atteindre son apogée ; d'où le nombre très élevé de personnages salauds. Le risque d'être salaud augmente proportionnellement l'absence de moyens de résister dans un milieu social, comme celui de l'Afrique postcoloniale aux prises avec les traumatismes issus des violences coloniales et ceux des dictatures du temps présent. Car, même lorsque le narrateur évoque la cruauté d'un régime dictatorial souvent sanguinaire, il le fait toujours avec détachement et avec humour. Ce rire n'est possible que grâce à une distanciation du narrateur par rapport aux événements relatés et à leur gravité.

À ce titre, on voit que le projet esthétique de Lopes est l'un des plus riches : un intérêt pour le langage, une richesse de structure et une volonté d'aborder certaines questions, comme la dictature, d'une manière nouvelle. En combinant les genres et en utilisant la construction polyphonique, le romancier tente de créer plusieurs

voix résonnantes, toutes confrontées à la même réalité, faisant de son projet littéraire une utopie susceptible de penser la vie dans la marge des dictatures postcoloniales.

Sur la même lancée, des stratégies métatextuelles se trouvent également dans l'œuvre de Tierno Monénembo en général[15], et en particulier dans *Les coqs cubains chantent à minuit* (2015) que nous allons analyser en détail. Ce dernier roman procède d'un récit qui utilise l'hybridité générique, mélangeant à la fois les formes du récit épistolaire et du roman policier dans une polyphonie généralisée imbriquant de nombreuses histoires les unes dans les autres. Tout commence un lointain matin des années 1950, lorsque les soldats de Fidel Castro, pourchassés par les troupes de Batista, se réfugient dans les terres agricoles de grand-père Alfonso. Une amitié naît entre les deux hommes, et le grand-père reçoit une lettre signée par Castro garantissant le droit de propriété sur sa propre maison après la victoire communiste, qui prône la collectivisation des biens. C'est cette lettre qui va révéler la liaison de la jeune et belle Juliana avec le père d'El Palenque, un saxophoniste guinéen que le narrateur Ignatio Rodriguez Aponte est allé chercher à l'aéroport de La Havane.

La narration est assurée par un narrateur « je », caractéristique du roman épistolaire à travers « tu », qui correspond à El Palenque, personnage principal et destinataire de la lettre, qui constitue le roman. Ainsi, la première section s'ouvre sur une adresse au destinataire.

> Le moment est venu de parler, El Palenque. Maintenant ou jamais. […] Dans quel état seras-tu quand tu auras fini de lire cette lettre ? Prostré, hébété, hystérique ? Non, non… Plutôt muet, plutôt absent, perdu dans des pensées profondes et graves ; hiératique, marmoréen (une vraie statue maya) alors qu'un feu intérieur et vorace te dévore, viscères et âme. (*CC*, 13-14)

Cette citation caractérise clairement la forme de la lettre dès le départ, au moyen d'apostrophes pour simuler un dialogue avec le destinataire, en utilisant la répétition monosyllabique de « non, non… ». Tout se passe comme si le narrateur avait mis ses lecteurs et ses destinataires imaginaires sur le même plan, leur permettant de

15. Voir Adama Coulibaly, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.

communiquer directement. De plus, le pronom « tu » est multiple et pose un problème dans le roman. Car s'il est vrai qu'il renvoie souvent à El Palenque, il contribue aussi à une illusion de référence qui engage davantage le lecteur dans le récit comme s'il y participait, mais tel un destinataire fictif, le lecteur n'ayant pas forcément les clés de l'intrigue dans la mesure où El Palenque ressemble à un double du narrateur-destinataire, Ignacio. Ces codes épistolaires servent aussi à mettre en scène des indices scénaristiques plus liés au genre policier.

> Le moment est venu de tout dire, El Palenque, de tout expliquer. Ce ne sera pas agréable à entendre. […] Et qu'aurais-je bien pu te dire ? N'ayant pas encore découvert le carnet de Poète, j'ignorais tout de Cumanayagua, de la Quinta de los Torrentes, du papier signé de la main de Castro, du secret de la folle de Mazorra… Pour toi comme pour moi, ta vie se cachait sous les brumes. Elle a commencé à s'éclaircir bien après ton retour à Paris quand Poète a escaladé le pinacle de l'église pour aller se confondre avec la pluie. (*CC*, 33-34)

C'est par le dialogue avec le destinataire, aspect spécifique au genre épistolaire, que le roman donne la clé de la résolution de l'intrigue dans le processus de narration propre au récit d'investigation, comme le note le narrateur : « Tu n'étais pas touriste, tu le répétais tant et tant que c'en devenait suspect » (*CC*, 18). Finalement, l'enquête n'est pas complètement résolue, comme semble le regretter le narrateur lui-même : « Encore une de ces nombreuses énigmes cubaines que je ne pourrai jamais résoudre » (*CC*, 43), ou un peu plus loin, dans ce questionnement en forme de monologue.

> Alors, que lui est-il arrivé ? Qu'est-ce qui lui a tourné la tête ? Personne ne le saura jamais puisqu'elle n'est plus là pour en témoigner et que toi, tu n'étais pas encore programmé. Là comme sur d'autres points de cette histoire, nous resterons sur notre faim, en serons réduits aux suppositions. (*CC*, 155)

D'une certaine manière, le roman confirme ainsi son refus d'adhérer systématiquement aux codes policiers au profit de ses propres intentions esthétiques, parce que *Les coqs cubains chantent à minuit* est issu d'un roman de formation ou d'un récit initiatique, qui se caractérise, entre autres, par un récit centré sur la découverte du monde par le personnage.

> Tu ne venais pas à Cuba pour te balader. Tu te trouvais en pèlerinage : un pèlerinage secret et morbide que tu gardais au fond de toi comme une maladie honteuse. Tu effectuais un voyage initiatique au chemin bordé de symboles et de codes avec à la clef la chanson, celle de Celina Gonzalez et de Reutilio Dominguez : *Tengo un poder sobareño / Que me le dio la sabana / De cantarle a la mañana…* (*CC*, 56)

Tout se passe comme si c'était un récit initiatique à rebours, dans la mesure où le personnage enquête sur les traces de sa propre naissance pour apprendre, à travers une sorte de pèlerinage un peu secret dans le récit de Roberto, les liaisons de ce dernier avec sa mère dans sa propre case.

Sur un autre plan, le roman procède d'une intertextualité comme dialogue avec la littérature mondiale, comme le montrent des formes entrecoupées de poèmes ouvrant souvent chaque chapitre.

> Ma venue ne fut d'aucun intérêt pour le monde ;
> Mon départ n'augmentera en rien son honneur.
> Mes deux oreilles n'ont jamais ouï de personne
> La raison de cette venue et de ce départ ! (*CC*, 35)

La figure de Poète est au centre du projet littéraire et intertextuel du roman. Ces allusions aux œuvres du poète iranien de l'Antiquité aux inspirations multiples témoignent ainsi du désir transculturel qui l'imprègne.

> C'est là que, pour la première fois, Poète a découvert l'ami Omar dans le sous-sol qui servait de bibliothèque, au milieu des livres moisis de Victor Hugo, de Zola, de Romain Rolland, de Dos Passos et de Gorki. Il avait pris les Quatrains, le fameux opuscule de Khayyâm que, jusqu'ici, personne n'avait pris la peine d'ouvrir. […] Il aimait les Grecs et les Latins, Poète, il aimait Kafka et Proust, Rilke et Joyce, Baudelaire et Rimbaud, mais c'était d'abord et avant tout un fils d'ici, un enfant de Cuba […]. Pourtant, c'est en paraphrasant Montherlant et en invoquant Omar qu'il a terminé son carnet juste avant de monter au clocher pour aller se confondre avec la pluie : « Je me souviendrai de cette planète ! Par Khayyâm, le sage de Nichâpour ! » (*CC*, 180)

Au lieu de raconter des histoires cohérentes, le roman exploite sa dimension métatextuelle à travers des fragments d'œuvres du monde entier, où Aragon côtoie, par exemple, Heredia et Aimé Césaire.

La chanson cubaine, de culture orale, est au centre du roman et évoque des mots de la culture littéraire associés à des auteurs aux nationalités multiples. Ce débat métatextuel place le roman aux croisements d'autres répertoires culturels. Les frontières entre les traditions deviennent poreuses et une conception mondiale de la littérature, une bibliothèque humaine, émerge encore une fois. Omar est la figure de cet auteur transcendant auquel le personnage de Poète est fidèle, peut-être à cause de ses habitudes de lecture. On attribue en effet à Poète l'exploit impossible de lire tous les livres du monde entier, devenant en l'occurrence la figure de l'artiste issue du métissage transculturel dans les littératures francophones en général[16].

Ce roman convoque à la fois le monde, en construisant des paysages et des lieux, et les discours qui lui donnent sens ; il évoque surtout aussi le monde de l'art et de la littérature, doublant ainsi la fable fort décousue d'une démarche esthétique, un univers de création où différentes figures de l'art – peinture, musique, cinéma – et de la littérature se rencontrent dans un espace transculturel.

Cet intertexte latino-américain dans *Les coqs cubains chantent à minuit* s'inscrit dans une piste ouverte par Monénembo pour penser l'Afrique de sa diaspora dans cette région du monde. Ainsi, ce dernier roman en rejoint un autre, intitulé *Pelourinho*[17] et paru en 1995, qui raconte l'histoire d'un écrivain africain à la recherche des traces de ses racines à Salvador de Bahia, la première ville du Brésil. Après le retour lyrique des Américains en Afrique dans les années 1960, ce paradoxe bouleverse les habitudes du petit peuple du Pelourinho, centre historique de la ville où se tenait autrefois le marché aux esclaves, et où l'on vit aujourd'hui de ruses et de vols, sous la protection des anciens dieux africains. Au fil de leur double récit, des liens généalogiques inextricables se tissent entre l'écrivain et le narrateur, reflétant les relations ambiguës qui unissent et séparent l'Afrique et sa diaspora latino-américaine, que le romancier tente de rapprocher par la littérature.

16. Voir Kodjo Attikpoé et Josias Semujanga (dir.), « Les figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 91, 2018.

17. Tierno Monénembo, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

Dans cette deuxième partie de l'étude, nous allons voir comment ce phénomène général d'hybridité caractérise aussi la langue très stylisée des romanciers francophones comme Patrick Chamoiseau et Ahmadou Kourouma.

Langues et discours du roman : *Solibo Magnifique* et *Allah n'est pas obligé*

La question de la langue sous-tend d'une façon ou d'une autre toute réflexion sur les littératures francophones, mais il faut rappeler que la forme linguistique de l'œuvre relève néanmoins du choix de l'écrivain et porte souvent sur le discours métalinguistique, l'hétérolinguisme ou la diglossie dans de nombreux romans francophones, ce qui permet d'apprécier l'interlangue propre à l'œuvre analysée. Car, rappelle Dominique Maingueneau, « l'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appelle une interlangue [...]. En fonction de l'état du champ littéraire et de la position qu'il occupe, l'écrivain négocie à travers l'interlangue un code langagier qui lui est propre[18] ». Certes, chaque écrivain lutte pour un usage libre de la langue, en créant un écart dans les normes en cours – syntaxe, lexique, orthographe, etc. –, ceux de la francophonie possèdent la « surconscience » linguistique définie par Lise Gauvin (2003) comme « une conscience particulière de la langue qui devient ainsi un lieu de réflexion privilégié et un désir d'interroger la nature du langage et de dépasser le simple discours ethnographique [...][19] ».

De plus, les textes francophones sont parfois imprégnés de telles caractéristiques culturelles que, malgré toutes ses connaissances, le lecteur a besoin d'un code éditorial pour créer des inférences explicites dans le texte lui-même, ce qu'Umberto Eco appelle l'inclusion de parenthèses afin d'expliquer le sens des mots qui ne seraient pas compris par le lecteur étranger à leur connotation locale[20]. Ainsi,

18. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 140.

19. Lise Gauvin, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2003, p. 19.

20. Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

dans *Solibo Magnifique* et *Allah n'est pas obligé*[21], il y a des cas où des traductions en notes de bas de pages ou entre parenthèses ne sont pas données, le travail métatextuel jouant ainsi sur les marges périphériques des deux traditions littéraires amalgamées dans une langue commune, elle-même colorée par les langues nationales qu'elle côtoie[22].

Solibo Magnifique est un récit qui rapporte les résultats de l'investigation de la police pour connaître les circonstances de la mort du personnage principal, Solibo Magnifique. Il n'est volontairement pas situé dans le temps, bien que l'on puisse dire qu'il se passe après 1970. L'action se situe en deux lieux, la Savane, lieu indéfini en bordure de la ville, et le poste de police, Fort-de-France, pendant le carnaval. Devant son public médusé, le conteur Solibo Magnifique meurt, tué par une égorgette de la parole. Est-ce une autostrangulation ? Ou un meurtre ? Tous les gens présents sont soupçonnés, notamment Bateau Français, dit Congo, qui aurait empoisonné Solibo. Les policiers Bouaffesse et Évariste Pilon mènent l'enquête, allant jusqu'à garder à vue Patrick Chamoiseau, homonyme de l'auteur lui-même, mais sans trouver le coupable.

Le roman tient ainsi à la fois du roman policier et du rite funèbre. Deux histoires se chevauchent : il y a, au départ, l'énigme à résoudre – trouver le meurtrier –, puis l'enquête à mener, laquelle n'aboutit pas. C'est une parodie du roman policier dont le propos est de réfléchir sur le récit romanesque dans une société caractérisée encore par la magie de l'oralité pour raconter les histoires.

Dans *Solibo Magnifique*, Chamoiseau, auteur/narrateur, met en scène un marqueur de paroles s'appelant, en l'occurrence, Patrick Chamoiseau, qui se dit ethnographe et qui observe les djobeurs au marché. C'est là qu'il rencontre le conteur Solibo, qui le passionne par son énergie verbale, et avec qui il se lie d'amitié. Retrouvant à

21. Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1988] et Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000. Désormais, les références à ces ouvrages seront indiquées par les sigles *SM* et *A*, suivis du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

22. Voir Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009 et Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, coll. « Édition bilingue », 1993 [1989].

travers le conteur une logique d'écriture, le marqueur de paroles (jeu entre écriture et parole, entre oralité et écriture[23]) s'évertue à prendre des notes, à enregistrer ses contes, espérant pouvoir s'en servir dans son écriture.

> Cette énergie verbale me séduisit là même, d'autant que Solibo Magnifique utilisait les quatre facettes de notre diglossie : le basilecte et l'acrolecte créole, le basilecte et l'acrolecte français, vibrionnant enracinement dans un espace interlectal que je pensais être notre plus exacte réalité sociolinguistique. Je ne le quittai plus durant cette saison où on le vit encore parmi les étals, notant ses dires, étudiant ses silences, stupéfait toujours de sa curieuse audience. (*SM*, 45)

L'amitié des deux hommes (écrivain et conteur) prend malheureusement fin brutalement. En effet, pendant qu'au pied d'un tamarinier il récite son conte, éclairé par des flambeaux, Solibo Magnifique meurt d'une « étranglette » de la parole, métaphore toute désignée d'une tradition qui se meurt. Son auditoire, comme hypnotisé, met plusieurs heures à réaliser que le vieil homme est bel et bien mort et que son inaction ne résulte pas d'un mime improvisé. Si l'auditoire ne réagit pas à la brusque interruption de Solibo, la prenant pour une pause dans le moment du conte, c'est peut-être que ce dernier a habitué ses fidèles à un jeu de gestes et de danses toujours surprenant.

Dès le second chapitre du roman, Sidonise, Didon, Chamoiseau et Charlot prennent la parole à tour de rôle dans une volonté de rendre hommage au mort. Polyphonie en apparence cacophonique ou chaotique : chacun devient narrateur et s'approprie un « je » partagé entre tous. Par exemple, après que Sidonise, la maîtresse de Solibo, a échangé quelques souvenirs avec les autres, Didon prend la relève et raconte lui aussi sa petite histoire. On passe d'un narrateur à l'autre, sans pour autant utiliser les marques de dialogue habituelles ni introduire clairement le nouveau parleur/narrateur/conteur. Didon

23. Il existe de nombreuses études universitaires qui montrent les rapports entre les formes des récits oraux dans le folklore africain et antillais et celles du roman de type occidental. On peut citer, entre autres, celles d'Amadou Koné, *Des textes oraux au roman moderne en Afrique de l'Ouest*, Francfort, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993 et de Maximilien Laroche, *La double scène de la représentation. Oralité et littérature dans la Caraïbe*, Sainte-Foy (Québec), GRELCA, 1991.

accapare la narration dans un mouvement de fluidité qui passe presque inaperçu.

> Didon, maître-djobeur du marché aux légumes, rejoignit Sidonise, lui toucha les cheveux d'une main en manière de merci […], releva le front afin de se dégager la gorge et donner une parole. […] Compagnie voilà ma tristesse, dit-il, permettez mon souvenir… Nous nous mîmes en attente d'une autre évocation d'un Solibo réconfortant, à la verticale, dans un de ses beaux jours. Manière de l'aider à balancer sa voix, nous faisions une musique de bouche et nous battions des mains… Didon parla d'une voix sourde, lente, dans un créole qui souvent rappelait la Guadeloupe. Son débit un peu monocorde s'en allait sur le vent et il fallait se pencher pour comprendre ses mots. (*SM*, 74)

Plus loin dans le récit, Sidonise se souvient de Solibo cuisinant le requin. Pour raconter l'anecdote, elle interagit véritablement avec son auditoire, l'interpellant, le questionnant, le provoquant. Sidonise n'utilise toutefois pas le fameux krik krak comme d'autres conteurs dans le roman, car sa façon de faire rappelle clairement la logique question/réponse qu'on retrouve dans la plupart des contes :

> Comment appelez-vous ça ? (on ne sait pas Sidonise, on ne sait pas…) […] Ah, Sucette, tu m'as soutiré des sorbets avec ça ! (Mais tes sorbets sont bons, Sidonise…) […] Quand il t'avait préparé une daube ou une soupe d'habitants, tu risquais de te mordre chaque doigt tellement ta bouche battait ! (oh, belle parole, Sidonise) […] Imaginez (oui, on imagine, Sidonise, on imagine !). (*SM*, 123, 124 et 126)

Cependant, les paroles des uns et des autres se mêlent sans créer de confusion dans la narration, grâce à l'utilisation de parenthèses qui encadrent et délimitent les réponses des différents personnages. Des points de suspension permettent également à d'autres réponses aux questions de Sidonise de flotter dans l'imaginaire du lecteur.

Pourtant, on est loin de la « vraie » scène du conte. Fasciné par la présence de Solibo, le personnage de l'écrivain, l'alter ego du vrai Chamoiseau, prend alors la décision de transposer par écrit les paroles de Solibo au moment de sa mort. La mort du conteur est suivie de la naissance de l'écrivain ; sans transition. Mais comment y parvenir ? L'excitation qui l'habitait à l'écoute de Solibo suffira-t-elle à rendre la parole du conteur ?

Réfléchissant au problème de la transformation de la parole du narrateur, le parolier rappelle tout au long du récit les dialogues qui ont lieu avec Solibo, dont les répétitions ressemblent à de courts passages du roman et semblent pouvoir orienter son travail. Ces passages, qui apparaissent comme de petits morceaux de vérité venant de Solibo, révèlent certaines des préoccupations du narrateur, notamment sa façon de percevoir la réalité. Essentiellement, dans l'un de ces passages, Solibo, percevant la fin de la tradition orale et le début d'un autre passage écrit, a dit cela avec des signes de parole.

> « Oiseau de Cham, tu écris. Bon. Moi, Solibo, je parle. Tu vois la distance ? Dans ton livre sur Manman Dlo*, tu veux capturer la parole à l'écriture, je vois le rythme que tu veux donner, comment tu veux serrer les mots pour qu'ils sonnent à la langue. Tu me dis : Est-ce que j'ai raison, Papa ? Moi, je dis : On n'écrit jamais la parole, mais des mots, tu aurais dû parler. Écrire, c'est comme sortir le lambi de la mer pour dire : voici le lambi ! La parole répond : où est la mer ? Mais l'essentiel n'est pas là. Je pars, mais toi tu restes. Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance… » (*SM*, 52-53)

Car le récit est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture interrogeant le frottement des deux langages et leurs modalités. Chamoiseau écrivain fait dire à Solibo, s'adressant à Chamoiseau personnage : « Je parlais, mais toi tu écris en annonçant que tu viens de la parole. Tu me donnes la main par-dessus la distance. C'est bien, mais tu touches la distance… » (*SM*, 53)

Cette évocation fictive de l'écrivain Chamoiseau, dans laquelle celui-ci aborde toutes les problématiques linguistiques de la Martinique et les rapports entre oralité et écriture dans l'œuvre, est une référence unique à Solibo le Magnifique. Pourtant, cette œuvre de fiction est volontairement habitée par le narrateur-auteur omniscient et consacrée aux enjeux sociolinguistiques de son pays. En déplorant la mort de l'oralité, cette œuvre célèbre en réalité l'avènement d'une nouvelle forme de parole, construite comme le Solibo au son des contes traditionnels, mais aussi au pouvoir de la plume.

Quant à *Allah n'est pas obligé*, le quatrième roman d'Ahmadou Kourouma publié en 2000 et ayant reçu le prix Renaudot la même année, les aspects linguistiques sont plus nombreux sans

nécessairement prendre une forme métatextuelle, comme dans *Solibo Magnifique*[24]. Ce récit de Kourouma raconte l'histoire de Birahima, environ douze ans, vivant à Togobala. Selon ses propres mots, il est devenu un vagabond à cause de la guerre civile :

> Moi Birahima, l'enfant de rue devenu enfant-soldat, faisais partie de la première brigade chargée de l'attaque de l'institution de la mère Marie-Béatrice. Nous étions une dizaine d'enfants-soldats. On nous avait drogués, mais pas beaucoup. Parce que nous devions aller doucement, mais éveiller l'attention des forces d'interposition. Si on nous avait trop drogués, on aurait fait beaucoup de bruit, beaucoup de bêtises. Nous étions forts parce que nous croyons à nos fétiches. (*A*, 156)

Personne ne l'accompagne, sauf Yacouba, le « bandit boiteux, le multiplicateur de billets, sorcier musulman » (*A*, 38). Birahima et Yacouba traverseront la Guinée, la Sierra Leone, le Libéria et enfin la Côte d'Ivoire. C'est un récit en six chapitres, raconté du point de vue de Birahima, l'enfant soldat. Birahima relate ce qu'il voit sans filtre, mais sans être trop sentimental. Cette manière de raconter, évoquant les formes du conte, s'apparente à celle que le jeune narrateur adopte lorsqu'il s'agit de rendre compte de la vie des enfants soldats, laquelle consiste à exprimer le contexte pour aider les lecteurs à mieux comprendre les facteurs quantitatifs à l'œuvre dans les situations qui sont décrites et qui se sont répétées chaque fois que Birahima a quitté un groupe armé pour un autre.

Pour ajouter à cet effet de redondance, Birahima et Yacouba traversent à plusieurs reprises la rue avec Sékou, l'ami de longue date de Yacouba, comme s'ils tournaient constamment en rond. Ce fut le cas de Birahima, qui connut la souffrance par sa mère, mais aussi en vertu des rites initiatiques pratiqués par son peuple, comme la circoncision. Une lueur d'espoir se dessine à la fin de l'histoire lorsque son cousin Mamadou permet enfin à Birahima de prendre le droit chemin. Cette voie contraste avec les effets cycliques dans lesquels Birahima s'est engagé depuis de nombreuses années. En cela, le récit de Birahima offre une perspective sur les nombreuses façons d'être un enfant soldat, différentes voies possibles, mais toujours sans

24. Voir Makhily Gasama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

blâmer les autres. Birahima est témoin des exactions quotidiennes durant la guerre civile au Libéria. Il décrit le caractère indicible de la guerre dans laquelle il s'est engagé.

> Quand on dit qu'il y a guerre tribale dans un pays, ça signifie que des bandits de grands chemins se sont partagé le pays. Ils se sont partagé la richesse du pays ; ils se sont partagé le territoire ; ils se sont partagé les hommes. Ils se sont partagé tout et tout et le monde entier les laisse faire. Tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes. (*A*, 53)

Le narrateur spécifie la terrible situation dans laquelle les enfants soldats ont péri durant ce conflit, comme Kid – le petit – dont le nom est l'image même de l'anonymat caractérisant le personnage de l'enfant soldat.

> Kid avait sauté sur une mine. Le spectacle était désolant. Kid hurlait comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. Il appelait sa maman, son père, tout et tout. Sa jambe droite était effilochée. Ça tenait à un fil. C'était malheureux à voir. Il suait à grosses gouttes et il chialait : « je vais crever ! Un gosse comme ça, rendre l'âme comme ça, c'était pas beau à voir. » (*A*, 97)

Témoin de telles atrocités, Birahima s'endurcit à l'instar d'autres soldats. Il tue et pille sans état d'âme, ne fût-ce que pour assouvir les besoins naturels : manger et boire.

> Dans toutes les guerres tribales en Sierra Léone et au Libéria, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Les enfants-soldats et les soldats, pour se nourrir et satisfaire leurs besoins naturels, vendent au prix cadeau tout ce qu'ils ont pris et ont gardé […]. Et quand tout est au prix cadeau les commerçants affluent vers ce pays. Les commerçants et les commerçantes qui veulent vite s'enrichir vont tous au Libéria pour acheter ou échanger. (*A*, 54)

Kourouma recourt à l'artifice de la tragi-comédie pour accentuer le grotesque de la guerre, pour en diminuer le pathos. Birahima participe avec une réelle inconscience au massacre des civils, au même titre que les autres seigneurs de la guerre des adultes. Par ailleurs, l'écriture de ce roman se caractérise aussi par le jeu sur la maîtrise de la langue pour mieux raconter les horreurs. Au départ, on remarque

que le registre de langue est populaire, voire vulgaire. Birahima jure beaucoup en malinké, répétant « faforo » ou « sexe de mon père » (*A*, 163) et autres jurons, qui signifient que le jeune ne maîtrise pas encore l'art de la narration et de la parole.

Kourouma prend soin de traduire les jurons pour le lecteur francophone comme s'il avait conscience que les malheurs de Birahima devaient également intéresser tous les francophones. Aussi prend-il la précaution de souligner comment un enfant illettré a pu maîtriser le français pour raconter le récit : « Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute toutes sortes de bourse de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (*A*, 9). Il campe le personnage dans l'anthropologie culturelle et linguistique de l'Afrique de l'Ouest, où les langues occidentales – anglais et français – côtoient les langues locales et donnent un mélange savoureux dans la communication quotidienne : « *Le Larousse* et *le Petit Robert* me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. Le dictionnaire *Harrap's* explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin » (*A*, 9).

Ce mélange de langues démontre une volonté d'universalité, mais aussi un désir de préserver le réalisme et la couleur de l'Afrique de l'Ouest. L'explication des dictionnaires permet de compenser pour différents lecteurs l'usage d'expressions authentiques, nécessaires à la narration qui se veut semblable à l'oralité et au réalisme du personnage principal : un jeune Malinké, enfant de la rue, qui n'a pas longtemps fréquenté l'école. La quête de la maîtrise du récit traverse l'histoire au point que le roman se termine comme il a commencé. Au début, le narrateur précise comment il a acquis la compétence linguistique pour raconter son histoire. À la fin, le même récit revient.

> Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter […]. À savoir un dictionnaire *Larousse* et *le Petit Robert*, *l'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire* et le dictionnaire *Harrap's*. « Je vais vraiment, vraiment raconter ma vie de merde et de damné… » C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter

> mes aventures de A à Z. De les conter avec les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidgin. C'est ce moment qu'a choisi le cousin, le docteur Mamadou, pour me demander : « Petit Birahima, dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait ; dis-moi comment tout ça s'est passé ». Je me suis bien calé, bien assis, et j'ai commencé : J'ai décidé. Le titre définitif et complet de mon blablabla est : Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses ici-bas. J'ai continué à conter mes salades pendant plusieurs jours. (*A*, 224)

Une telle narration est doublement symbolique. L'histoire racontée est celle de l'horreur. Elle est pleine de jurons et de cris. Ce sont les symboles de l'animalité, de la nature humaine livrée à ses instincts. L'enfant soldat a suivi le modèle des seigneurs de la guerre et il a agi comme eux. Il est devenu une brute. À la fin, il rencontre par hasard son cousin Mamadou. C'est dans la voiture de celui-ci que la transformation s'opère : il passe de l'état de nature – inculte, qui n'utilise que des jurons – à l'état de culture – la maîtrise de la langue – comme moyen de communication. Sur un autre plan, celui de l'action, il quitte le milieu abrutissant de la brousse où les guerriers incultes l'exposent à la guerre et à la mort et arrive dans la compagnie des gens cultivés ; le narrateur précise que Mamadou est « docteur ». Avec cette figure monumentalisée associée au savoir, Birahima intègre la culture. Il acquiert la capacité de dire les horreurs et, ce faisant, se retrouve en tant qu'être humain. Il s'interroge alors sur les moyens de passer de sa communication purement orale, faite de jurons et de cris, et donc proche de l'animalité – état de nature –, à la langue élaborée, celle de la culture et de l'écriture.

Le roman semble ainsi se terminer comme il a commencé. Mais dans cette apparente répétition, c'est un dédoublement plus subtil qui se profile dans la mesure où ce qui, en fin de roman, s'affirme comme un récit oral apparaît, au début, comme une œuvre écrite. L'écriture se manifeste ainsi comme une empreinte qui fixe une expérience, certes douloureuse, mais dépassée une fois partagée par le lecteur – l'autre humain – à travers le récit. Une aventure envisagée au départ comme une route maudite, celle qui mène à la guerre (*A*, 44-47), devient une nouvelle aventure heureuse. Celle-ci conduit à la culture qui serait, en réalité, une transculture, puisque

Birahima utilise un français zébré, composé de dialectes parfois hermétiques les uns aux autres ; d'où l'usage des synonymes – la traduction – suppose un lectorat culturellement varié auquel s'adresse la multiplicité de lexiques. Birahima veut parler aux « francophones de tout gabarit » (*A*, 11).

Allah n'est pas obligé se lit également comme un roman de l'échange entre les personnages et les narrateurs par la traversée des langues. Choix significatif de l'auteur qui crée une sorte d'interlangue pour inventer un univers linguistique métissé. Birahima passe de l'état de nature – « l'enfant-soldat », qui tue et pille – à l'état de culture – lorsqu'il cherche le moyen de communiquer avec les autres – pour dire comment construire, ne fût-ce que symboliquement, un monde nouveau où la parole remplace la barbarie.

Revenant à la notion de marge, qui a guidé notre réflexion dans cette étude, l'analyse du corpus nous a montré plusieurs choses, entre autres que l'écrivain francophone a plus de latitude pour créer des œuvres transgénériques, métatextuelles et hétérolinguistiques afin de contrecarrer la contrainte des injonctions génériques et linguistiques classiques. Lopes, Monénembo, Chamoiseau et Kourouma, par exemple, donnent le sentiment d'avoir une marge de manœuvre, afin de mettre à l'épreuve, si nécessaire, leur capacité à résister aux carcans institutionnels de la littérature française. Sans jeux de mots, ils se donnent de la marge pour l'écriture d'œuvres très riches en inventivité littéraire et linguistique. Ces écrivains francophones usent de pratiques transculturelles caractérisées par des croisements génériques, linguistiques et imaginaires hétérogènes pour contourner l'impasse de la vision impériale de la littérature française hexagonale.

Comme tout écrivain, l'artiste francophone réaménage les formes existantes plus qu'il ne les réinvente. Tout se passe comme si l'écrivain francophone se sentait libre de s'engager dans une libération des marges que l'institution impériale officielle lui avait assignées, grâce à des cercles éditoriaux concentrés à Paris. Les romans francophones analysés dans cette étude font également de la réflexion sur l'écriture une réponse aux limites de la littérature engagée, à laquelle les écrivains donnaient la mission de résoudre les problèmes sociaux.

Ce faisant, ces romans montrent que la force des artistes et des écrivains est d'offrir un regard neuf et inattendu sur une réalité connue au préalable, à savoir l'idée que la littérature ne change pas le monde, comme le prétendaient les écrivains francophones des années 1950 et 1960. Les figures de l'écrivain représentées dans trois romans du corpus examiné ont beaucoup de points communs et se relient en vertu d'une relation plus générale avec le développement du roman africain et antillais depuis au moins quatre décennies.

On les trouve essentiellement dans des œuvres qui, au lieu de raconter simplement une histoire sociale ou individuelle, invitent écrivains et lecteurs à penser la littérature et ses nombreux répertoires et personnages dans la diégèse elle-même. L'accent est mis sur l'énonciation, au moyen de laquelle la parole de l'écrivain-personnage est associée à l'envahissement de l'écrivain fictif qui, par la métalepse, relie sa propre voix aux paroles du discours social sur la conception actuelle de l'art et de la littérature.

Bibliographie

ATTIKPOÉ, Kodjo et Josias SEMUJANGA (dir.), « Les figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain », *Présence francophone*, n° 91, 2018.

AUZAS, Noémie, *Chamoiseau ou les voix de Babel. De l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978.

BASABOSE, Philippe et Josias SEMUJANGA (dir.), *Le roman francophone et l'archive coloniale*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons francophones », 2021.

BAZIÉ, Isaac et Josias SEMUJANGA (dir.), *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones*, Oberhausen, Athena-Verlag, 2013.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, coll. « Édition bilingue », 1993 [1989].

BOKIBA, André-Patient et Antoine YILA, *Henri Lopes, une écriture d'enracinement et d'universalité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988 [1986].

——, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991 [1988].

COMBE, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hatier, 1992.

COULIBALY, Adama, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 2010.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

FAYE, Éric, *Les laboratoires du pire. Littérature et totalitarisme*, Paris, José Corti, 1993.

GASAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995.

GAUVIN, Lise, *La fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2003.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

——, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing, 1987.

HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

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

LOPES, Henri, *Le pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

MALANDA, Ange-Séverin, *Henri Lopes et l'impératif romanesque*, Paris, Éditions Silex, 1987.

MONÉNEMBO, Tierno, *Les coqs cubains chantent à minuit*, Paris, Seuil, 2015.

——-, *Pelourinho*, Paris, Seuil, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MOURA, Jean-Marc, *Les littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

PATERSON, Janet, « Le paradoxe du postmodernisme », Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Montréal, Nota bene, 2001, p. 81-101.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 2003.

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1999.

—— (dir.), « Les formes transculturelles du roman francophone », *Tangence*, n° 75, 2004.

TURNER, Mark, *The Literary Mind : The Origins of Thought and Language*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Intertextualité et transitivité

Une esthétique du divers chez Sami Tchak et Mutt-Lon

Analyse Kimpolo

Les littératures africaines francophones ont la particularité d'être de jeunes littératures et d'être, par rapport à leur émergence, « placée[s] sous le signe de la marge[1] » à l'intérieur du champ littéraire français. Rattachées à l'ancienne puissance coloniale en raison de leur histoire, elles ont sur les plans thématique et idéologique, sur les plans de la critique et de l'édition, été considérées comme des littératures « mineures[2] ». Cette situation de minorisation, loin de nourrir uniquement des tensions focalisées sur la rupture ou la production d'un antidiscours visant à concurrencer le champ littéraire français, a paradoxalement ouvert, ces deux dernières décennies, à d'importantes possibilités de relecture des rapports qu'entretiennent les deux littératures. Elle a aussi permis de reconsidérer les nombreuses démarches et stratégies mises en place par ces littératures dites mineures dans la double optique d'exister et d'interroger les modèles génériques institués par l'Occident.

Parmi ces stratégies figurent l'intertextualité et la transitivité en tant qu'elles sont des lieux de figuration de la singularité de l'œuvre, voire des lieux qui ouvrent à diverses stratégies d'émancipation. De

1. Véronique Porra, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 314, 2005, p. 207-225 ; en ligne, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-207.htm.

2. Voir entre autres l'étude de Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975, p. 29.

manière plus osée, ces littératures dites périphériques semblent même dépasser l'intertextualité pour s'inscrire au plus fort dans la transitivité, entendue comme le levier qui leur permet de considérer les formes et les thèmes impériaux comme caducs[3]. Tout en adoptant les modèles littéraires institués par l'ancienne métropole, elles les infléchissent dans l'optique de lutter pour une légitimité non plus à l'échelle de l'ex-empire, mais à une échelle plus large, celle de l'échiquier mondial. Elles proposent, dans la même perspective, une nouvelle vision du monde littéraire marquée par la coexistence culturelle. Ces littératures recentrent la réflexion sur la réévaluation des prétendus universaux qui commandent l'analyse des textes et installent par ce même biais un dialogue entre les champs littéraires. L'avantage heuristique d'une telle démarche est de prendre en compte certaines dimensions textuelles, si souvent occultées, en faveur d'éléments extérieurs comme le genre ou le champ littéraire.

L'on sait que les stratégies intertextuelles propres aux littératures francophones étaient, jusqu'à une période récente, perçues par la critique française comme scandaleuses. La référence à la réédition du roman de Yambo Ouologuem, *Devoir de violence*, par les éditions Le Serpent à plumes en est devenue la parfaite illustration. Vis-à-vis de l'ancienne métropole qui a longtemps adopté une posture surplombante par référence à sa fonction colonisatrice, les littératures mineures ont développé des stratégies qui leur ont permis à la fois de négocier une légitimité institutionnelle, d'exercer leur liberté créatrice, de cultiver leur inventivité, voire de s'imposer en bouleversant certaines normes établies par les canons littéraires.

Dans cette étude, j'aborde la question de l'intertextualité en tant qu'elle se conçoit comme une clé de lecture et de l'écriture littéraire. Dans les littératures francophones, l'intertextualité peut répondre à plusieurs fonctions et être associée aux stratégies de détour telles que définies par Édouard Glissant. Elle peut aussi être liée aux stratégies complexes qu'utilisent les écrivains francophones pour interroger les grands modèles canoniques et les formes narratives ; elle réévalue la question du « pourquoi écrire » qui traverse la littérature de bout

3. Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Champion, 1999, p. 4.

en bout. Je montre ensuite comment la notion de marge offre paradoxalement un terreau au sein duquel les écrivains de langue française inventent d'infinis procédés pour dire le fait littéraire et gommer l'écart périphérie-centre. Dans un deuxième moment, je m'intéresse à la question de la transitivité chez Mutt-Lon en tant qu'elle permet à l'œuvre de figurer paradoxalement l'obstacle (ici, la codification ou le respect des règles immuables propres au genre romanesque) et la surprise (ici, l'altération des conventions caractéristiques des poétiques de l'innovation[4]). Comment le roman francophone, transgressant les frontières génériques, participe-t-il au procès esthétique de la compétence programmatique des genres, et s'inscrit-il de ce fait dans le débat séculaire sur le renouvellement des principes d'écriture pour renforcer le gommage de l'écart entre centre et périphérie et s'attacher uniquement à l'essence de la littérature ?

Le roman francophone, un espace intertextuel d'échange et de relations discursives : l'exemple d'*Hermina* de Sami Tchak

Les écrivains francophones se sont souvent servis de la forme romanesque pour dire le fait politique, social, économique et culturel. Forme canonique, héritée de la colonisation, le genre romanesque n'a cessé de subir des distorsions tant dans le champ littéraire qui l'a vu naître que dans le champ francophone qui l'a adopté. Dans le champ littéraire francophone, le roman constitue un espace ouvert, lieu d'échange et de relations discursives ; plus encore, il est le lieu du questionnement sur les pratiques narratives et sur la généricité.

Le champ de l'intertextualité constitue sans doute l'un des prismes les plus passionnants à travers lequel il est possible d'appréhender les diverses mutations qui s'opèrent au sein du genre romanesque. Les emprunts, parodies, réécritures, pastiches et autres techniques innovantes sont autant de pratiques qu'utilisent les écrivains francophones pour constituer un mixte d'appropriations d'un genre importé, de distorsions et d'inventivité, dont l'enjeu est surtout celui d'une détermination esthétique.

4. Jean Bessière, « La transitivité de l'œuvre », *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2005, p. 166.

Sami Tchak, auteur de nombreux ouvrages dont *Hermina*[5], utilise les outils intertextuels de manière outrancière. Dans ses récits narratifs, l'intertextualité constitue paradoxalement un matériau qui figure une forme d'attachement à l'institution et une volonté de rompre avec les formes de marginalité fixées par celle-ci. C'est en creux un moyen qui lui permet d'inscrire ses romans dans le vaste univers de la « république mondiale des lettres[6] », cet espace littéraire mondial et pluraliste qui offre aux « excentriques » et aux « centraux » une égalité devant la création et ignore ce qui convient d'être appelé segmentation géographique.

Dans *Hermina*, l'auteur s'intéresse particulièrement au dialogisme dont il fait de la citation le moteur même de l'écriture. Le roman raconte l'histoire d'Heberto, un écrivain fictif. Double plus ou moins avoué de l'auteur, Heberto s'engage dans l'écriture d'un roman qui ne porte sur rien. Jusqu'à la fin de son récit, il ne réussira pas son projet d'écriture et incarnera de ce fait une forme d'impuissance à écrire. Les paragraphes qu'il commence, il ne les achève pas, les efface, les recommence, les retravaille, déchire les pages, jugeant son style médiocre et sa réflexion peu pertinente. Le parcours d'Heberto amène l'auteur à ouvrir plusieurs pistes de réflexion : celle, par exemple, sur les stratégies narratives qu'un écrivain associé à la marge met en place pour créer un modèle alternatif à celui qui est institutionnellement reconnu et, plus fondamentalement, sur la représentation de l'écriture pour un écrivain francophone. Ces réflexions deviendront la principale préoccupation du personnage-écrivain tout au long de la trame narrative. L'impuissance à écrire qu'il avoue est sans conteste une ironie pointant l'aplatissement imaginaire et stylistique qui guette le respect scrupuleux des canons littéraires. Heberto fait cette remarque :

> […] il n'y a même plus de raison d'écrire des romans, personne ne peut apporter quoi que ce soit dans ce genre, tout a été déjà fait, aucune innovation n'est possible dans aucun genre, aucune. Même si l'on souhaitait faire du style pour le style, il n'y a plus aucun style qui soit franchement

5. Sami Tchak, *Hermina*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2003. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 133.

> neuf, tous les styles ont déjà vieilli. Il n'y a plus aucune structure neuve, aucune forme de narration novatrice. Il n'y a vraiment plus rien. Écrire suppose dans ce cas que l'on se mette à faire semblant […]. Il naît sur cet art noble, sur les cendres des Dostoïevski, des milliers de péteurs de mots. (*H*, 201-202)

Dire qu'aucune innovation n'est possible dans aucun genre est antithétique, car, tout au long du récit, l'auteur invente, infiltre des stratégies pour justement faire évoluer le genre romanesque. Josias Semujanga émettait déjà cette interrogation trouble, sinon subtile, sur les glissements du genre romanesque, sur l'applicabilité de la notion de genre au roman de manière générale et particulièrement lorsqu'il s'agit des écrivains africains et de bien d'autres issus de la marge, dont les cultures présentent des formes oralisées comme des contes, légendes, fables, etc., et qui les explorent dans le but d'exploiter les failles que présente le genre romanesque, entendues ici comme « sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires ». Voici son propos :

> On peut même se demander très sérieusement si la notion de genre s'applique vraiment au roman puisque, depuis l'époque romantique, le roman tend à être considéré davantage comme un *métagenre* à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires. Dans la mesure où le roman possède cette capacité d'« introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extralittéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.) » (Bakhtine, 1978 : 141), chaque romancier lui imprime sa propre vision esthétique. De la sorte, le travail de l'écrivain africain consiste à aménager dans le genre romanesque une œuvre particulière susceptible d'emprunter ses formes et ses thèmes tout aussi bien à la tradition romanesque européenne qu'aux récits africains […][7].

Le roman de Sami Tchak explore cet interstice du genre romanesque, le considérant comme le moyen d'interroger ce qui dans les codes imposés par le canon littéraire se présente comme une fermeté fragile et qui se meut en un espace de productivité chargé de multiples enjeux. Ainsi, sur le plan générique comme sur le plan

7. Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 15-16 (l'auteur souligne).

discursif, l'auteur contribue à bouleverser la tendance vers la stérilité académique qui recherche avant tout le respect scrupuleux des normes. C'est en s'éloignant des normes génériques que Sami Tchak réussit à enrichir et à intégrer des expériences empreintes d'altérité dans son roman. Le dialogisme littéraire, ainsi que souligné plus haut, y est très présent. Il constitue l'un des nombreux aspects de l'intertextualité que l'on relève dans *Hermina*.

Par dialogisme, il faut entendre la présence de l'autre dans le texte. Cette altérité peut se traduire par plusieurs formes : une interaction verbale interindividuelle (l'échange des répliques) ou un rapport particulier entre le « Je » et « Autrui ». Dans sa préface à la traduction française de *La poétique de Dostoïevski* de Bakhtine, Julia Kristeva s'intéresse à la sémantique du terme « dialogisme », dont elle montre qu'il est lié au dialogue. Le dialogisme, poursuit-elle, est « un principe formel inhérent au langage[8] », il « désigne [la] double appartenance du discours à un "je" et à l'autre[9] ». Dans *Hermina*, cette « double appartenance du discours » faisant intervenir le « je » et autrui est identifiable à travers le principe de la citation. L'auteur pratique une surenchère de la citation, comme je l'ai préalablement signalé. Cette surenchère est révélatrice d'une double volonté : celle inhérente aux préoccupations esthétiques de l'auteur qui livre le récit d'un désir d'écrire et celle qui s'attache à contourner le référentiel impérial lié à la subordination coloniale pour s'inscrire dans l'universalité. La littérature ainsi conçue ne souffre pas de quelques dépendances, mais tient compte de l'espace littéraire mondial, lieu de la célébration d'un art littéraire « pur[10] », dépassant les frontières et faisant dialoguer à l'intérieur d'une même narration les auteurs d'arts différents, de tous les horizons, dans une perspective d'internationalité littéraire. Dans sa thèse de doctorat sur « La marginalité chez Sami Tchak, transversalité et réécriture », Roddy-Christopher

8. Julia Kristeva, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 14.

10. J'emprunte le terme à Pascale Casanova qui, dans sa préface à l'édition de 2008 de *La République mondiale des lettres*, écrit : « [...] le sommet de l'art littéraire "pur", je veux dire délivré (relativement bien sûr) de deux grandes formes de dépendance : commerciale et nationale ». Casanova, *op. cit.*, p. XIV.

Edoumou Ontsaga relève cette particularité chez Sami Tchak, dont il montre l'insubordination au référentiel impérial et l'intérêt pour l'art : « Entre les Amériques, l'Europe et l'Afrique, Sami Tchak choisit d'inscrire son œuvre dans une démarche transculturelle[11]. »

Si l'on s'intéresse à la singularité de l'écriture de la citation dans le roman de Sami Tchak, on s'aperçoit qu'elle prend plusieurs formes. À travers celles-ci, l'auteur propose des configurations inédites qui permettent de réduire l'écart entre les marquages symboliques qui distinguent le centre et la périphérie. Dans *Hermina*, le narrateur a disséminé la citation dans toute la trame narrative. La citation est présente partout dans le texte ; on dirait même qu'elle l'envahit et/ou rivalise avec lui. Dans certains passages, aux pages 102 et 103 par exemple, son utilisation est exacerbée : des noms d'écrivains à leurs pensées (celle de Dante, par exemple, sur l'enjeu de la métaphore visuelle dont le regard esthétique offre un pouvoir de déchiffrement du monde et de soi), en passant par les titres de leurs ouvrages (Dante, *La divine comédie* ; Albert Londres, *Terre d'ébène* ; John Howard Griffin, *Dans la peau d'un Noir*), la citation imprègne le texte. Sami Tchak fait siennes ces paroles de Dante : « Tes yeux n'ont rien découvert d'aussi remarquable que ce ruisseau, qui éteint sur lui toutes les flammèches » (*H*, 102) ; en effaçant complètement les marqueurs de son personnage. En cela, il pousse l'usage de la citation à son paroxysme, car il opère une forme de fusion entre le personnage d'Heberto et Dante. Heberto ne parle pas, son personnage semble se diluer dans celui de Dante. À la page 146, on identifie la pensée de Reinaldo Arenas sur l'enjeu de l'exil dans la construction de la posture d'auteur, en tant qu'il permet paradoxalement à ce dernier d'appartenir à plusieurs univers sans être totalement dépendant d'un seul. La métaphore de l'exil permet à Sami Tchak d'illustrer la mise en relation comme fonction de la citation. Tchak le cite :

> Je m'aperçois que pour un expatrié, il n'y a aucun endroit où l'on puisse vivre ; il n'existe aucun endroit, car celui où nous avons rêvé, où nous avons découvert un paysage, lu notre premier livre, eu notre première aventure amoureuse, demeure l'endroit rêvé ; en exil, on n'est plus

11. Roddy-Christopher Edoumou Ontsaga, « La marginalité chez Sami Tchak, transversalité et réécriture », thèse de doctorat, Université de Limoges, 2021, p. 232.

> qu'un fantôme, l'ombre de quelqu'un qui ne peut jamais atteindre sa propre réalité ; je n'existe pas depuis que je suis en exil ; depuis lors, j'ai commencé à fuir de moi-même. (*H*, 146)

Les titres d'articles publiés ainsi que les noms des sociologues et historiens qui les ont écrits sont nombreux : « Les zoos humains », article de Pascal Blanchard et Nicolas Bancel[12] (*H*, 175) ; Jean-Pierre Stroobants dans *Le Monde*[13] (*H*, 185) ; des thèmes de conférences données, « Les zoos humains ; le racisme » (*H*, 185). La citation occupe parfois des pages entières.

Pour le lecteur non averti, une telle saturation, voire une telle fascination à l'égard de cette vieille pratique[14] suscite des questions. Mais la réponse de l'auteur est claire à ce sujet. Dans une interview accordée en 2016 à *Afriques transversales*, Sami Tchak se compare aux écrivains occidentaux de grande renommée, qui dissimulent volontairement certains emprunts dans leurs écrits. Prenant le contrepied de ceux-ci, il fait le choix d'afficher ostentatoirement les pensées qu'il emprunte. Il dit, par exemple, lorsqu'il fait allusion à Umberto Eco : « [...] contrairement à des auteurs comme Umberto Eco, qui ont beaucoup de livres dans leurs livres sans le signaler, j'ai décidé de les citer explicitement. J'ai voulu montrer que chaque livre n'est pas simplement le fruit d'une imagination isolée, mais qu'il continue l'histoire de la littérature[15] ». Ce choix assumé laisse entrevoir une posture différente, caractéristique des esthétiques contemporaines marquées par la mort des courants littéraires au sein de la prestigieuse littérature française, par l'éclatement des genres, par le brouillage des contours du champ littéraire ou par l'envahisse-

12. C'est avant tout le titre d'un ouvrage codirigé par Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo et Sandrine Lemaire, *Zoos humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte, 2004. Puis une tribune est signée par Pascal Blanchard et Olivier Barlet dans le journal *Le Monde*, le 28 juin 2005, et dans la revue *Africultures. Les mondes en relation*, le 31 août 2005.

13. Pour la référence à Jean-Pierre Stroobants, seuls le nom du journal (*Le Monde*) et le contenu de l'article sont évoqués à la page 185 d'*Hermina*, et non pas le titre de l'article.

14. Dans son interview à *Afriques transversales*, Sami Tchak précise que le principe de la citation ou du collage est à l'origine de la littérature. Voir Sami Tchak, « Entretien avec Sami Tchak (07/05/2016) », *Fabula/Les colloques* ; en ligne : http://recherche.fabula.org/colloques/document6344.php.

15. *Ibid.*

ment de la littérature par les sciences humaines[16]. Mais il constitue surtout pour l'auteur le moyen d'initier ce qui, dans les littératures francophones, ne se limite pas à une quelconque conquête de la spatialité au sein de l'ancienne métropole ou encore à la recherche d'une autonomisation ; il montre des poétiques nouvelles, des intérêts centrés autour de la création et de la singularité des œuvres. Ce choix assumé montre également des caractérisations qui valent qu'on détache les romans francophones de la seule comparaison ou des appétits concurrentiels avec le roman français. Ce que donne à lire Jean Bessière dans son article « Le roman francophone contemporain. Les moyens de son universalisation et de son universel sans universalisme », lorsqu'il mentionne que les romans francophones « valent surtout pour leur aptitude à dessiner la place des sujets dans un monde où la nature – au sens de nature naturelle – et la globalisation invitent à percevoir de nouvelles temporalités et de nouvelles spatialités culturelles[17] ».

Il importe ainsi de relever que la propension de Sami Tchak à recourir excessivement à la citation est une esthétique postcoloniale qui revendique non plus des influences du centre, mais un dialogue avec l'universel et les grands romans. Dans cette esthétique, l'écrivain met en place des stratégies astucieuses, voire des audaces narratives, dont les multiples enjeux sont la mise en avant des expériences d'écriture et la transgression des formes génériques canoniques. Dans le cadre du genre romanesque, cette esthétique institue le roman comme un espace de mise en relation permanente, qui invite non plus un seul, mais plusieurs écrivains et le lecteur à participer à l'élaboration du roman. S'intéressant à un autre roman de Sami Tchak, *Le paradis des chiots*[18], Jean Bessière montre comment l'auteur dispose la scène de l'Amérique latine et lui attribue un enjeu, celui du « jeu de la connexion partielle – le monde de ce roman se lit

16. Voir Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

17. Jean Bessière, « Le roman francophone contemporain. Les moyens de son universalisation et de son universel sans universalisme », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Québec, Presses de l'Université de Montréal, 2020, p. 350.

18. Sami Tchak, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

comme le bord d'autres mondes, ceux de la domination, sans qu'aucune comparaison soit livrée. Tout monde appelle son interprétant et inversement. Cela fait une poétique de la parfaite égalité qui a son herméneutique et son réalisme[19] ».

Dans *Hermina*, chaque citation devient la pièce qui fait avancer la narration, comme on peut le relever dans l'exemple suivant :

> Chez elle, je mangeais. Et il vit clairement ce qu'est la dépendance : « Ne parvenir à vivre que parce que l'autre paie et fait tout : loyer, facture, bouffe, tout, tout et tout ». Il sourit tristement. La dépendance, le dépendant. « Or le dépendant ne recherche évidemment pas la fin de pourvoyance : il y trouve au contraire des satisfactions, et serait pris d'angoisse à l'idée qu'elle puisse lui manquer ». Albert Memmi, *La dépendance*. (*H*, 244)

Sans faire de transition, le narrateur plonge le lecteur dans un autre univers, celui d'Hemingway par exemple, comme s'il lui cédait la place tout en faisant concorder les deux univers. Il y a une forme de porosité entre les deux univers. Dans cette démarche du continuel, le texte cesse d'être écrit par un seul auteur. Le roman devient un espace d'échange, de collaboration et de relations discursives, un lieu d'écriture où plusieurs auteurs coécrivent le texte. En ce sens, il se définit comme une suite de citations, un « atelier » de l'écriture, pour reprendre un titre cher à Lise Gauvin[20]. Chaque fin de citation ne marque plus une rupture, mais une suite d'échos. La narration se poursuit comme dans un jeu polyphonique où chacun des narrateurs cède la parole à l'autre. On peut le remarquer dans cet extrait :

> Il était allé un jour à la cabane de Santiago et avait rencontré le vieil homme, seul, perdu dans ses pensées, simplement vêtu d'un caleçon, exposant son corps osseux au soleil. « Le vieil homme était maigre et sec, avec des rides comme des coups de couteau sur la nuque. Les taches brunes de cet inoffensif cancer de la peau que cause la réverbération du soleil sur la mer des Tropiques marquaient ses joues ; elles couvraient presque entièrement les deux côtés de son visage ; ses mains portaient les entailles profondes que font les filins au bout desquels se débattent les lourds poissons. Mais aucune de ces entailles n'était récente : elles

19. Bessière, *op. cit.*, p. 358.

20. Lise Gauvin, *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2020.

> étaient vieilles comme les érosions d'un désert sans poissons » Ernest Hemingway, *Le vieil homme et la mer*. Habitué à accueillir les touristes qui l'avaient pris en estime ou associé aux curiosités qu'ils ne devaient pas rater chaque fois qu'ils atterrissaient dans l'île, Santiago, sans une surprise particulière, avait accueilli Heberto pour l'écouter exposer son projet d'écriture. (*H*, 35)

Lorsqu'on s'amuse à compter le nombre de citations dans *Hermina*, on recense un peu plus de soixante[21] extraits d'œuvres littéraires, sans compter les allusions faites aux peintres et autres artistes, comme Michel-Ange, Rembrandt, Wilfredo Lam, aux titres d'ouvrages, aux musiciens (Mozart) (*H*, 173), au cinéma (*H*, 120), etc. Ce foisonnement confère au roman le rôle d'une bibliothèque ouverte, un tremplin au moyen duquel le lecteur voyage à l'intérieur de la bibliothèque mondiale des arts et de la littérature. Si l'auteur établit une affinité élective avec les soixante écrivains qu'il cite, il les intègre dans l'univers qui est le sien, pour ne pas dire dans l'universel, car ces auteurs appartiennent à des univers culturels différents, à des aires géographiques distinctes et à des époques éloignées. Pourtant, ils se côtoient dans *Hermina*. Jean Bessière, qui analyse cet aspect chez

21. Restif de La Bretonne, *Le pornographe* (*H*, 27, 28, 29) ; Ramón Gomes, *Seins* (*H*, 40, 194) et *La femme d'ambre* (*H*, 115) ; Eva Perón, *La razón de mi vida* (*H*, 46) ; Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (*H*, 48, 210, 214, 215, 216) ; Suzy Nikiema, *L'homme à la bagnole rouge* (*H*, 50) ; Alexandre Pouchkine, *La fille du capitaine* (*H*, 58) ; Otto Weininger, *Sexe et caractère* (*H*, 59, 304, 306) ; Henri Miller, *Nexus* (*H*, 60) ; Françoise Sagan, *Bonjour tristesse* (*H*, 61) ; Eimi Yamada, *La chrysalide brisée* et *Amère volupté* (*H*, 63) ; Kateb Yacine, *Nedjma* (*H*, 64, 234, 237) ; Jim Thompson, *Rouge noire* (*H*, 66) ; Guilleragues, *Lettres de la religieuse portugaise* (*H*, 67) ; Ernesto Sabato, *Le tunnel* (*H*, 68, 199) ; Lezama Lima, *Paradiso* (*H*, 73, 156) ; Ananda Devi, *Soupir* (*H*, 81, 116, 122, 211) ; V.S. Naipaul, *Guérilleros* (*H*, 84, 161) et *Un chemin dans le monde* (*H*, 209) ; Louis Calaferte, *La mécanique des femmes* (*H*, 101) ; Dante, *La divine comédie* (*H*, 102) ; Albert Londres, *Terre d'ébène* (*H*, 102) ; Reinaldo Arenas, *Avant la nuit* (*H*, 146,159) ; Gao Xingjian, *La montagne de l'âme* (*H*, 154) ; Chester Himes, *Regrets sans repentir* (*H*, 153) et *La troisième génération* (*H*, 242) ; Khalil Gibran, *Le prophète* (*H*, 157) ; Curzio Malaparte, *La peau* (*H*, 171) ; Camara Laye, *Le maître de la parole* (*H*, 193-194) ; Yukio Mishima, *Le marin rejeté* (*H*, 207) ; Léon Tolstoï, *Anna Karénine* (*H*, 214) ; Kafka, *La métamorphose* (*H*, 233) ; Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë* (*H*, 241) ; Albert Memmi, *La dépendance* (*H*, 244) ; Albert Cohen, *Belle du Seigneur* (*H*, 174, 263) ; Moses Isegawa, *Chroniques abyssiniennes* (*H*, 261) ; Sade, *La philosophie dans le boudoir* (*H*, 277) ; Alejo Carpentier, *Le siècle des Lumières* (*H*, 312) ; Malcolm Lowry, *Au-dessous du volcan* (*H*, 327) ; Guillermo Cabrera Infante, *La Havane pour un infante défunt* (*H*, 330) ; Gabriel García Márquez, *L'automne du patriarche* (*H*, 338).

d'autres écrivains francophones à l'instar d'Alain Mabanckou, conçoit la mise en relation comme une double réflexivité et une mise à jour de perspectives plus larges : « [...] ils [écrivains et lecteurs] se trouvent dans une situation de connexion – par exemple, lier les œuvres du monde entre elles comme l'illustre Alain Mabanckou ; ils sont ainsi exclus de tout jeu de surplomb, et pris dans une réflexivité particulière : ils allient leur situation singulière – les connexions sont pour un sujet – et la perception des perspectives les plus larges, qu'ils singularisent toujours[22] ».

D'un autre point de vue, le lecteur a l'impression d'être mis en relation, de manière permanente, avec un nombre considérable d'écrivains en même temps qu'il découvre la narration. La particularité de cette permanence, de ces différentes pratiques de la citation et de ces diverses sources réside dans la capacité de Tchak à faire dialoguer des auteurs issus d'époques et d'aires culturelles différentes : d'Aristote à Albert Camus en passant par Platon, Socrate, Dante, le marquis de Sade, Aimé Césaire, Édouard Glissant, Ananda Devi, Hemingway, Alexandre Pouchkine, Françoise Sagan, Lezame Lima (écrivain cubain), Naipaul de Trinidad, Gabriel García Márquez, etc. Il y a une forme de complémentarité et de circularité qui brise les frontières temporelles, culturelles et géographiques entre tous ces écrivains cités. Chaque citation devient une pièce, un maillon qui participe à l'élaboration d'un seul livre. Cette surenchère de citations donne à son roman l'allure d'une mosaïque. Le roman devient cet espace littéraire où il n'y a pas de hiérarchie ni d'exclusion, mais une collaboration ou une cohabitation pour atteindre un lectorat à la fois local et plus vaste[23].

On remarquera aussi que, trop souvent, le narrateur tchakien ne commente pas ses citations, ce qui donne l'impression de son effacement. On le voit, par exemple, lorsqu'il cite Ananda Devi :

> Ce ne sont presque plus nos filles, avec ces sourires-là, ces fesses-là, cette démarche-là. Elles se retrouvent sous le tamarinier pour causer, tandis que les touristes arpentent la rue, vont et puis reviennent, font semblant d'acheter et de commander une boisson avant d'entamer la

22. Bessière, *op. cit.*, p. 352.
23. Moura, *op. cit.*, p. 68.

> conversation. Rires sonores, regards allumés de convoitise, gestes de la vie qui se méprise. Chairs qu'on respire de loin, qui remplissent l'air d'une fureur sexuelle. Les touristes les reluquent autant qu'ils peuvent. Elles regardent droit devant elles, souriant toujours, sortant un petit mouchoir pour s'éponger la naissance des seins ou les commissures de la bouche. Gestes inconscients, guettés, bus au passage. Une sandale se détache d'un pied alangui. Un rire aux dents très blanches. Un regard comme fortuit, puis plus appuyé, qui fait bander insupportablement. (*H*, 121)

Sur le plan formel, Sami Tchak utilise un protocole clair à chaque fois qu'il recourt à la citation : l'usage des deux-points suivis des propos de l'auteur cité entre parenthèses (: « »), du nom et/ou du titre du texte cité. Sur le plan discursif, loin d'être éclaté, on observe une polyphonie et une coécriture formant une cohésion entre les points de vue, voire dans l'analyse de certains faits sociaux, historiques, politiques ou culturels.

Dans le récit qui précède la longue citation d'Ananda Devi, par exemple, le narrateur présente une scène de rue : de jeunes adolescentes s'exercent à la prostitution, sous l'œil complice de la police. Le lecteur non averti s'attendrait à un commentaire du narrateur ou de l'auteur. Pourtant, ni l'un ni l'autre ne le fait. On passe du narrateur tchakien au narrateur devien avec de simples signes typographiques comme seuls indicateurs de changement. Ce changement, loin de bouleverser la progression du récit, maintient sa continuité tout en installant une forme de désacralisation de l'autorité auctoriale.

Sami Tchak interroge en l'occurrence l'acte d'écriture en tant qu'il n'est pas un acte impersonnel, individuel. Écrire consiste alors à s'inscrire dans l'universalité, dans la poétique de la relation et dans le transculturel, où tour à tour les auteurs cités – de Sade à Aragon en passant par Alexandre Pouchkine, Albert Camus, Albert Memmi, Cheikh Hamidou Kane, Alejo Carpentier, Gao Xingjian, etc. – participent à l'écriture d'un même roman. Somme toute, cette perspective de l'universalité, qui fait place à diverses expériences, à l'ouverture de pratiques et aux liens entre les genres littéraires, se lit comme un marqueur qui donne de plus en plus aux œuvres l'empreinte de la transitivité.

Transitivité et transgression dans *Ceux qui sortent dans la nuit*

Pour Jean Bessière, Jean-Marc Moura, Josias Semujanga et Isaac Bazié, le propre de la transitivité est d'arracher l'écriture romanesque aux essentialismes pour faire de la déconstruction des formes canoniques et de l'éclatement des genres son mode de fonctionnement. Jean Bessière, dans son chapitre sur « La transitivité de l'œuvre », précise qu'elle est indissociable du jeu de la contrainte et de la diversité qu'incarne l'œuvre. Ainsi, il est possible de voir en toute œuvre romanesque ce jeu paradoxal sur la prise en compte des contraintes formelles et sur « des apparentements souples ou lâches[24] » qui font d'elle le lieu de la figuration de la transitivité. On est alors tenté de se demander : si aucune œuvre littéraire n'incarne rigoureusement son genre, quelle est donc la particularité du roman francophone postcolonial ? Comment le roman francophone assigné à la marge trouve-t-il, à travers la transitivité, le moyen de figurer cette marge, mais surtout de franchir les frontières, de dépasser sa marginalisation et de figurer la modernité du genre et du texte à venir ?

Réfléchir au fait que le roman francophone postcolonial participe de l'esthétique du genre romanesque permet de le considérer comme un objet littéraire, de le replacer dans cette tradition poétique qui considère l'œuvre littéraire comme le résultat d'un processus créatif et, *ipso facto*, de tenter de gommer, voire d'atténuer la disparité des thèses portant sur le fossé entre les littératures dites de centre et périphériques.

Dans *Ceux qui sortent dans la nuit*[25], Mutt-Lon décrit un monde à la fois réel et surnaturel. La nuit tombée, le narrateur se dédouble, se transforme en un être invisible, capable de voler dans les airs. L'histoire est construite autour de la mort prématurée de Dodo, une petite fille de dix ans, cadette du narrateur. Dodo avait été initiée par sa grand-mère pour devenir une « *ewusu*[26] ». L'absorption des neuf

24. Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2005 ; en ligne : https://www.cairn.info/principes-de-la-theorie-litteraire--9782130547624-page-165.htm.

25. Mutt-Lon, *Ceux qui sortent dans la nuit*, Paris, Grasset, 2013. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *C*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

26. « *Ewusu* » : terme désignant « sorcier » dans le dialecte de l'auteur.

décoctions rituelles a bien été effectuée. Cependant, la dernière, « celle qui retient la langue », n'a pas été efficace : « Dodo parlait ! […] mélange[ait] innocemment des faits dont certains relevaient de sa vie secrète et d'autres qui appartenaient à sa vie normale » (*C*, 50). Devenue un danger pour la société secrète, Dodo doit être éliminée. Pour châtier les assassins de sa cadette, le narrateur va à son tour devenir *ewusu*.

Dès les premières pages, le lecteur est plongé dans un univers réaliste. Projeté au cœur d'une famille africaine, il en découvre la vie ordinaire par l'entremise du narrateur. L'abondante évocation des lieux connus, comme la rivière Malimbo, l'Université de Yaoundé II, l'hôpital Laquintinie de Douala, Yaoundé, la capitale du Cameroun, la référence aux rites propres au deuil ou encore à une époque bien connue de l'histoire, les années 1950 en l'occurrence (*C*, 10), où fermentent les indépendances en Afrique francophone, le foisonnement des descriptions sont autant de caractéristiques qui laissent croire au lecteur qu'il se trouve bien dans un roman réaliste. Pourtant, le long récit que livre Mispa, la grand-mère de Dodo (*C*, 17), fait basculer le lecteur dans le monde surnaturel des *ewusu*. Le narrateur va ensuite remonter le temps vers les 15e et 16e siècles. Comme dans une fable, il fait revivre l'Afrique ancestrale, au temps où il n'y avait ni électricité ni autre élément de la modernité, mais où la puissance du continent se mesurait à sa capacité d'inventer. Les éléments de l'oralité sont très nombreux à travers les références aux rites et aux pratiques ancestrales. Réalisme ? Réalisme merveilleux ? Réalisme magique ? Fantastique ? Conte ? Tous ces esthétiques et genres se côtoient dans la trame narrative.

En les mélangeant dans son récit, Mutt-Lon les déconstruit en tant que formes canoniques. S'il est assez aisé d'identifier les éléments du réalisme dès l'incipit, et par la suite ceux des autres genres, cela autorise à dire que Mutt-Lon s'appuie préalablement sur le genre romanesque, qu'il s'approprie et prolonge en y incorporant d'autres genres littéraires. Cette esthétique de la fusion générique participe de la transitivité. Sur le plan esthétique, il est clair que la notion de genre devient floue. Comment donc penser ce type de récit qui intègre plusieurs genres au sein d'une même trame ? Cette interrogation nous situe au cœur de l'esthétique du roman contemporain,

qui n'est pas sans rappeler les préoccupations esthétiques de plusieurs écrivains dits périphériques, mais aussi celles de nombreux écrivains français consacrés par l'institution, à l'instar de Michel Houellebecq[27] qui exploite dans son œuvre de multiples influences non littéraires (sociologiques, philosophiques, psychologiques) ou littéraires (comme l'écriture fantastique et le roman populaire). C'est à juste titre que Nicolas Bourriaud, appliquant la notion de transitivité à l'esthétique, souligne l'avantage heuristique du désordre formel comme marqueur de la porosité de l'œuvre et par conséquent de son inachèvement. Il écrit : « Cette notion de transitivité introduit dans le domaine esthétique ce désordre formel qui est inhérent au dialogue ; elle nie l'existence d'un "lieu de l'art" spécifique, au profit d'une discursivité à jamais inachevée et d'un désir jamais rassasié de dissémination. C'est contre cette conception *fermée* de la pratique artistique que s'insurgeait d'ailleurs Jean-Luc Godard [...][28]. »

En se construisant à partir de la diversité générique, *Ceux qui sortent dans la nuit*, loin de dénier les formes existantes, encore moins de se détacher des éléments institutionnels, propose un fascinant mélange de conte, d'oralité, d'essai, de roman, de fantastique, de réalisme magique, etc. Ce polymorphisme serait-il un appel à un changement d'optique dans la perception et la définition des genres ? Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, qui s'intéressent à l'approche interdisciplinaire du texte littéraire, se penchent depuis quelques années sur la récurrence du phénomène d'hétérogénéité générique de plus en plus présent dans les textes. Pour eux, la problématique du genre, qui n'est autre qu'un répertoire de catégories auxquelles les textes sont rapportés, n'éclaire pas mieux la complexité de l'impact générique sur la mise en discours. Le changement de paradigme qu'ils mettent en évidence, c'est-à-dire le passage du genre à la généricité, autorise à saisir le texte, non plus dans sa clôture selon une catégorie générique (généralement essentialiste), mais dans la perspective de Jacques Derrida qui s'interroge sur le sujet : « Et si c'était impossible de ne pas mêler les genres[29] ? »

27. Voir Michel Houellebecq, *La soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

28. Nicolas Bourriaud, « L'art des années 90 participation et transitivité (extrait de "esthétique relationnelle") », *Sociétés*, vol. 2, n° 72, 2001, p. 99-101 (l'auteur souligne).

29. Jacques Derrida, « La loi du genre », *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 254.

Cette perspective qui n'insinue en aucun cas la disparition des genres s'avère plus fructueuse en ce qu'elle se focalise sur les « potentialités génériques qui traversent [l'œuvre][30] ». Penser la participation d'un texte à divers genres d'un point de vue auctorial n'est certes pas une nouveauté, encore moins une particularité des écrivains dits de la marge. Seulement, opérer un mixage de genres au sein d'une même trame narrative, c'est produire des œuvres dérangeantes qui brisent les assignations selon lesquelles elles ont été construites. À ce prix, les textes francophones, au même titre que les textes du centre qui amalgament subtilement des aspects génériques de plusieurs genres, nourrissent la critique, dissolvent particularités et repères, ouvrent à de nouvelles pistes sur la poétique et l'esthétique qui sont caractéristiques de la littérature. S'intéressant à la singularité du roman francophone et aux nouvelles stratégies mises en œuvre par ses écrivains, Anthony Mangeon pose le roman francophone comme le « lieu privilégié du penser littéraire[31] ». Le roman francophone, à l'instar de celui de Mutt-Lon, laisse apparaître ce que Franck Salaün perçoit comme « une nouvelle conception de la fiction[32] ».

En adoptant donc cette stratégie, le roman de Mutt-Lon s'inscrit dans une perspective élargie qui vise à placer le roman africain francophone dans le cadre de la littérature et des pratiques artistiques plus actuelles, profondément marquées par la question des frontières et leur ouverture. Cette esthétique de la transitivité se rattache à l'esthétique romanesque contemporaine, celle de certains auteurs mondialement connus, comme Kafka, Gabriel García Márquez et Italo Calvino, qui porte sur la réévaluation des genres. La particularité du roman de Mutt-Lon est d'apporter une inflexion spécifique en insistant sur la fusion des genres, sur la richesse qu'apporte cette nouvelle écriture protéiforme. Solange Namessi le révèle dans son article sur le renouvellement esthétique chez les

30. Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruyant, coll. « Au cœur du texte », 2009, p. 14.

31. Anthony Mangeon (dir.), *L'empire du langage. Penser l'indiscipline avec Laurent Dubreuil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2016, p. 16.

32. Franck Salaün, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013 [2010], p. 28.

auteurs francophones. Pour elle, « [c]es écrivains [francophones] reconsidèrent le régime esthétique du roman contemporain comme un travail dialectique, qui doit permettre de provoquer la pensée et d'engendrer des compréhensions nouvelles par la composition et le style[33] ».

Des œuvres dérangeantes : vers l'effacement de la périphérie instituée

L'intertexte de Sami Tchak regroupe donc des auteurs d'origines diverses, et participe d'un mouvement qui transcende les frontières géographiques entre auteurs de nationalités et de langues différentes. Il tend à abolir la dichotomie centre-périphérie. Dans cette perspective, Tchak cherche à effacer le dialogue exclusif que la littérature francophone postcoloniale entretient avec l'Hexagone. Ses œuvres se donnent comme l'héritage d'une bibliothèque mondiale. L'auteur rejette manifestement la poétique des cloisons, chère à l'institution française.

Tchak conteste la hiérarchisation des auteurs en fonction de leurs origines et l'érection de ghettos littéraires. Son héritage littéraire se veut multiple. L'influence de la littérature mondiale chez lui a une grande incidence sur ses récits et ses stratégies discursives. Les romans de Tchak évoluent en dehors de la relation d'obédience entre littérature africaine postcoloniale et littérature française. Son ouverture sur le monde se traduit par sa trajectoire personnelle, ses nombreux voyages effectués en Amérique latine et à travers le monde, la richesse de ses lectures.

Explorant d'autres perspectives que celles exploitées par Sami Tchak, Mutt-Lon ne s'oriente pas clairement vers l'intertextualité, en tant qu'elle est une notion devenue trop courante, bien qu'inépuisable. Il convoque et bouscule les codes narratifs pour en révéler les limites et transgresser l'étanchéité des genres qui ne lui permettrait pas de prendre en charge des situations étranges et complexes. Son texte montre d'une part la difficulté de la classification générique

33. Solange Namessi, « Poétiques de la revenance et renouvellement esthétique chez trois auteurs de la postcolonie », Gauvin, Fonkoua et Alix (dir.), *op. cit.*, p. 305.

des textes et pointe d'autre part le statisme générique en tant que répertoire catégoriel auquel les textes sont rapportés. L'hétérogénéité générique présente dans *Ceux qui sortent dans la nuit* permet ainsi de penser la participation d'un texte à plusieurs genres et de sortir des étiquettes d'appartenance qui ont tendance à assujettir, voire cantonner un énoncé à une seule catégorie. Si Mutt-Lon joue avec cette plasticité romanesque, il porte par là même la réflexion sur la manière de définir le genre au 21e siècle. Le mélange des genres repérable dans ce texte efface les frontières entre le conte et le fantastique, invite constamment auteur et lecteur à entrer dans un jeu intellectuel, celui du silence, évoqué un siècle plus tôt par Marcel Proust : « L'art véritable n'a que faire de proclamations et s'accomplit dans le silence[34]. »

Bibliographie

ADAM, Jean-Michel et Ute HEIDMANN, *Le texte littéraire. Pour une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, Academia Bruyant, coll. « Au cœur du texte », 2009.

BESSIÈRE, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'Interrogation philosophique », 2005.

——, « Le roman francophone contemporain. Les moyens de son universalisation et de son universel sans universalisme », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua, Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020.

BOURRIAUD, Nicolas, « L'art des années 90 participation et transitivité (extrait de "esthétique relationnelle") », *Sociétés*, vol. 2, no 72, 2001, p. 99-101.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1986.

EDOUMOU ONTSAGA, Roddy-Christopher, « La marginalité chez Sami Tchak, transversalité et réécriture », thèse de doctorat, Université de Limoges, 2021.

GAUVIN, Lise, *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2020.

HOUELLEBECQ, Michel, *La soumission*, Paris, Flammarion, 2015.

KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », préface à Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

34. Marcel Proust, *Le temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, tome 3, Paris, Gallimard, 1988, p. 881-882.

MANGEON, Anthony (dir.), *L'empire du langage. Penser l'indiscipline avec Laurent Dubreuil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2016.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Champion, 2019.

MUTT-LON, *Ceux qui sortent dans la nuit*, Paris, Grasset, 2013.

NAMESSI, Solange, « Poétiques de la revenance et renouvellement esthétique chez trois auteurs de la postcolonie », Lise Gauvin, Romuald Fonkoua et Florian Alix (dir.), *Penser le roman francophone contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2020.

PORRA, Véronique, « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaines ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n° 314, 2005, p. 207-225 ; en ligne : https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-2-page-207.htm.

PROUST, Marcel, *Le temps retrouvé. À la recherche du temps perdu*, tome 3, Paris, Gallimard, 1988 [1952].

SALAÜN, Franck, *Besoin de fiction. Sur l'expérience littéraire de la pensée et le concept de fiction pensante*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2013 [2010].

SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.

TCHAK, Sami, « Entretien avec Sami Tchak (07/05/2016) », *Fabula/Les colloques* ; en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document6344.php.

——, *Hermina*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2003.

——, *Le paradis des chiots*, Paris, Mercure de France, 2006.

VIART, Dominique et Bruno VERCIER, *La littérature au présent*, Paris, Bordas, 2008.

Édouard Glissant, un écrivain polémiste

L'agonistique et l'éthique dans ses essais et romans

Mohamed Lamine Rhimi

Contestataire de tout égocentrisme culturel et résistant à toute systématique essentialiste, Édouard Glissant place décidément ses essais et romans sous le signe d'une « contre-rhétorique[1] », soutenant une « anti-poétique[2] » qui rend essentiellement compte de l'historicité de la communauté insulaire, sans pour autant tomber dans la rancœur ou l'exclusivisme. En effet, Glissant opère une coupure épistémologique au cœur de la pensée géoculturelle contemporaine, en ceci qu'il propose une nouvelle approche critique reposant sur une nouvelle géopoétique qu'est la « poétique de la Relation[3] ». Partant, il prend à partie les « *rhétoriques traditionnelles* », car elles « *continuent d'être unilingues et unilatérales* [...] ne conçoivent pas les diffractions de nos temps ni les écarts ni les vertigineuses attractions de toutes langues données[4] » (*TTM*, 112).

1. Édouard Glissant, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010, p. 24. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2. Édouard Glissant, *L'intention poétique (Poétique II)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 210.

3. Édouard Glissant, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4. Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997, p. 112 (l'auteur souligne). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TTM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Qui plus est, l'écrivain martiniquais, cultivant tout ce qui est « *anti-universel, anti-un, anti-philosophique, anti-occidental*[5] », s'emploie à réhabiliter la « Transhistoire » (*EM*, 113) pour remettre en question la philosophie hégélienne de l'Histoire, faire face à la prédation historique occidentale[6] et autoriser chaque communauté à recouvrer sa propre mémoire historique. C'est cette analyse qui se trouve développée dans *Le discours antillais* :

> L'Histoire est un fantasme fortement opératoire de l'Occident, contemporain précisément du temps où il était seul à « faire » l'histoire du monde. Si Hegel a rejeté les peuples africains dans l'anhistorique, les peuples amérindiens dans le préhistorique, pour réserver l'Histoire aux seuls peuples européens, il semble que ce n'est pas parce que ces peuples africains ou américains « sont entrés dans l'Histoire » qu'on peut penser aujourd'hui qu'une telle conception hiérarchisée de la « marche à l'Histoire » est caduque [...]. C'est ce procès de hiérarchisation que nous nions dans la conscience commençante de notre histoire, dans ses ruptures, sa soudaineté à investir, sa résistance à l'investigation[7].

De la sorte, l'écrivain s'en prend, depuis son aire insulaire, à la bienpensance occidentale, articulée notamment autour du mépris des autres ethnies et communautés. C'est ainsi qu'il emprunte une méthodologie agonistique, se lançant dans la joute oratoire, dans le but de crier haro sur les dominants et leurs stratagèmes néocolonialistes.

Étymologiquement parlant, le terme « agonistique » prend sa source dans le grec ancien « *agônistikos* », qui signifie « compétition ». Il s'agit en fait de l'« art des athlètes [en tant que] partie de la gymnastique les préparant aux jeux publics[8] ». « Agonistique », qui « peut fonctionner comme un substantif et un adjectif », est « relatif

5. Édouard Glissant et François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2018, p. 146 (l'auteur souligne). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6. « [...] nos pays en proie à l'Histoire [...] » ; Édouard Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996, p. 25.

7. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 132-133. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8. Centre national de ressources textuelles et lexicales, *Outils et ressources pour un traitement optimisé de la langue (Ortolang) ;* en ligne : https://www.cnrtl.fr.

à la lutte pour la vie » ; il « recommande la lutte et y voit l'instrument du progrès[9] ». En littérature, le terme « agonisme » évoque l'idée de l'affrontement, « en particulier en ce qui concerne des textes littéraires ». Il est ainsi question « de personnages "agonistes", ou, le plus souvent, de texte "agonistique". Le registre polémique est le plus proche[10] ». Sous cet angle, l'œuvre romanesque glissantienne regorge de personnages agonistes qui, eux, s'inscrivent dans la logique de la lutte contre l'hégémonie et se dressent contre les envahisseurs. Les Nègres marrons (Longoué, Thaël, Gani, Mani et Maho) prennent la dérive et s'annoncent comme des actants agonistes rejetant en bloc les systèmes esclavagistes et luttant afin de les rendre caducs. Mycéa et Mathieu, dans *La lézarde* (1958), *Le quatrième siècle* (1964), *Malemort* (1975), *La case du commandeur* (1981), *Mahagony* (1987) et *Tout-Monde* (1993), s'inscrivent, eux aussi, dans la droite ligne de ce combat, c'est-à-dire dans cette agonistique. Somme toute, la philosophie et l'œuvre romanesque glissantiennes revêtent une dimension éristique et une portée agonistique, en ceci qu'elles s'arment d'une rhétorique cultivant les genres oratoires et leurs visées dans l'intention de combattre les stéréotypes colonialistes. Du même coup, Glissant s'applique à aiguillonner son auditoire pour qu'il exalte sa propre culture, manifeste au monde sa propre identité et se penche sur le chantier du développement sociétal.

Dans cet ordre d'idées, Édouard Glissant se rapporte à Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le but de remettre en question le nombrilisme identitaire occidental et de formuler, par suite, la conception identitaire plurielle et rhizomique. Autrement dit, l'écrivain martiniquais met en échec « les identités à racine unique » au profit des « identités-relations » ou des « identités rhizomes » (*IL*, 39-40). Le penseur focalise sa rhétorique, entre autres, sur le dépassement des clivages, des conflits et antagonismes culturels, et de la standardisation monolithique. Il se voue, par la même occasion, via sa poétique archipélique, à édifier ce qu'il appelle significativement, dans *Poétique de la Relation*, une « [esthétique] de la rupture et du

9. *Educalingo. Le dictionnaire pour les personnes curieuses ;* en ligne : https://educalingo.com.

10. *Loc. cit.*

raccordement » (*PR*, 166). Celle-ci l'amène à faire table rase de cette bipolarité pernicieuse pour les diverses humanités, en cela qu'elle tient lieu de privilège pour certaines et de joug et d'entrave pour d'autres. Glissant le souligne d'une façon on ne peut plus expresse : « Centre et périphéries s'équivalent » (*PR*, 26).

En quel sens l'écrivain polémiste inscrit-il ses essais et romans dans un dialogue éristique et déploie-t-il une stratégie rhétorique agonistique, faisant barrage à toutes formes de violence ? Quelles en seraient la portée éthique et les retombées esthétiques et géoculturelles sur la communauté-terre ?

L'agonistique : un enjeu oratoire glissantien

D'emblée, il n'est pas inintéressant de signaler que le romancier insulaire récuse la violence et se déprend de tout penchant revanchard, se déterminant pour les textes romanesques agonistes et préférant la joute oratoire et l'arène intellectuelle. C'est ainsi que Glissant, qui préconise le dialogue, le partage des imaginaires de la « totalité-monde » et embrasse la créolisation artistique et culturelle, se révèle protagorassien, dans la mesure où Protagoras « passe [...] pour le fondateur de l'éristique, qui deviendra ensuite la dialectique. Partant du principe qu'à tout argument on peut en opposer un autre, que sur tout sujet on peut soutenir le pour et le contre, il enseigne à partir de là la technique éristique, l'art de triompher dans une discussion contradictoire ("éristique" vient de *eris*, querelle)[11] ». C'est de là que résulte le caractère agonistique de la rhétorique inhérente aux romans glissantiens. À partir de ce point de vue, il sera question de l'aspect « problématologique », dont parle Michel Meyer auquel Joëlle Gardes-Tamine se réfère pour se prononcer sur l'aspect agonistique spécifique à chaque genre oratoire :

> Ces différences s'accompagnent selon M. Meyer, pour qui la rhétorique est avant tout question de trois types d'interrogation. Dans la première, à l'œuvre dans le judiciaire, on cherche à établir la preuve de faits dans un débat contradictoire : l'accusé a-t-il effectivement tué, était-il bien sur le

11. Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 20.

> lieu du crime à l'heure où il a eu lieu, etc. C'est la question *quoi*. Dans le délibératif, on cherche à trouver des raisons à une action future. C'est la question du *pourquoi*. Enfin, dans le démonstratif, c'est la question de la qualification des faits qui importe, du *ce que* : les actes d'Alexandre sont glorieux, Ulysse est rusé, Hélène est belle[12].

Pour ce qui est de la rhétorique de Glissant, il faut néanmoins rappeler qu'elle ne verse pas dans la sophistique. Tout au contraire, elle accorde une importance capitale et décisive au savoir (en particulier historique et anthropologique), à la vérité et à l'éthique (aux valeurs de chaque ethnie et communauté). Certes, le romancier antillais s'inscrit en faux contre l'impérialisme, mais il ne renonce pas aux valeurs humaines. C'est d'ailleurs là que réside l'un des enjeux cruciaux de la rhétorique, comme l'a bien montré Joëlle Gardes-Tamine : « C'est que dès l'origine la parole dans son usage rhétorique n'est qu'un substitut de la violence physique : à la force des poings se substitue la force des mots, et l'autre est d'abord l'adversaire [...]. Les débats d'idées sont ainsi appelés agônes [...], c'est-à-dire combats[13]. »

Précisons que l'agonistique dont s'accroît la rhétorique glissantienne constitue un garant de plus pour l'argumentativité ainsi que pour la pragmatique dont s'arment l'impulsion judiciaire[14], l'éloquence épidictique[15] et la visée délibérative[16] dans le tissu

12. Joëlle Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 62 (l'autrice souligne).

13. *Ibid.*, p. 13.

14. « C'est le premier genre de la rhétorique classique (avec le délibératif et le démonstratif) : il s'inscrit dans le cadre d'un procès, car son rôle est de juger ce qui a été fait ; il porte donc sur le passé et les valeurs qui lui servent de critère sont le juste et l'injuste [...]. » Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 238.

15. « Troisième genre oratoire, selon les théoriciens, le genre démonstratif (ou, d'après le mot grec, épidictique) est celui où l'art doit être le plus brillant. L'argument type est en effet l'amplification, car son propos porte sur des valeurs, qu'il s'agit de louer ou de blâmer : c'est donc le genre de l'éloge et du blâme, et il porte sur le présent, car il demande l'adhésion immédiate aux valeurs d'une communauté (*doxa*), déjà partagées par le public. L'épidictique est, par excellence, le genre de la célébration collective [...] où la communauté affirme les liens qui la constituent. » *Ibid.*, p. 120.

16. « Le genre délibératif est un des trois grands genres de l'éloquence. Il est défini par une matière du discours : le caractère opportun ou inopportun d'une décision à prendre, de la part de particuliers ou de corps constitués, touchant aussi bien les positions idéologiques, que la morale et ses enjeux les plus concrets dans l'action. »

romanesque de l'écrivain caribéen. Force nous est de constater que le questionnement ou l'arsenal problématologique dont s'investit la rhétorique qui sous-tend les romans de Glissant est, à ce propos, d'un apport important, dans le sens où il place la création artistique antillaise sous le signe du combat culturel et de l'« *agônistikos* » civilisationnelle. Nous pouvons nous représenter dans cette optique la logique agonistique du romancier martiniquais qui revendique le droit au questionnement, c'est-à-dire le droit de s'interroger sur la position des Antillais dans le monde, dans la totalité-monde. Ce passage repéré dans *La case du commandeur* revient principalement sur la portée que revêtent la question et le questionnement tant pour le romancier-orateur que pour ses lecteurs caribéens :

> C'est que nous ne voulions pas connaître la réponse. Nous voulons nous émerveiller ou nous étourdir de la question. De tant de questions éparpillées à partir d'une seule, plus qu'un vol de fourmis au travers d'un sacré coup de baramine que tu plantes dans le nid comme un cataclysme du premier jour. Et peut-être que nous portons en nous ce cataclysme du premier jour [...][17].

Il faut préciser dans cette perspective agonistique que Glissant soumet au boycottage le leurre et le « faux » dont est imprégnée la version historique coloniale. Il cherche, en conséquence de cela même, à mettre en lumière « le vrai », séculairement voilé et systématiquement rayé par la machine esclavagiste. C'est là le domaine propre au discours judiciaire, comme l'ont bien pointé Michèle Aquien et George Molinié : « Le genre judiciaire est l'un des trois grands genres de l'éloquence. Il se définit par la matière du discours : il s'agit toujours de discuter sur le vrai et le faux, contradictoirement[18]. » Et Glissant, qui tâche de percer les secrets de l'Histoire antillaise, foncièrement caractérisée par un mouvement de réification et d'aliénation[19], met son auditoire en garde contre l'oubli, qui n'est autre qu'un termite qui ronge la mémoire historique des Antillais et

Michèle Aquien et Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 116.

17. Édouard Glissant, *La case du commandeur*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28.

18. Aquien et Molinié, *op. cit.*, p. 212.

19. « [...] il faut montrer ici que l'aliénation a une histoire – notre histoire subie » ; Glissant, *Le discours antillais*, *op. cit.*, p. 209.

gangrène intrinsèquement leur identité : « Tout oublier de son histoire : cette grâce nous est interdite, car nous n'avons rien appris[20] », lira-t-on à ce propos dans *L'intention poétique*.

Dès lors, le romancier antillais s'érige en avocat redoutable qui met en cause les réflexes coloniaux, en levant le voile sur les vrais motifs qui animent leurs actes. En fait, ces *conquistadores* se retranchent derrière le prétexte de civiliser les peuples arriérés du monde et allèguent pour ce faire les valeurs censées nobles de la religion. Cependant, ils ne font en réalité qu'instrumentaliser ces valeurs afin de mettre ces peuples sous leur joug, et ce, pour des raisons exclusivement mercantiles et des finalités impérialistes. C'est en ce sens qu'on peut lire dans *Les Indes* les vers qui évoquent expressément l'intention profonde qui catalyse et alimente le projet des colonialistes :

> Ces conquérants convoitent jusqu'à en mourir les mines
> d'or et d'argent du Nouveau Monde. Ils vainquirent le rivage,
> puis la forêt, puis les Andes, puis les Hauts Plateaux avec
> leurs villes désertées. Ils saccagèrent l'espace, dans leur fureur
> cupide et follement mystique. Tragique Chant d'amour avec
> la terre nouvelle. Élévation progressive, massacre, solitude
> finale. Une rupture est commencée ; mais l'homme ne renonce
> pas au rêve. Il repeuplera ce qu'il a dépeuplé. À la rapine
> succédera la rapine[21].

Cela revient à dire que le romancier plaide pour les victimes, lesquelles victimes ne sont autres que ses ancêtres et compatriotes. Quant à son auditoire antillais, il devrait remplir la fonction de juge qui, abstraction faite de sa subjectivité et de sa nonchalance, doit statuer sur l'affaire. Dans ce contexte, l'analyse que Giselle Mathieu-Castellani propose du genre judiciaire revêt une portée agonistique considérable :

> Le judicaire, le discours de l'avocat ou du procureur, dont le lieu d'exercice est le tribunal, met en question une « thèse » concernant des actes,

20. Glissant, *L'intention poétique*, *op. cit.*, p. 181.

21. Édouard Glissant, *Les Indes*, *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994, p. 129. Les italiques et les majuscules sont le fait de l'auteur. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *I*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

> des événements récents, et tient pour critères des mobiles d'ordre éthique, le juste vs l'injuste, le bien vs le mal, le droit vs le viol du droit. Ses auditeurs sont des juges appelés à se prononcer sur l'équité ou l'injustice d'un acte déjà commis, et le temps concerné est le passé. L'orateur y joue le rôle d'un obligateur, qu'il défende ou qu'il accuse[22].

Sous cet angle de l'impulsion judiciaire appliquée à une rhétorique sous-tendant le projet littéraire glissantien, nous tenterons d'envisager le procès des esclavagistes tout en nous inscrivant dans le sillage de la tradition aristotélicienne. C'est que « [pour] Aristote, il faut considérer trois points : la nature et le nombre des causes de l'acte injuste, les dispositions de ceux qui le commettent, le caractère et les dispositions des victimes[23] ». Glissant remet en cause la version monolithique et verticale[24] de l'Histoire, et propose un autre focus historique qui rendra compte du passé sanglant des colonisateurs occidentaux s'évertuant à légitimer leurs barbaries, comme le souligne Glissant dans *Faulkner, Mississippi* : « [...] la certitude que l'Histoire est une et souveraine et que ses hérésies (les histoires particulières des peuples considérés comme marginaux et périphériques) sont vouées à être réduites. C'est une passionnante illustration de la pensée de système et de l'établissement de la légitimité[25] ». L'auteur redescend le cours du temps pour atteindre « la béance de la traite négrière d'où tout est provenu pour ces Noirs[26] ». La traite représente pour ainsi dire une fracture primordiale ou un phénomène incarnant la création originelle et contribuant ainsi au surgissement du peuple antillais. Il s'agit là de l'abîme originel en lien avec le voyage oblique lors duquel les transbordés furent lestés de boulets et jetés par-dessus bord pour être les hôtes des zones

22. Gisèle Mathieu-Castellani, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 19-20.

23. Aquien et Molinié, *op. cit.*, p. 212.

24. « La conversion de l'ordre vertical en ordre horizontal fissure aussi le modèle d'archivage archéologique, qui est invalidé dans ce contexte à la fois en tant que méthode historique et science cognitive : plus d'*archè* à laquelle se raccrocher, dans des sociétés où le trauma du dessouchement a remplacé toute lyrique d'ensouchement. » Samia Kassab-Charfi, *« Et l'une et l'autre face des choses ». La déconstruction poétique de l'Histoire dans* Les Indes *et* Le Sel noir *d'Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 52.

25. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, *op. cit.*, p. 161-162.

26. *Ibid.*, p. 235-236.

subaquatiques sépulcrales. C'est la particularité de cette situation historiographique et anthropologique qui se trouve évoquée dans *Mémoires des esclavages* :

> Certains de ces négriers, ainsi traqués, passaient par-dessus bord leur cargaison toute vive, esclaves, hommes, femmes et enfants, ligotés dans les boulets et les fers et les chaînes, qu'il n'en reste aucune preuve à l'air vif, mais l'odeur persistait, ineffaçable, que pas un ne pouvait laver à l'eau de cette mer […], et les bateaux policiers qui ne s'y trompaient pas y trouvaient dans la confiscation de tout l'appareillage une autre mince et estimable source de revenus[27].

La rhétorique inhérente aux romans glissantiens, « en tant que technique humaine […] résultant directement de ce contexte agonistique argumentatif[28] », selon les termes forgés par Luc de Meyer, ne saurait être que bénéfique, tant pour les auditeurs caribéens que pour l'auditoire occidental, en ceci que le romancier martiniquais cultive, par le biais de son art oratoire, l'ouverture et l'interaction, au lieu de se cantonner dans l'égocentrisme ou l'allocentrisme, lesquels sont des générateurs de réduction et d'aliénation. Sa rhétorique embrasse une attitude qui se lie organiquement à la compréhension des litiges et à la résolution véritable des problèmes qui existent entre les Antillais et les Occidentaux. Et Luc de Meyer de nous éclairer sur ce point :

> […] ce qui est propre à la cité, c'est bien cet établissement d'une règle qui permet à la parole agonistique d'avoir une efficience pragmatique, en ce que cette règle gère le processus discursif engagé jusqu'à la conclusion décisoire qui engage les parties opposées. Dans l'espace de la cité, l'agôn est donc canalisé, il ne se résout plus par la violence brute qui conduit à l'élimination radicale de la partie perdante[29].

Si le combat par le truchement des idées et la guerre oratoire sont manifestes au sein du tribunal ou de la tribune parlementaire, c'est-à-dire si la confrontation agonistique est facilement identifiable

27. Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 76. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *ME*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

28. Luc de Meyer, *Vers l'invention de la rhétorique*, Bruxelles, Peeters, 1997, p. 269.

29. *Ibid.*, p. 226-227.

lorsqu'il s'agit de l'impulsion judiciaire et de la visée délibérative, la dimension éristique propre à l'éloquence épidictique se trouve, en quelque sorte, sinon niée, du moins négligée. En fait, la majorité des exégètes de la rhétorique réservent le caractère agonistique aux genres judiciaire et délibératif au détriment de l'épidictique, comme le rappelle Luc de Meyer : « Ces concepts nouveaux de vérité, de persuasion et de conscience se sont [...] élaborés pragmatiquement dans l'espace-temps juridique et délibératif de la cité démocratique, en son centre agonistique[30]. » Eu égard à ce qui précède, l'épidictique, qui traite de l'éloge et du blâme, du beau et du laid, serait confiné dans un rôle superflu qui n'a rien à voir avec l'agonistique, ni la controverse, ni l'argumentation. C'est ce que confirme Michel Meyer : « Et, en dernier, on a une question purement formelle, sans problème sous-jacent autre que son évacuation, et c'est le discours élégant et stylisé, dont le but est simplement d'être plaisant au vu des circonstances : c'est le genre épidictique[31]. »

Toutefois, le romancier caribéen inscrit son éloquence aux antipodes de ceux qui rattachent l'épidictique à la notion de vanité ou d'inopérationnalité, dans le sens où cet épidictique est dépourvu de toute agonistique et de toute argumentation, comme si l'on ne pouvait tenir un discours épidictique pour résoudre un quelconque problème, comme le souligne Michel Meyer : « La fonction d'un tel type de discours est d'être plaisant, et non d'être utile[32]. » Áron Kibédi Varga, pour sa part, apparente l'épidictique à « la poésie lyrique[33] » et ne lui reconnaît aucun pouvoir suasoire réel : « Des trois genres de la rhétorique, c'est sans doute le démonstratif qui se laisse le moins bien définir comme art de persuasion[34]. »

En somme, le discours épidictique animant l'œuvre romanesque glissantienne revêt une importance particulière, en ce sens qu'il concerne, dans une large mesure, aussi bien les personnages de cette œuvre que ses lecteurs antillais. Il faut remarquer ici que les valeurs

30. *Ibid.*, p. 294.

31. Michel Meyer, *Principia rhetorica*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 199.

32. *Ibid.*, p. 166.

33. Áron Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 94.

34. *Ibid.*, p. 93.

culturelles auxquelles le romancier cherche l'adhésion représentent, d'une part, la raison de la communion de ses auditeurs antillais et, d'autre part, la défense de ces valeurs ainsi que la glorification de l'identité et de la mémoire collective des Antillais. Le discours acquiert une dimension agonistique qui s'avère opérationnelle, en ceci que l'éloquence épidictique, qui permet aux Caribéens de se rassembler, les autorise, par là même, à combattre toute domination.

C'est dans cette optique agonistique que les interrogations suivantes acquièrent une teneur argumentative particulière, en ceci que l'auteur de *La lézarde* interpelle ses lecteurs insulaires pour qu'ils se rendent compte de leur historicité, la condition *sine qua non* de leur insularité :

> Elle n'a pas de racines – qui est-elle ? – mais elle a plongé dans notre source, elle a remonté le temps, et connu cette puissance originelle. Je sais qu'elle pleure sur moi : j'ai oublié le noir pouvoir. Et qui sommes-nous, et quoi, si nous ne le disons pas, ici, à la face des mornes ? Voici ce qui m'attache à elle : un silence qui se hait, le muet tumulte[35].

Il est en effet question de la révolte intellectuelle, c'est-à-dire de la révolution des mentalités à laquelle se livre le romancier pour presser ses compatriotes à se saisir de leur destin, comme le recommande l'auteur : « Que c'est cela le plus criminel : quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il n'est pas. Alors, il faut qu'il lutte pour ça, et le fruit à pain est amer » (*L*, 277).

À cet égard, Glissant semble emboîter le pas à Chaïm Perelman et à Lucie Olbrechts-Tyteca pour lesquels le genre épidictique ne s'accroît pas uniquement d'un pouvoir éducatif, mais se dote aussi, et par-dessus tout, d'une charge argumentative, c'est-à-dire agonistique, qui aura, sans doute, une incidence positive sur les attitudes et les réactions ultérieures des auditeurs, ici les lecteurs des romans glissantiens. Ainsi peut-on appréhender les questions dans ce fragment de *La lézarde*. C'est que l'auteur, en éveilleur de conscience, s'emploie via la modalité interrogative à ouvrir les yeux de ses compatriotes

35. Édouard Glissant, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958, p. 40-41. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *L*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

aussi bien sur la situation dans laquelle ils stagnent que sur la voie de leur salut : « Je croyais, pensait Thaël, que tu voulais te détacher, seulement connaître et enseigner ? Que font tous ces mots maintenant ? Pourquoi cette exaltation ? » (*L*, 40). C'est dans cette optique que retentit la formule de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca : « [C'est] parce qu'il renforce une disposition à l'action, en augmentant l'adhésion aux valeurs qu'il exalte, que le discours épidictique est significatif et important pour l'argumentation[36] ».

En bref, l'agonistique inhérente à l'épidictique propre à la rhétorique qui travaille l'œuvre romanesque glissantienne s'avère être l'un des maillons forts de la dynamique de l'interpénétration des genres oratoires ; l'agonistique permet non seulement au romancier de dénoncer les actes criminels des envahisseurs, de plaider pour la cause antillaise, mais aussi de conseiller à ses lecteurs antillais et occidentaux de rompre avec la violence et de se déterminer pour des actions édifiantes et bénéfiques aussi bien pour les uns que pour les autres. Dans ce contexte, Chaïm Perelman nous rappelle que « l'épidictique est central, car son rôle est d'intensifier l'adhésion à des valeurs, sans lesquelles les discours visant à l'action ne pourraient trouver de levier pour émouvoir et mouvoir les auditeurs[37] ». L'extrait de *La lézarde* qui suit évoque le versant agonistique du sublime romanesque glissantien, versant qui place l'éloquence épidictique dans une mouvance éristique. À ce titre, l'esthétique fonctionne en parfaite résonance avec le combat que l'écrivain mène contre le paternalisme occidental et pour le droit des peuples à l'autodétermination. Corrélativement, il s'emploie dans ce roman, par le biais d'un chant généthliaque, à magnifier la splendeur de son île et de son archipel. C'est à partir de son aire archipélique qu'il livre une bataille à la fois oratoire et esthétique contre les puissances hégémoniques :

> […] alors le lieu pour moi aura paru, dans la précise qualité qui est la sienne ; et toutes les misères dont aucun bilan n'épuisera le compte, et toutes les beautés que voici décimées par la nécessité de combattre et de naître, tout cela paraîtra sur la grève du vaste monde, comme un feuillage

36. Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990, p. 66.

37. Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 2000, p. 38.

> qui sur sa sève tire doucement ; comme un banyan qui entoure la mer selon le vœu multiple de ses branches. (*L*, 204)

Dans quelle mesure l'écrivain martiniquais met-il en jeu le potentiel pathétique dans l'intention d'obtenir l'adhésion de ses coénonciateurs ? En d'autres termes, comment réinvestit-il le *pathos* de ses auditeurs antillais pour garantir une efficacité maximale à l'argumentativité et à l'agonistique dans son œuvre romanesque ?

Le *pathos*, l'*ethos* et le *logos* : la pragmatique et l'éthique du polémiste

C'est donc dans cette perspective éristique que nous étudierons essentiellement la pragmatique[38] de l'art oratoire de Glissant dont son agonistique et son éthique sont tributaires. Autrement dit, c'est sur la communication[39] entre l'énonciateur et ses lecteurs, c'est-à-dire « l'ensemble de ceux sur lesquels l'orateur veut influer par son argumentation[40] », que nous allons nous pencher pour pouvoir dégager l'aspect argumentatif, persuasif, voire perlocutoire, aspect d'une importance cruciale pour le romancier martiniquais. Il faudra alors remarquer, comme le souligne Dominique Maingueneau, que « [la] rhétorique, l'étude de la force persuasive du discours, s'inscrit pleinement dans le domaine que balise à présent la pragmatique[41] ». Nous serons ainsi amenés à reconnaître, à la suite de Ruth Amossy, que « la nouvelle rhétorique met donc en lumière l'importance

38. « La pragmatique est la partie des sciences du langage qui a pour objectif l'étude des énoncés dans leur contexte de communication. On considère généralement que la base de cette approche est la théorie des "actes du langage" proposée dans les années 1950 par le philosophe britannique John L. Austin. Selon ce dernier, un énoncé est autant appréhendé par son statut (conseil, question […]), par ses effets secondaires (flatterie, menace…), que par son contenu informatif. » Jarrety, *op. cit.*, p. 335.

39. « Comme l'argumentation vise à obtenir l'adhésion de ceux auxquels elle s'adresse, elle est, tout entière, relative à l'auditoire qu'elle cherche à influencer. » Perelman et Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 24.

40. *Ibid.*, p. 25.

41. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.

décisive de l'instance de réception dans l'échange argumentatif. Elle montre la façon dont le type de public visé modèle le discours[42] ».

Dans cette optique, la question que nous poserons est celle du statut du *pathos* dans le discours romanesque de l'écrivain antillais, statut dont l'approche ne peut se passer des notions organiques d'*ethos* et de *logos*. En ce qui concerne l'enjeu pragmatique[43] de la rhétorique dans l'approche de la réalité historique et anthropologique antillaise, il convient de mettre en lumière les rapports qui s'établissent, dans le *logos* romanesque, entre *ethos* et *pathos*.

Le *pathos*, au même titre que l'*ethos*, relève des preuves techniques dont l'orateur est le générateur. Il incombe en effet à l'orateur de créer et de faire naître chez son auditoire des sentiments qui cadrent avec son discours et entrent en écho avec son *ethos*, c'est-à-dire avec les valeurs morales que son discours véhicule. Il en ressort donc que la catégorie du *pathos* est d'autant plus importante pour le romancier antillais qu'elle joue un rôle crucial quant à l'opérationnalité argumentative de sa rhétorique. En d'autres termes, sans le concours du *pathos* insulaire, le discours oratoire et l'art romanesque glissantiens ne seraient, peut-être, d'aucune utilité pratique, c'est-à-dire sociétale, en ceci qu'ils tirent essentiellement tant leur pouvoir argumentatif que leur fonctionnalité persuasive de la réaction propre aux Antillais. Écoutons à ce propos l'analyse pertinente de Christelle Reggiani :

> La preuve pathétique (ou seconde preuve subjective) concerne la troisième composante de l'acte de communication : l'allocutaire. L'orateur, en effet, s'il veut être persuasif, doit parvenir à susciter chez ses auditeurs des sentiments, des émotions (pathos désigne « ce qu'on éprouve » en grec ancien) qui les rendront favorables à sa thèse. En ce sens, les preuves éthique et pathétique entretiennent une étroite relation, dans

42. Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 50.

43. « Telle que je l'entends, l'argumentation considère l'interlocuteur, non comme un objet à manipuler mais comme un *alter ego* auquel il s'agira de faire partager sa vision. Agir sur lui, c'est chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses […] en en proposant de nouvelles. » Jean-Blaize Grice, *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990, p. 41, cité par Amossy, *op. cit.*, p. 26.

> la mesure où les émotions que manifeste le discours de l'orateur tendent à se transmettre à son auditoire[44].

Glissant est sensible à cette preuve pathétique qui représente un maillon fort de sa rhétorique, comme l'a bien souligné l'auteur dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*, où le romancier-ethnologue, un vrai passeur de mémoire[45], a pu retracer la résistance de la communauté antillaise, y compris chez bien d'autres peuples dans l'Histoire et à travers le monde, contre les forces dominatrices et toutes formes de sclérose ou de néantisation : « Tout village que vous ne voyez pas est pathétique » (*SRB*, 45). Il reconnaît l'impact que la parole de l'orateur a sur le *pathos* de son auditoire insulaire. C'est ainsi qu'on peut lire dans *Tout-Monde*, roman où la dynamique de la créolisation est mise à l'épreuve, en ceci qu'elle fonctionne dans la droite ligne de l'emmêlement des visées oratoires pour cultiver l'entrelacement culturel des divers imaginaires du « Tout-Monde », et dans le sens où « le Tout-Monde ne suggère que la passion d'un rapport à l'autre [...][46] », rapport reposant sur le respect des différences et du vivre-ensemble : « Elle le regardait par en dessous, avec cette vigilance rusée des personnes qui prennent le temps de parler puis attendent de vérifier l'effet de leur parole sur vous[47]. » C'est que l'écrivain caribéen ne se passe point du *pathos* de son auditoire antillais. Tout au contraire, il table beaucoup sur sa réaction approbatrice concernant aussi bien l'enseignement – émanant de son *docere* – qu'il s'applique à lui prodiguer que les valeurs morales – inhérentes à son *ethos* – qu'il tâche de lui faire adopter : « — Le soutien du peuple, Alphonse, le soutien du peuple » (*L*, 36), suggère ainsi l'auteur dans *La lézarde*. Somme toute, comme l'a bien précisé Áron Kibédi Varga, « [l'orateur] tout en utilisant des

44. Christelle Reggiani, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette, 2001, p. 15.

45. « Le besoin de mémoire est taraudant, ici et là. » Édouard Glissant, *Sartorius. Le roman de Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999, p. 119. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SRB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

46. Édouard Glissant, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003, p. 129. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *OR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

47. Édouard Glissant, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 211. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

armes empruntées à la logique, ne veut pas seulement convaincre mais aussi, et surtout, persuader, c'est-à-dire obtenir l'adhésion émotive de l'auditeur ; il s'adresse aux sentiments de celui-ci (à ses "passions") plus encore qu'à son intellect[48] ».

Précisons que la réaction approbative que cherche à provoquer le romancier chez son auditoire insulaire, à travers sa rhétorique et par le truchement de son œuvre romanesque, profite avant tout à cet auditoire marginalisé, en raison de la systématisation coloniale. Tout l'enjeu argumentatif du *pathos* réside, selon Michel Meyer, dans les émotions que l'orateur fait naître, lesquelles émotions sont à même d'influencer directement les attitudes et de remodeler les comportements :

> Le *pathos* est la troisième composante de la relation rhétorique. Traditionnellement, il est perçu comme l'ensemble des émotions que ressent l'auditoire sur une question. C'est la façon dont il « subit » le problème (*pathos* = souffrance, le fait de subir) qu'on lui soumet ou sur lequel on lui demande de se prononcer. Sa réponse est problématologique : il réagit par l'émotion, ou par un jugement qui est parfois extrêmement viscéral. Le *pathos* revient alors presque à un choc, en tout cas c'est tout ce qui affecte l'auditoire et modifie son jugement en conséquence. D'où l'importance qu'il y a à jouer sur ces affects, afin de provoquer une réaction, une réponse, que l'orateur espère conforme à ce qu'il souhaite. Le *pathos*, d'auditoire, est aussi devenu peu à peu un concept réactif, psychologique[49].

Le romancier caribéen n'a de cesse d'éclairer son auditoire sur la situation morbide au sein de laquelle il se trouve ; il pousse les Antillais à sortir de leur état d'insouciance, à prendre au sérieux les problèmes qui se présentent à eux, à les affronter, c'est-à-dire à relever le défi de l'indépendance, de l'autonomie et de la créativité culturelle, loin de toutes formes de tutelle. C'est dans cette optique qu'on peut lire dans *Le quatrième siècle* :

> Seule parmi les enfants terrifiés dans la nuit des cases, quand, avant de sombrer dans leur sommeil animal, ceux des champs trouvaient encore la force inquiète, irritée, sans cesse défiée et victorieuse de raconter

48. Kibédi Varga, *op. cit.*, p. 62.
49. Meyer, *Principia rhetorica*, *op. cit.*, p. 169.

> quelques-unes des histoires qu'ils se répétaient chaque soir, comme s'ils y trouvaient, abrutis de fatigue, un excitant contre la fatigue ou une protection contre le jour qui allait bientôt naître (et elle venait seule et toute seule repartait ensuite vers la grande maison), elle n'avait pas peur[50].

Il convient dans ce contexte de s'interroger sur le rôle décisif que joue le *pathos* insulaire pour la rhétorique glissantienne. Autant dire que c'est en fonction du *pathos* de l'auditoire antillais que l'impulsion judiciaire, l'éloquence épidictique et la visée délibérative trouvent leur signifiance et augmentent leur opérationnalité. Dans cette optique, l'analyse de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts-Tyteca revêt une portée considérable, en ceci qu'elle confirme l'importance cruciale de l'auditoire, et partant de son *pathos* :

> L'auditeur, dans ces nouvelles fonctions, a pris une personnalité nouvelle, que l'orateur ne peut ignorer. Et ce qui vaut pour chaque auditeur particulier n'est pas moins valable pour les auditeurs, dans leur ensemble, à tel point même que les théoriciens de la rhétorique ont cru pouvoir distinguer des genres oratoires d'après le rôle que remplit l'auditoire auquel on s'adresse. Les genres oratoires, tels que les définissaient les Anciens, genre délibératif, judiciaire, épidictique, correspondaient respectivement, selon eux, à des auditoires en train de délibérer, de juger ou, simplement, de jouir en spectateur du développement oratoire sans devoir se prononcer sur le fond de l'affaire[51].

L'on arrive ainsi à toucher à la question de l'*aptum*[52] du fait que le romancier prend consciencieusement en considération le *pathos* de son auditoire antillais, dans le sens où il adapte parfaitement

50. Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, Paris, Gallimard, 1997, p. 103-104. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *QS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

51. Perelman et Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 27-28.

52. L'*aptum* se rattache viscéralement à la convenance qui « fait que l'orateur, dans le choix de la cause, l'orientation de son discours, son contenu, ses termes, ses moyens argumentatifs, respecte scrupuleusement l'équité, la justice et l'honnêteté » ; Aquien et Molinié, *op. cit.*, p. 106. L'*aptum* implique la nécessité pour l'orateur d'adapter son discours à la situation et à toutes les circonstances du propos et il « relève de l'aptitude de l'orateur à donner à son discours le maximum de chances d'être bien reçu par son auditoire, puisque c'est aussi en fonction de celui-ci que l'orateur façonne ce discours » ; voir Samia Kassab-Charfi, « Rhétorique de Saint-John Perse », thèse de doctorat, Université de la Manouba, tome 2 ; en ligne : www.sjperse.org/these.kassab-charfi.html, p. 741.

son discours oratoire à ses auditeurs ainsi qu'à leur situation. Luc de Meyer nous rappelle dans ce cadre que « le *pathos* est la dimension rhétorique qui comporte : 1) les questions de l'auditoire ; 2) les émotions qu'il éprouve devant ces questions et leurs réponses ; 3) les valeurs qui justifient à ses yeux ces réponses sur ces questions[53] ».

En dernier ressort, l'écrivain se rallie à la cause antillaise et tente d'abolir la distance qui se trouve entre son *ethos* et le *pathos* de son auditoire antillais pour procéder à une sorte de communion entre ces deux instances oratoires, et ce, dans l'intention non seulement de susciter l'adhésion de son auditoire à son discours et aux valeurs qu'il défend, mais aussi pour critiquer la situation de non-positionnement et de déréliction dans laquelle stagnent les siens. À cet égard, l'emploi récurrent du pronom personnel de la première personne du pluriel au fil de son œuvre romanesque est très éloquent. C'est dans cette mesure qu'on peut lire dans *Le quatrième siècle*, roman où l'auteur met l'accent sur la Shoah des Nègres transbordés lors de la traite et procède au remontage de la véritable Histoire de sa communauté, non seulement pour intenter un procès lourd aux criminels, mais aussi pour critiquer fortement les attitudes de ses concitoyens qui semblent se complaire dans le consumérisme et l'insouciance : « Mais nous tous nous (et non toi ni lui) nous ne connaissons même pas si les morts ont donné la main, et les zombis [...] font tout simplement l'intérim des morts » (*QS*, 180).

Dès lors, l'*ethos* du romancier antillais se lie, d'un lien solide, au *pathos* de son auditoire pour ne faire qu'une unité indissociable. En cela aussi, Glissant entend exercer une grande influence sur le *pathos* de ses auditeurs en leur donnant le bon exemple à suivre en matière de solidarité et de concorde. Plus encore, sa rhétorique et son œuvre romanesque fournissent peut-être un point de ralliement pour toute la communauté antillaise. À cet égard, l'analyse de Michel Meyer, portant sur l'*ethos*, s'avère très pertinente :

> On ne peut plus identifier purement et simplement l'*ethos* à l'orateur : la dimension de la prise de parole est structurée de façon plus complexe. L'*ethos* est un domaine, un niveau, une structure – bref, une dimension –, mais cela ne se limite pas à celui qui parle physiquement à un

53. De Meyer, *op. cit.*, p. 26.

> auditoire, pas même à un auteur qui se cache derrière un texte et dont, pour cette raison, la « présence » importe peu finalement. L'*ethos* se présente de manière générale comme celui à qui l'auditoire s'identifie, ce qui a pour effet de faire passer ses réponses sur la question traitée[54].

Précisons en l'occurrence que l'œuvre romanesque glissantienne laisse transparaître des traits de caractère éthiques qui sont l'apanage de l'écrivain caribéen, mais il s'agit également des mœurs qu'il aspire à ancrer chez son auditoire antillais, lesquelles mœurs, une fois assimilées par celui-ci, seront à même de lui permettre de quitter le gouffre de la dépendance et de s'adonner davantage à l'inventivité culturelle. Dans ce cadre s'inscrit la formule de Michel Meyer : « [la] rhétorique est au service de cette identité évolutive en montrant qu'à chaque stade l'individu fait preuve de l'*ethos* qui convient » (*R*, 40). Les récits et commentaires des romans de notre auteur ainsi que les discours des différents personnages participent du même fait : l'élaboration d'une image morale honorante, laquelle image n'est autre que celle de l'*ethos* glissantien. Écoutons, à ce propos, l'analyse pertinente de Michel Patillon :

> Cette catégorie [...] ne s'applique pas seulement à l'argumentation, mais à l'ensemble de la littérature, et on dira, d'une façon générale, que l'*ethos* qualifie ici un énoncé dont certains composants peuvent conduire l'auditeur à accorder sa confiance au locuteur. D'un autre côté, l'*ethos* en tant que fiction littéraire consiste à faire paraître dans les discours ou les actes d'un personnage une qualité morale. On a donc ici une double restriction, d'une part, aux discours, d'autre part, à la qualité morale du locuteur dans ses rapports avec la crédibilité[55].

Il n'est pas inintéressant de préciser dans cette mesure que l'*ethos* de l'auteur antillais s'apparente plus à l'*ethos* cicéronien, car, selon Michel Meyer, pour Cicéron, « c'est l'*ethos* qui prime. Il est conçu davantage comme mise en avant des vertus propres à l'orateur, qui sont autant sociales que morales, vu la hiérarchie sociale qui définit

54. Michel Meyer, *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 21. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *R*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

55. Michel Patillon, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1991, p. 110.

les devoirs et les prérogatives de chacun, jusque dans les bornes de la prise de parole » (*R*, 19).

À cet égard, il importe pour nous de signaler, avec Michel Meyer, que « la rhétorique se définit dans tous les cas par une structure triadique. On y trouve un orateur, un message et un auditoire auquel on s'adresse par l'intermédiaire d'un langage, qui n'est d'ailleurs pas forcément verbal » (*R*, 20). Et cette liaison tripartite, qui s'était déjà manifestée chez Aristote au moyen des catégories *ethos-logos-pathos*, saurait se traduire chez Glissant de la sorte : le romancier antillais-son œuvre romanesque-son auditoire caribéen (mais aussi occidental), tout comme elle était chez Jakobson : émetteur-message-récepteur, ou chez Austin : illocutionnaire-locutionnaire-perlocutionnaire. C'est dans cette perspective argumentative, dialogique et communicationnelle que l'*ethos* glissantien retrouve son efficacité. Ainsi peut-on lire, dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*, ce passage qui rend compte de l'importance du *logos* romanesque comme moyen permettant au romancier-orateur de s'adresser à ses concitoyens, leur prodiguant conseils et recommandations. D'ailleurs, c'est dans cette optique délibérative que l'écrivain incite ses lecteurs caribéens à échapper aux plus grandes menaces d'extinction, en ayant souvent recours aux arts et à la poésie. C'est ainsi également que l'auteur, se reconnaissant lui-même comme un « Batoutos », s'engage dans la résistance à l'extinction culturelle :

> Sa science des langues lui permit très vite de leur parler. « Je suis vivant, dit-il, après combien de morts, et c'est pour me rassembler avec moi-même, j'ai été si longtemps dispersé, comme un clan d'antilopes qui galopent pour échapper, je veux être d'un seul morceau comme chacun de vos troupeaux de buffles. Je suis un Batoutos, à vous je le dis, vous pouvez voir l'invisible. Je n'ai rien confié à mes frères, partout où j'ai rencontré leurs misères, mais j'ai rassemblé leurs cris et je vous les porte. J'ai passé par les terres comme un vent qui veut réunir. » Il leur signala que ceux de leur race avaient été réduits en esclavage là-bas dans l'Est. (*SRB*, 121)

L'on arrive ici à toucher aux valeurs distinctives de l'*ethos* glissantien, lesquelles valeurs donnent sans doute libre cours au romancier pour qu'il exerce son autorité dans l'optique de garantir à son discours une bonne réception et l'efficacité auprès de son auditoire.

À cet égard, précisons que l'*ethos* propre à Glissant, et qui se profile tout au long de ses romans, est « vertueux, parce qu'il se distingue par des vues positives et claires » (*R*, 113), selon les termes de Michel Meyer. Ainsi peut-on lire dans *Le quatrième siècle* : « Il trouva là comme un complément, ou un antidote, à sa propre violence sans apprêts » (*QS*, 160). Il s'agit de la « preuve éthique », comme l'indique Christelle Reggiani : « La preuve éthique (ou première preuve subjective) concerne la deuxième composante de l'acte de communication : le locuteur. S'il souhaite que son argumentation emporte la conviction de son auditoire, l'orateur doit en effet être crédible auprès de ce public[56] ». C'est que « [l'éthique] de l'orateur est son "expertise" d'homme, et cet humanisme est sa moralité, qui est source d'autorité » (*R*, 20-21). Il importe pour nous de rappeler que ladite autorité ne doit, en aucun cas, basculer dans la violence ni dans l'absurde. L'on se fiera, à cet égard, à Roland Barthes qui, à son tour, se réclame d'Aristote en disant :

> L'*ethos* est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et en même temps il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela. Pour Aristote, il y a trois « airs », dont l'ensemble constitue l'autorité personnelle de l'orateur : 1. *phronèsis* : c'est la qualité de celui qui délibère bien, qui pèse bien le pour et le contre : c'est une sagesse objective, un bon sens affiché[57].

Ainsi peut-on lire dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* : « Le succès des armes est passager, la gloire de donner est éternelle » (*SRB*, 258). Dans *La lézarde*, l'auteur revient notamment sur la prépondérance accordée à la sagesse :

> En somme, c'était la part qu'on accordait aux maniaques, à ceux qui ne pouvaient consentir à la gaieté commune et dont les instincts auraient peut-être risqué de perturber l'explosion de joie (y introduisant un feu prolongé de division, d'agressivité) : il y avait quelque sagesse dans cette première et si matinale occupation de la journée. (*L*, 168-169)

Pour ce qui est de la deuxième qualité morale du romancier caribéen, elle a trait au deuxième « air » qu'est l'« *arétè* ». Il est question,

56. Reggiani, *op. cit.*, p. 14.
57. Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 146.

toujours selon Roland Barthes, de « l'affiche d'une franchise qui ne craint pas ses conséquences et s'exprime à l'aide de propos directs, empreints d'une loyauté théâtrale[58] ». C'est sous cet angle qu'on peut estimer à leur juste valeur les questions puisées dans *Le quatrième siècle* : « Pourquoi la colère et la violence vont-elles par chemins détournés, à cette première génération ? Est-ce qu'ils ne pensaient pas qu'il fallait d'abord apprendre le pays, dans le bas aussi bien que sur les hauteurs ? » (*QS*, 170). On peut y lire également : « Et ainsi, une fois qu'on avait consenti que le combat était inévitable, il fallait accepter que la violence tue la grâce » (*QS*, 166).

S'agissant de la troisième qualité éthique de notre auteur, elle se lie viscéralement à la bienveillance. « 3. *eunoia* : il s'agit de ne pas choquer, de ne pas provoquer, d'être sympathique (et peut-être même : *sympa*), d'entrer dans une complicité complaisante à l'égard de l'auditoire[59]. » C'est justement dans cette perspective qu'on peut lire dans *Ormerod* (2003), œuvre où le thème de la diffraction des histoires, celles des sociétés composites, est largement investi : « Preuve que le vent n'a pas gardé mémoire vengeresse, il fait unanimement de ces Ports, de la Manche ou de la Guyenne, sans distinction, autant de plaisirs atlantiques purs » (*OR*, 218). En ce qui concerne l'*ethos* glissantien, la réplique de Thaël dans *La lézarde* est on ne peut plus éloquente : « — Je ne déteste personne ! » (*L*, 126). C'est là que réside, à notre avis, l'« intention secrète » (*OR*, 138), régissant « ces phénomènes archipéliques de complicité entre les terres, et les enveloppant d'un même linge d'écumes, les vents se marièrent, venus de partout, ceux de sables et ceux des marais salants, les vents de pluies et les vents desséchés de soleil brut [...] » (*OR*, 325).

Il n'est pas facile dans ce contexte agonistique de traiter la question du *placere* glissantien sans évoquer au préalable le *logos* du romancier antillais. Il s'agit ici, à la fois, de son art oratoire et de son œuvre romanesque, avec, bien entendu, les valeurs morales qui émanent de son *ethos*, les renseignements et l'enseignement qui proviennent de son *docere*, les passions qui, véhiculées par son *movere*, concernent le *pathos* de l'auditoire antillais. Le plaisir aussi, si plaisir

58. *Loc. cit.*
59. *Loc. cit.*

il y a, que l'auditoire devrait éprouver lors ou après la réception du discours oratoire inhérent à l'art romanesque, est tributaire du *logos*. C'est là une autre difficulté à laquelle est confronté le romancier, qui ne s'adresse pas directement sur la place de l'agora à ses auditeurs antillais. L'analyse de Michel Meyer se révèle à ce titre très éclairante :

> La grande différence entre la rhétorique littéraire et celle de la vie quotidienne, c'est le contexte d'interlocution. Le *logos* concentre tous les rôles, l'*ethos* et le *pathos* ne sont pas effectifs, vu que personne ne parle physiquement à quelqu'un de concret. Le narrateur est construit et l'auditoire précis est inconnu bien que parfois imaginé par l'auteur, lequel ne peut même pas être interpellé, comme c'est le cas de la vie réelle. L'*ethos* et le *pathos* sont construits dans le texte et par le texte. Le questionnement effectué par l'auditoire (*pathos*) et le point d'arrêt de questionnement (*ethos*) tombent à l'intérieur du texte. Ce qui relève du contexte extérieur, dans l'usage habituel du langage, est ici un cotexte, immanent au texte comme horizon ou trompe-l'œil en peinture. […] Mais, faute d'un tel contexte de connaissance, il faut bien spécifier ce *qui*, en d'autres circonstances, est implicitement perçu et connu de tous. Le *logos* se trouve ainsi en charge d'avoir à traduire à lui seul la différence question-réponse, c'est-à-dire ce qui est problématique et ce qui ne l'est pas[60].

Le romancier caribéen le reconnaît manifestement : « Ainsi le créateur » est-il « prisonnier dans sa création » (*SRB*, 144). Néanmoins, il tient beaucoup à la parole, à la rhétorique et à l'art romanesque, car ils constituent le seul choix et l'unique issue pour une communauté déracinée et disséminée, en raison de l'esclavagisme et du colonialisme. C'est de ce point de vue qu'on peut lire dans *Le quatrième siècle* :

> C'est parce que nous voulons toi et moi remonter le chemin du soleil, nous essayons de tirer sur nous le jour du passé, nous sentons que nous sommes trop légers sous ce poids, et pour remplir notre présence nous sommes trop vides dans cette absence, cet oubli ; oui notre présence dans le monde : une bien grande parole pour toi, pour moi, pour notre faiblesse et notre ignorance, mais une parole qu'il faut pousser devant nous comme une charrette sans brancards puisque le monde est là et qu'il est ouvert et que nous devons de toute façon un jour dévaler nos mornes jusqu'à lui […]. (*QS*, 66-67)

60. Meyer, *La rhétorique*, *op. cit.*, p. 97 (l'auteur souligne).

Le *logos* glissantien n'est pas seulement le véhicule de l'*ethos* et du *pathos*, du *docere*, du *movere* et du *placere*, mais aussi de tout le projet romanesque, artistique et culturel du romancier antillais. Si nous avions à condenser la pensée créative du penseur martiniquais, elle pourrait se cristalliser pour prendre la forme du cogito suivant : « J'écris (je parle), donc j'existe. » Cet extrait du *Tout-Monde* revient sur l'importance décisive de la parole. C'est là un besoin urgent de s'exprimer et de nommer ses souffrances :

> L'Entité du Dire analysait chaque parole d'ici ou de là-bas, et rejetait au néant les énoncés qu'elle n'avait pas jugés recevables à son goût. Le parleur dont le dire était ainsi voué au silence souffrait alors d'une diminution de présence, ne disons pas d'être, dont il revenait rarement. Cette Entité entretenait, parmi « ceux de là-bas », des courtisans et des délateurs, elle y faisait des heureux et des malheureux.
>
> « Les Esprits savent bien qu'ils sont le rêve de "ceux de là-bas" et qu'ils s'évanouissent si ceux-là cessaient d'y croire. »
>
> « Ceci n'est que parabole. »
>
> « Extrait de la Réponse de Mathieu Béluse
> Aux objections contre
> le Traité du Tout-monde. » (*TM*, 441-442)

La question qu'on se pose ici est : dans quel sens le romancier peut-il convaincre les auditeurs antillais de se rallier au projet que ses romans véhiculent en mettant à contribution le *placere* procédant de son art romanesque ? Ne s'agira-t-il pas tout au contraire d'un « dé-*placere* » qui l'emportera sur le *placere*, du fait que l'écriture pamphlétaire prévaudra dans ce cas sur le panégyrique ?

Le romancier caribéen tente, sans doute, d'obtenir l'adhésion de son auditoire quant aux renseignements historiques, valeurs morales et conseils qu'il lui prodigue, et ce, en ayant recours aux canaux du *docere*, du *movere* et du *delectare*. Cependant, en raison des circonstances dans lesquelles se trouvent ses auditeurs antillais, l'auteur semble déroger aux règles de bienséance, exigeant de la part de l'énonciateur, non seulement de *placere* à l'auditoire, mais aussi et par-dessus tout de ne pas le choquer de quelque manière que ce soit. C'est que le romancier, par souci de sincérité, de franchise, c'est-à-dire d'*arétè*, ne peut, en aucun cas, emprunter la voie de la manipulation des esprits. Quoi qu'il en soit de la qualité de l'art rhétorique

de l'écrivain antillais et de sa volonté de ne pas blesser ses auditeurs – comme l'explicite le narrateur dans *Ormerod* : « Godby criait des cris sauvages, emporté au délire d'Orestile, que le conteur n'ait été soutenu d'aucune source possible, qu'il ait manœuvré son histoire avec tellement de bonne science et invention [...] » (*OR*, 216) –, il ne peut s'empêcher de dire les vérités telles qu'elles étaient (sont) en réalité. Dès lors, on assiste à des scènes non pas seulement choquantes, mais aussi violentes, voire nauséabondes. Ce passage tiré d'*Ormerod* fait un gros plan sur quelques détails horrifiants de la traite négrière. Le narrateur y revient en particulier sur la maltraitance des transbordés :

> Quand ceux qui viennent habiter pour un moment les Gros Mornes prétendent en tirer profit pour leur vie d'en bas, ou proclamer qu'ils sont entrés dans la lumière de la connaissance, il leur demande froidement, « Avez-vous mangé la fiente dans la cale de la *Marie-Rose*, fréquentez-vous Solitude et Bois Gaillard et Fatiman, vous êtes-vous plongé (sic) dans le Trou-bouillon au risque de votre esprit, savez-vous le plan des trois premières rues du Lamentin, gardez-vous à Saint-Pierre un coin secret que le volcan a visité, vous a légué, vous êtes-vous fait fusiller par la Gendarmerie nationale, avez-vous connu les noms des jeunes gens morts sur cette Place, transmettez-vous le doute qui vous fut transmis ? Vous baignez-vous au matin dans les rivières miraculées ? ». (*OR*, 193-194)

Glissant se soucie particulièrement de dévoiler les vérités camouflées de la véritable Histoire des Antillais en raison du masquage systématique ou du raturage méthodique auxquels procèdent les colonisateurs. Qui plus est, l'auteur semble délibérément choquer ses auditeurs afin de les éveiller de leur inconscience. C'est en ce sens qu'on peut lire dans *Le quatrième siècle* :

> *Combien de mots tu t'éloignes*, mais pourquoi pas les mots les grandes phrases quand il faut à seize ans remuer des fantômes partout sans savoir, et alors je m'arrête près du grand plateau, le jour tombe, il va pour tomber, je crie un grand coup sans savoir ce que je crie. Est-ce que tu sais ton silence ? Et non pas par accusation, non pas pour suivre le partage entre celui qui allumait la poudre et le nègre qui éclatait en volées de chair et de sang devant la maison plate [...]. (*QS*, 67 ; l'auteur souligne)

Il n'en reste pas moins vrai que l'*ethos* de l'écrivain mise beaucoup sur la clairvoyance, sur la bienveillance et sur la sincérité, contre la démesure et l'égocentrisme, et ce, afin de mettre son auditoire

en garde aussi bien contre la rancœur et la violence que contre la mésestime et la servilité. Le romancier antillais se décide, en définitive, pour l'équinoxe civilisationnel qui n'exclut de son aire ni les personnes, ni les communautés, ni non plus les lieux et les cultures.

Il n'est donc pas sans intérêt de mettre en exergue la sagesse, la sincérité et la sympathie dont s'arme l'*ethos* du romancier caribéen, ainsi que la grandeur de son âme, sa tolérance et son ouverture aux autres, à toutes les identités et cultures de « la totalité-monde[61] », y compris à ceux qui n'ont eu de cesse d'asservir les siens et de les réduire à néant. À cet égard, la formule de Roland Barthes acquiert une importance capitale : « En somme, pendant qu'il parle et déroule le protocole des preuves logiques, l'orateur doit également dire sans cesse : suivez-moi (*phronèsis*), estimez-moi (*arétè*) et aimez-moi (*eunoia*)[62]. »

Rappelons, dans ce fil d'idées, que le romancier martiniquais procède, par le truchement de son œuvre romanesque, par le biais des « contre-rhétoriques » (*IL*, 24) qui lui sont inhérentes, et via l'esthétique de la nouvelle région du monde qui en découle, procède à la moralisation de la mondialisation, laquelle s'orchestre fondamentalement autour de l'injustice, de l'inégalité et de la discrimination parmi les humains. Il s'emploie à interroger et à repenser la mondialisation, c'est-à-dire à solutionner « la situation d'oppresseur-opprimé[63] », à en évacuer, pour le moins, la violence et la ségrégation raciale. Il s'attache, par là même, à accréditer auprès de ses auditeurs, et par-delà auprès de tous les humains, la valeur organique de la solidarité, non en tant que catégorie instrumentalisée par les régimes dits démocratiques ou par la propagande électorale et médiatique, mais comme liaison magnétique entre les humains dont la différence des races et des cultures ne peut que générer de l'enrichissement pour la totalité-monde. C'est dans cette perspective que Glissant confie dans *L'entretien du monde* que « [la] solidarité est

61. « Dans le rhizome de la totalité-monde, les centres et les périphéries sont des notions caduques. De vieux réflexes jouent encore mais ces vieux réflexes apparaissent de plus en plus ridicules et inopérants. C'est la première observation. Cette existence de régions qui archipélisent les continents fait que la pensée des continents est de moins en moins dense, épaisse et pesante et la pensée des archipels de plus en plus écumante et proliférante. » Glissant, *L'imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 47.

62. Barthes, *op. cit.*, p. 146.

63. Glissant et Noudelmann, *op. cit.*, p. 130.

que si chez l'ancien opprimé, la haine ou la rancœur disparaissent, on lui rend un service. On le libère du point de vue de son humanité. Et si chez l'ancien oppresseur, le racisme disparaît, on lui rend un service. Il approche de mieux en mieux son humanité[64] ».

Il faut remarquer ici que l'écrivain martiniquais s'applique, à travers son esthétique de la nouvelle région du monde, à faire face – invitant ses lecteurs à procéder de même – aux errements et aux dérapages du régime impérialiste de la mondialisation qui se place sous le contrôle de la centralisation, c'est-à-dire sous le sceau de la démesure dans l'exploitation des opprimés. En fait, c'est là la raison pour laquelle le romancier se révolte et s'évertue à remettre les pendules à l'heure, dans le sens où il fait appel à une sorte d'équinoxe anthropologique, culturel et économique entre les différentes régions du Tout-Monde. L'écrivain parie *a fortiori* contre les solstices de la mondialisation à la fois réductionniste et exclusiviste, comme il le revendique dans *Une nouvelle région du monde* : « Le rééquilibrage économique du monde est une nécessité absolue, et nous ne pouvons cesser de le considérer, même si nous voyons le plus souvent qu'il s'agit là d'un vœu non suivi d'effet[65]. »

À cet égard, il n'est pas inintéressant pour nous de noter que notre écrivain s'en prend au préalable à l'absurde et à la dérision que génère cette mondialisation, laquelle catalyse le meurtre et les tueries, comme il le confirme dans *La cohée du Lamentin :* « Deux Palestiniens fusillés par Tsahal, deux Israéliens et de nombreux blessés dans un attentat suicide revendiqué par le Hamas, treize puis quinze Irakiens et de nombreux blessés fusillés par les soldats des États-Unis. Odieuse impavide arithmétique. Non, nous ne nous habituons pas[66]. » Il s'agit ici des retombées dévastatrices, pour l'humanité, de l'expansion territoriale et de la poussée coloniale de « l'identité de la racine unique », laquelle « devient atrocement massacrante » (*EM*, 105), selon Glissant, qui ajoute dans *L'entretien du monde* qu'« il

64. *Loc. cit.*

65. Édouard Glissant, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006, p. 208.

66. Édouard Glissant, *La cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris, Gallimard, 2005, p. 26. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

y a des impossibilités pour les identités racine unique à se satisfaire naturellement sur un territoire et c'est de là que proviennent les massacres. C'est valable pour les Palestiniens et les Israéliens, tant qu'ils n'auront pas trouvé le mode de relation pour leur identité respective » (*EM*, 105).

En ce sens, l'écrivain ne peut pas s'empêcher de traiter la question de l'environnement et de l'équilibre écologique. C'est là l'un des soucis majeurs de la pensée archipélique dont se renforce la poétique de la mondialité glissantienne, comme il le souligne dans *Philosophie de la Relation* :

> Par la pensée archipélique, nous connaissons les roches des rivières, les plus petites assurément, roches et rivières, nous envisageons les trous d'ombre qu'elles ouvrent et recouvrent, où les *zabitans* (d'eau douce, il s'agit de ces écrevisses bleues et grises, menacées de pollution), en Martinique, et qui sont appelées *ouassous* en Guadeloupe (nom de fonds, nom d'appartenance), (je le désigne par résolu plaisir, chacun connaît leur succulence), s'abritent encore[67].

Dans cette perspective, qui laisse entrevoir l'importance décisive que revêtent les actions environnementales, on peut lire dans *Tout-Monde* : « Ces rivières sont obstruées maintenant d'un salmigondis d'ordures et de pourritures. La route de la mer et de l'ailleurs est barrée dans nos esprits. Si vous ne débouchez pas les rivières, comment voulez-vous connaître la rumeur au loin ? Vous méconnaissez le Tout-monde » (*TM*, 543).

Rappelons à ce propos que le phénomène de l'immigration demeure une pierre d'achoppement sur laquelle bute la pensée archipélique glissantienne. Il s'agit en fait de l'une des calamités résultant de la mondialisation et du déséquilibre flagrant entre le Nord et le Sud, entre les oppresseurs qui monopolisent les moyens de production et les richesses du monde, d'une part, et les dominés qui se trouvent coincés et délaissés en marge de la géographie [des centres] et de l'Histoire, d'autre part. C'est que, dans les nouvelles régions du monde dont la fertilisation s'effectue par les engrais de la philosophie de la Relation et ceux de la poétique de la mondialité,

67. Édouard Glissant, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009, p. 45.

le « monde parle d'abord à ceux qui ont le plus besoin de lui, vous étiez là comme dans une résidence protégée, où la police n'avait pas encore appris à ratisser les rues pour éliminer les immigrants » (*SRB*, 300), lira-t-on à ce propos dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*.

Cela revient à dire que le penseur martiniquais cherche, à travers sa contre-rhétorique et sa contre-épopée romanesque, par le truchement de sa philosophie anticonceptuelle et de son esthétique archipélique, à ancrer une certaine éthique, c'est-à-dire des valeurs morales, chez ses auditeurs. Cette éthique et ces valeurs morales tiendraient lieu de balises qui pourraient endiguer les actions et les réactions des citoyens de la nouvelle région du monde, dans le sens où ceux-ci devraient faire face aux dangers et aux catastrophes qui menacent la totalité-monde. Il n'est sans doute pas inutile pour nous d'écouter la réponse de Glissant à la question décisive qu'il se pose dans *L'entretien du monde :* « Qu'est-ce qui nous reste pour construire une morale ? D'abord notre imaginaire du monde. C'est en fonction de notre imaginaire du monde que nous nous définissons une morale, que nous décidons si nous agissons dans tel sens ou dans tel autre, si nous sommes partisans de l'écologie ou non, si nous sommes pour ceci ou pour cela » (*EM*, 139).

Pour clore, il est important de noter que ce qui prime dans l'agonistique et l'éthique de l'écrivain martiniquais, c'est d'inviter ses lecteurs, citoyens de la « nouvelle région du monde », à se fédérer, c'est-à-dire à faire preuve de solidarité dans les situations difficiles où s'enlise l'homme contemporain dont tous les repères sont devenus incertains. Cette solidarité des humains est inévitable pour « sauver le monde » (*SRB*, 280) des catastrophes, comme le souligne l'auteur dans *Tout-Monde :* « Il paraissait si fortement capable de prévenir l'avenir et de vous dire en quelle manière vous porteriez vos blessures et calamités » (*TM*, 515). C'est là la devise de tout écrivain embrassant la parole libre et cherchant à faire valoir les droits de l'homme : « Consentir suppose peut-être en vous davantage de liberté » (*SRB*, 99), lira-t-on dans *Sartorius. Le roman des Batoutos*.

Somme toute, le romancier-orateur se révolte contre toute uniformisation et s'applique à faire barrage à toute standardisation, lesquelles consistent à modéliser toutes les cultures en fonction de la même systématisation, celle des Occidentaux, auxquels il adresse

l'interpellation suivante : « Les périphériques vous parlent » (*CL*, 27), dans le but de leur proposer une « pensée excentrique[68] ».

Ainsi avons-nous pu saisir l'importance décisive de la visée éristique et de la dimension agonistique de la rhétorique, en ce qui concerne l'entreprise à la fois littéraire, philosophique et anthropologique d'Édouard Glissant.

Le moment est venu de rappeler que le romancier place sa littérature sous le signe des « contre-rhétoriques » (*IL*, 24), en ceci qu'elles véhiculent « une révolution culturelle » (*DA*, 407) et une « contre-poétique » (*DA*, 279). Celles-ci s'allient organiquement à la pensée archipélique, en tant que « pensée du tremblement qui ne s'élance pas d'une seule et impétueuse volée dans une seule et impérieuse direction », mais qui « éclate sur tous les horizons, *dans tous les sens*, ce qui est l'argument topique du tremblement. Elle distrait et dérive les impositions des pensées de système » (*CL*, 27 ; l'auteur souligne), dans le but de cultiver un projet propre aux sociétés composites, projet en mesure de tenir compte de leur digenèse : « [l]a littérature est l'enjeu des peuples. S'il en est bien ainsi, du moins des littératures de contestation, des littératures de combat, eussent dû continuer d'actualiser ou d'activer, sous une forme radicale ou fondamentale, les luttes traditionnelles ou nouvelles de ces peuples pour leur émergence » (*DA*, 317).

Dans l'esprit de Glissant, l'écrivain ne doit aucunement se soustraire à ses responsabilités tant envers sa communauté qu'envers la communauté-monde, « [c]ar l'éloquence en la bouche d'un homme de bien et de créance donne de fort grands effets : un seul mot d'un homme digne de foy, dit Polybe, peut destourner les hommes des mauvaises entreprises et les porter aux bonnes[69] ». Il s'agit là des responsabilités morales, éthiques, c'est-à-dire sociales ou politiques au sens étymologique (*polis*), que les écrivains, tout comme leurs

68. Édouard Glissant, *Les entretiens de Bâton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris, Gallimard, 2008, p. 56. Voir également p. 129 : « Une pensée excentrée : c'est une pensée qui questionne la légitimité de l'appropriation, celle de l'extension et de l'expansion, une pensée qui, informant la notion de centre et de périphérie, contribue à constituer toutes les périphéries en centres et tous les centres en périphéries d'autre chose. »

69. Bernard de La Roche-Flavin, *Treize livres des parlements de France*, Bordeaux, Simon Millanges, 1617, p. 375, cité par Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2009, p. 443.

discours, doivent endosser lorsqu'il est question de leurs lieux respectifs ou lorsqu'ils ont affaire à l'avenir de l'humanité. C'est là, à en croire Glissant, la mission qui sera confiée à la littérature et aux écrivains dans le futur :

> Dominer le monde est vain, on y est incapable de connaître ou de deviner le monde. C'est là que la littérature peut oser un rôle aigu et précieux, à savoir de permettre d'imaginer l'écart avec le lieu d'où l'on vient, sans que cet écart tourne en gouffre infranchissable. La littérature est un réel apprentissage du monde. C'est ce que je résume en répétant que l'écrivain sera solitaire et solidaire. Solitaire : qu'il doit aventureusement vivre dans la pensée de l'errance, qui n'est pas une pensée collectiviste ni même collective, et solidaire : qu'il doit totalement grandir dans la pensée de son lieu. C'est seulement par cette pratique du détour et du retour que la dialectique de la Relation opère[70].

S'employant à réagir dans son lieu et à penser avec (dans) la totalité-monde, Glissant tient à repenser sa culture, au fil de son œuvre littéraire et à travers son esthétique, en l'inscrivant dans une démarche à la fois argumentative et agonistique. Une telle démarche fait entrer en ligne de compte son auditoire, puisque, chez Glissant, tout tourne autour de la naissance d'une identité culturelle communautaire. De ce fait, il exige de tout un chacun qu'il apporte son concours aux efforts d'émancipation et d'indépendance que tous les citoyens devraient consentir, comme le souligne le penseur dans *Le discours antillais* : « La notion d'antillanité surgit d'une réalité que nous aurons à interroger, mais correspond aussi à un vœu dont il nous faudra préciser ou fonder la légitimité » (*DA*, 422).

Dans cette perspective éristique, Glissant problématise la dépendance des Antillais en connaissance de cause, c'est-à-dire en ayant conscience de la situation anthropologique et géopolitique dans laquelle ils se trouvent, situation en fonction de laquelle il les exhorte à se délester de leurs « désespoirs » et à livrer, par là même, des « combats » (*L*, 75) intellectuels et sociétaux pacifiques, à la Gandhi dirions-nous, contre tout pouvoir aliénant. Écoutons, à ce propos, l'écrivain qui tâche de rallier ses compatriotes à l'antillanité : « L'idée de l'unité antillaise est une reconquête culturelle. Elle nous

70. Glissant, *Les entretiens de Bâton Rouge*, *op. cit.*, p. 111.

réinstalle dans la vérité de notre être, elle milite pour notre émancipation. C'est une idée qui ne peut pas être prise en compte *pour nous*, *par d'autres* : l'unité antillaise ne peut pas être téléguidée » (*DA*, 18 ; l'auteur souligne).

Bibliographie

AMOSSY, Ruth, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2016.

AQUIEN, Michèle et Georges MOLINIÉ, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de poche, 1996.

BARTHES, Roland, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985.

DE MEYER, Luc, *Vers l'invention de la rhétorique*, Bruxelles, Peeters, 1997.

FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Genève, Droz, 2009.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 2011.

GLISSANT, Édouard, *La case du commandeur*, Paris, Gallimard, 1997.

——, *La cohée du Lamentin (Poétique V)*, Paris, Gallimard, 2005.

——, *Le discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.

——, *Les entretiens de Bâton Rouge* (avec Alexandre Leupin), Paris, Gallimard, 2008.

——, *Faulkner, Mississippi*, Paris, Stock, 1996.

——, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*, Paris, Gallimard, 2010.

——, *Les Indes* [1956], *Poèmes complets*, Paris, Gallimard, 1994.

——, *L'intention poétique (Poétique II)*, Paris, Gallimard, 1997.

——, *La lézarde*, Paris, Seuil, 1958.

——, *Mahagony*, Paris, Seuil, 1987.

——, *Ormerod*, Paris, Gallimard, 2003.

——, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007.

——, *Philosophie de la Relation. Poésie en étendue*, Paris, Gallimard, 2009.

——, *Poétique de la Relation (Poétique III)*, Paris, Gallimard, 1990.

——, *Le quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964 ; Gallimard, 1997.

——, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.

——, *Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1993.

——, *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*, Paris, Gallimard, 1997.

——, *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*, Paris, Gallimard, 2006.

—— et François NOUDELMANN, *L'entretien du monde*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2018.

JARRETY, Michel (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Le Livre de poche, 2001.

KASSAB-CHARFI, Samia, « Rhétorique de Saint-John Perse », thèse de doctorat, Université de la Manouba ; en ligne : www.sjperse.org/these.kassabcharfi.html.

——, *« Et l'une et l'autre face des choses ». La déconstruction poétique de l'Histoire dans* Les Indes *et* Le Sel noir *d'Édouard Glissant*, Paris, Honoré Champion, 2011.

KIBÉDI VARGA, Áron, *Rhétorique et littérature*, Paris, Klincksieck, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *La rhétorique des passions*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

MEYER, Michel, *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

——, *Principia rhetorica*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

PATILLON, Michel, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan, 1991.

PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique*, Paris, Vrin, 2000.

—— et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1990.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

REGGIANI, Christelle, *Initiation à la rhétorique*, Paris, Hachette, 2001.

Penser la marge francophone à partir du polar

Adama Togola

Apparu dans la littérature d'Afrique francophone dans les années 1980 avec des auteurs comme Antoine Nzau, Akoua Ekué, Modibo S. Keita, Abasse Ndione, Assé Gueye, Calvin Evina Abossolo et Iba Dia, le polar contribue aujourd'hui au renouvellement de l'écriture romanesque africaine[1]. Ce renouvellement s'observe, entre autres choses, à travers l'investissement du genre par plusieurs romanciers africains confirmés comme Alain Mabanckou, Théo Ananissoh et Boubacar Boris Diop qui multiplient les emprunts au polar, en introduisant dans leurs romans des motifs du roman policier.

Si leur jeu avec les conventions génériques, la parodie et la subversion des codes du polar ne permettent pas de cerner l'enjeu esthétique et culturel du polar en Afrique, un phénomène attire toutefois l'attention de la critique : l'intrigue policière est devenue l'un des types de base du roman africain contemporain. Aussi l'engouement pour le genre se traduit-il par l'organisation de rencontres littéraires et culturelles[2], le développement de nouvelles collections spécialisées et une visibilité médiatique accrue des écrivains du polar.

1. Voir à ce sujet l'article de Désiré Nyela, « L'étau de la double marge : entre littérature africaine et littérature populaire », Françoise Naudillon (dir.), *Les littératures francophones au miroir du populaire. Par le peuple, pour le peuple ou contre le peuple ?*, Calgary, Éditions Palabres, 2014, p. 204-226.

2. En 2000 s'est tenu le premier festival du polar à Dakar ; en 2005, une exposition sur la littérature policière intitulée *Lire en fête au Mali* a eu lieu à Bamako, avec Moussa Konaté et d'autres auteurs africains. Rappelons aussi que le développement du polar africain va de pair avec le festival Étonnants voyageurs créé par Michel Le Bris.

Celui-ci, considéré jadis comme un genre marginal, suscite l'intérêt de la critique, qui emploie des expressions comme « *Black polar* », « *polar made in Africa* », « ethnopolar » ou « anthropolar » pour décrire les nouvelles voies de cette marge de la littérature africaine.

La critique rompt avec une certaine vision élitiste qui voit, lit et diffuse le polar avec le prisme déformant d'une « littérature mineure » dont la narration représenterait un ensemble de clichés et stéréotypes configurés autour de la violence et de la drogue. Cependant, de la critique génétique à la critique thématique, l'on constate que la dimension transversale[3] du polar d'Afrique francophone est manifeste et vient nuancer tous les présupposés méthodologiques d'une critique sélective. Cette dimension se manifeste à travers une poétique hybride qui « rend caducs les anciens classements voulant distinguer le populaire du lettré[4] ». De Moussa Konaté à Janis Otsiemi en passant par Achille Ngoye, Abasse Ndione et Sophie Adonon, le polar d'Afrique francophone invite à la découverte d'une vaste production littéraire et culturelle dont l'inventivité joue un grand rôle dans le renouveau littéraire africain. Il déplace l'intérêt épistémologique du genre en considérant non plus la fonction documentaire ou sociologique que lui assigne souvent la critique littéraire, mais plutôt sa dimension esthétique, les transformations formelles qui le distinguent et le renversement des discours sociaux qu'il provoque.

À partir de ce constat, nous voudrions ici identifier, dans la mesure du possible, les stratégies et mécanismes de l'écriture de la marge, en posant l'hypothèse qu'au-delà de certaines lectures culturalistes et anthropologiques qui oublient de suivre son aventure esthétique, en préférant sa documentalité à sa fictionnalité, le polar d'Afrique francophone explore l'histoire, la culture, la géographie du texte et les divers types de savoirs qui constituent le renouvellement du discours littéraire africain. Plus précisément, nous proposons d'analyser les liens qu'entretient le polar, par les réflexions sur la société et les pratiques culturelles qu'il mobilise et tourne en déri-

3. Voir à ce sujet l'ouvrage collectif dirigé par Michel Viegnes, Sylvie Jeanneret et Lora Traglia, *Les lieux du polar : entre cultures nationales et mondialisation*, Neuchâtel, Livreo-Alphil, 2020.

4. Christiane Ndiaye, « Parcours de lectures d'hier à aujourd'hui : trois siècles de littératures francophones », *Présence francophone*, n° 96-97, 2021, p. 21.

sion, avec le roman canonique africain contemporain. Nous partirons de l'idée de base que les procédés narratifs du récit d'enquête en contexte postcolonial et les modalités de textualisation des discours sociaux permettent de dépasser la binarité entre littérature lettrée/littérature populaire. L'exemple de *La polyandre* de Bolya Baenga[5] illustrera notre propos.

Des logiques de la mise en marge

Dans un article où elle recense les diverses rhétoriques de la mise en marge dans les productions artistiques, littéraires et culturelles, Christine Noille-Clauzade[6] part du constat que « la pensée de la marge invite le chercheur à une évasion stylistique et épistémologique, à un glissement à la fois poétique et scientifique dans un vaste champ métaphorique qui constitue une ouverture à l'imaginaire : décentrage, attraction des confins, instabilité des seuils, abolition des frontières[7] ». De l'usage du mot « marge » dans les dictionnaires à ses multiples fonctions, elle décrit une notion « réticente à une appréhension théoricienne, à une conceptualisation analytique et rationnelle de son champ[8] ». Ce malaise théorique ne réside pas dans la difficulté à définir le terme de marge dans la littérature contemporaine, mais plutôt dans la logique classificatoire à laquelle s'est longtemps livrée la critique littéraire. Parlant des différents procédés rhétoriques utilisés par la critique pour exclure certaines productions littéraires, Christine Noille-Clauzade montre comment la critique, dont la visée est de construire un savoir sur la littérature, « arrive à intégrer à ses modes de pensée des logiques de mise en marge[9] ». L'activité critique consiste ici à sélectionner et surtout à exclure un certain nombre de textes dont le capital symbolique est

5. Bolya Baenga, *La polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6. Christine Noille-Clauzade, « Rhétorique de la mise en marge », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 39-57.

7. *Ibid.*, p. 39.

8. *Ibid.*, p. 40.

9. *Ibid.*, p. 53.

jugé problématique. Lorsqu'elle convoque le texte de la marge, c'est pour mieux le disqualifier. Du lansonisme à sa plus grande héritière, la sociologie de la littérature, en passant par Sainte-Beuve et Alfred Nettement, le texte dit marginal apparaît comme un élément perturbateur que l'institution littéraire se charge de refouler, ce qui, du même coup, accentue la rhétorique différentialiste de la critique.

Dans la foulée des travaux sur les questions relatives à la notion de marge et de centre, l'on remarque que la marge est analysée à partir des aspects institutionnels et esthétiques de la littérature. Ainsi, penser, par exemple, le polar comme marge, c'est désigner le roman « dit lettré » comme centre à partir duquel la critique élabore son discours. Dans certains travaux récents comme ceux de David N'Goran[10] ou de Buata Malela *et al.*[11], la marge est étudiée comme objet et sujet du discours critique. Elle contribue largement à la contestation de la clôture du texte, c'est-à-dire à sa compréhension en concept ouvert. Les rapports dynamiques que les deux champs (production de masse et production restreinte) créent entre eux montrent que l'intégration d'un certain nombre de textes longtemps jugés marginaux par la critique modifie considérablement le champ littéraire dominant. Et le polar africain, à l'instar d'autres genres populaires dont le lot est d'évoluer en marge des textes canoniques, semble s'engager depuis plusieurs années dans une libération de la marge, en rendant ses frontières poreuses avec le roman canonique. Dès lors, l'analyse de son statut et de sa légitimité au sein des lettres africaines implique de reconnaître ses interactions dynamiques avec la littérature dite « lettrée » et les jeux d'influence complexes que les auteurs des deux champs entretiennent entre eux.

Jusqu'à une date récente, le polar d'Afrique francophone, qui semble avoir acquis depuis plusieurs années une respectabilité littéraire, était considéré comme une production mineure, dénudée de toute valeur esthétique. Il a longtemps subi, par rapport au roman

10. David N'Goran, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2021.

11. Buata Malela, Gérard Désert et Hans Färnlöf (dir.), *Les marges dans les capitales littéraires, artistiques et politiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf patrimoine », 2019.

dit lettré, une disqualification dont Ambroise Kom[12] avait dénoncé le fonctionnement idéologique lorsqu'il appelait à « sortir le polar de la marge dans laquelle la critique semble l'avoir quelque peu confiné pour chercher à lui établir une espèce de carte d'identité[13] ».

À l'image de la critique élitiste dix-neuviémiste qui s'appuyait sur des concepts de beau, de génie et de réalisme[14] pour exclure les productions dites populaires, la critique francophone s'est aussi, dans sa taxinomie hiérarchisante, employée à marginaliser un certain nombre de textes qui « échappent au regard des pratiques de légitimation tant discursives qu'institutionnelles des littératures francophones, ce qui a pour conséquence immédiate de les ranger dans une certaine marge du canon littéraire en vigueur[15] ». D'une approche thématique conformiste à une approche culturaliste réductrice, la rhétorique de la mise en marge du polar cible souvent de manière systématique les modèles de textes à partir desquels elle juge la valeur du polar africain. Elle réduit drastiquement les potentialités sémantiques et sémiotiques de ce dernier, en ne retenant qu'un certain nombre de traits formels. Dans *La polyandre* de Bolya, que nous étudierons ici, l'intrigue policière relève d'abord d'une posture et d'une énonciation littéraires singulières qui tentent de dire et de comprendre le fonctionnement social et culturel des sociétés (africaine et française) contemporaines. L'enjeu romanesque n'est pas réellement l'enquête policière *stricto sensu*, mais ce qui motive culturellement les criminels.

Il est donc important de prendre en compte le dédoublement qui caractérise l'enquête policière de ce roman. *La polyandre* inscrit la résolution de l'énigme dans une dynamique épistémologique révélant que la représentation culturelle du crime, aux enjeux narratifs et esthétiques complexes, se situe au-delà de la victoire du raisonnement scientifique. Il s'approprie une multiplicité de discours et

12. Ambroise Kom, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, 1999, p. 16-25.

13. *Ibid.*, p. 16.

14. Voir Marc Angenot, *Les dehors de la littérature. Du roman à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 15.

15. Françoise Naudillon, « Présentation. Littératures francophones populaires », *Présence francophone*, n° 72, 2009, p. 5.

de formes narratives empruntés à d'autres genres comme le roman érotique et le fantastique. L'enquête policière n'y apparaît pas comme la démonstration d'une certaine infaillibilité de la démarche hypothético-déductive à la Sherlock Holmes, mais comme le lieu d'une réflexion culturelle et politique dont l'écriture reprend les grandes articulations en termes de conflits épistémologiques. Bolya insère le crime dans une mémoire tiraillée entre les gloires d'un passé et le trauma d'un présent, faisant apparaître la narration du roman comme le résultat d'une âpre négociation discursive, située au confluent des récits ethnographique et policier. En interrogeant les limites du genre auquel il appartient et en déshistoricisant les rapports sociaux, *La polyandre* s'inscrit dans un vaste répertoire de textes africains et occidentaux dont est tributaire sa signification historique.

La polyandre ou la réinvention de la marge

Désiré Bolya Baenga est une figure connue de la littérature africaine de l'immigration. Auteur de deux polars – *La polyandre* (1995) et *Les cocus posthumes* (2001), auxquels il faut ajouter son roman *Cannibale* (1986) et ses essais *La profanation des vagins* (2005), *Afrique, le maillon faible* (2002), *L'Afrique à la japonaise* (1995) et *L'Afrique en kimono* (1993) –, il dénonce les maux (la corruption et le sort des femmes) qui rongent l'Afrique contemporaine. Le collectif dirigé par Françoise Naudillon[16] propose une exploration profonde de sa production littéraire.

Ce qui impressionne d'abord le lecteur de son œuvre, c'est la diversité des sujets abordés, des savoirs traités ainsi que des lieux et des époques explorés. Toutefois, l'on note aussi que Bolya semble traiter dans tous ses textes de la même question sociale, culturelle et politique, mais qu'il prend soin de modifier sensiblement le foyer d'observation. De ses essais politiques à ses polars se dégage une certaine cohérence qui se manifeste de deux façons : d'une part, on y rencontre des personnages types qui se ressemblent et se rejoignent

16. Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.

par leurs fonctions et comportements ; d'autre part, une floraison de savoirs traverse tous les textes. Une autre caractéristique dominante de son œuvre est la présence de l'obscène, qui constitue également un thème important dans le roman africain des années 1970-1980.

Nous aborderons dans les pages qui suivent cette présence obsédante de l'obscène dans *La polyandre*, en montrant combien la mise en scène des pratiques sociales et sexuelles marginales est indissociable du romanesque. Défini par Corinne Maier comme « l'autre nom de l'indécent, du licencieux, du scabreux[17] », l'obscène dans ce roman de Bolya Baenga suggère le dépassement d'une sexualité passive. *La polyandre* fonctionne comme une opération de construction et reconstruction permanente : il investit le cadre urbain parisien, lieu par excellence du roman africain de l'immigration, pour en faire le lieu d'une exposition des pratiques sexuelles déviantes. Aussi la multiplication des lieux visités par les enquêteurs, la référence à l'histoire coloniale française et l'exotisme des univers spatiaux renouvellent-ils l'écriture du roman qui se situe entre l'enquête policière et l'aventure ethnologique.

Ajoutons aussi que le discours sur l'immigration africaine en France et la parodie du récit colonial occupent une place importante dans le roman. Il est donc important de situer *La polyandre* dans un continuum discursif qui exacerbe le sens et la portée du discours romanesque. La tyrannie romantique d'Oulématou et Rosemonde, deux polyandres, n'apparaît pas comme une manipulation malveillante, mais comme la perpétuation d'une tradition qui définit et légitime le pouvoir de la polyandrie. D'abord représentées comme des personnages de la démesure et de la disproportion, ces deux polyandres symbolisent une autre époque à laquelle s'oppose l'inspecteur Robert Nègre. La brutalité de leurs actes a ceci de particulier qu'elle inscrit l'obscène dans un processus idéologique, c'est-à-dire la réduction explicite d'un groupe de personnes à des fins d'expérimentation sexuelle. C'est probablement l'une des raisons qui expliquent la coloration ethniciste de la polyandrie décrite dans le roman.

17. Corinne Maier, *L'obscène : la mort à l'œuvre*, La Versanne, Encre marine, 2004, p. 13.

Ce qu'il faut relever ici, c'est la volonté d'Oulématou et de son amie Rosemonde de recréer un monde à partir de leurs propres fantasmes. Il suffit d'observer dans un premier temps les souvenirs d'enfance africaine qu'Oulématou tente de faire resurgir, à travers un récit qui met l'accent sur ses aspirations, ses devoirs et sa vision du monde. Le « je » auquel elle a souvent recours désigne non pas Oulématou-polyandre dans son appartement parisien de la rue Daumesnil, mais bien la jeune fille plongée dans les méandres de son mariage polyandrique :

> Oulématou se revoit, ce dimanche, en 1983. C'était le jour de son mariage. Elle repense au bosquet sacré de son village, où a eu lieu son union avec Aboubacar. Il y avait là, dans ce lieu de cérémonie, la vieille Oulématou, sa mère. Mais aussi des matrones enrobées dans leur ample boubou, qui officiaient sur la scène nuptiale. Ces femmes au visage tranquille se consultaient sans arrêt. De temps à autre, elles jetaient un œil sur le futur marié. Ce dernier baissait la tête et regardait ses pieds nus. (*LP*, 39)

La polyandre inscrit l'obscène dans un temps long, en déployant toute une rhétorique autour de la reconfiguration et de la renaissance des imaginaires communautaires. Ce qu'il met de l'avant, c'est que les multiples tribulations d'Oulématou et Rosemonde portent de façon distinctive les marques d'une hiérarchisation sociale à laquelle leurs époux (Aboubacar en particulier) tentent d'échapper. La description de leurs pratiques sexuelles n'est pas dissociable des discours sociaux qui s'affrontent et se garantissent mutuellement. Pour pouvoir réaliser leurs fantasmes, Oulématou et Rosemonde n'hésitent pas à recourir à des pratiques humiliantes. À une sexualité décente, passive, qui cache l'univers intime, s'oppose une exhibition sexuelle qui vante et humilie les partenaires. On comprend dès lors, plus fondamentalement, que si Oulématou et Rosemonde refusent de se soumettre aux règles juridiques qui régissent la société dans laquelle elles vivent, c'est parce qu'elles estiment que leur statut de polyandre leur confère des droits et privilèges que la société d'accueil ne doit pas contester.

À ce stade, le roman se trouve résolument marqué par des fragments d'idéologies étayés par des références plus ou moins explicites. Il pose les questions que soulèvent les textes de la marge,

lesquels, selon Régine Jomand-Baudry, « ne sont pas toujours là où on les attend, et ils sont parfois tout sauf marginaux[18] ». L'enquête policière menée par l'inspecteur Robert Nègre et son ami Yann Le Sorcier passe non seulement par une traversée de savoirs, mais elle montre aussi que les meurtres rituels survenus sur la place d'Aligre et sur la rue de Lyon à Paris révèlent une fracture sociale, dont l'écriture reprend les grandes articulations en termes de subversion. De l'interrogatoire des différents suspects à l'exhibition des corps blessés, en passant par les soirées libertines d'Oulématou et Rosemonde avec leurs partenaires, l'on constate que le principe narratif du roman incorpore subtilement d'autres récits qui déconstruisent et délégitiment, cette fois-ci, la polyandrie. Dès les premières pages du roman, les sexes épilés de trois hommes sont exposés sur la place d'Aligre :

> Rosemonde pivota sur elle-même. Son regard s'arrêta soudain sur trois corps d'ébène nus. Ils gisaient sur la chaussée, rue de la Roquette. Leur pénis bien ciré, en noir, avait été scié comme un tronc d'arbre. Les poils autour de leur verge étaient rasés. Cette partie de leur corps ressemblait à celle d'un nouveau-né. Entre leurs cuisses velues pendaient à l'air libre de grosses boules de testicules. Sur leur ventre trônait un tract : « Nègre = Sida ». (*LP*, 11)

Le dispositif narratif de l'extrait accorde une place importante aux stéréotypes qui sont souvent convoqués par Rosemonde pour étayer ses propos sur le bien-fondé de sa mission. Il fait basculer la narration du roman vers une articulation littéraire de la victimisation et de la subalternisation du corps masculin, grâce à un ensemble de moyens et de pratiques qui limitent ses champs d'action. L'appareil génital masculin est au cœur du dispositif narratif, puisque l'intrigue tourne autour de ces pénis coupés (*LP*, 12) dont la vue indispose les habitants de la place d'Aligre. L'exhibition du corps blessé, profané, travaille et déplace les niveaux sémantiques de la narration. Dans le passage suivant, Rosemonde réduit en esclaves sexuels les immigrés africains qu'elle traque en ville :

18. Régine Jomand-Baudry, « Pour une théorie des marges littéraires », Forest et Szkilnik (dir.), *op. cit.*, p. 19.

> […] Alors, le chronomètre va décider de votre rang dans le mariage. Bientôt, vous allez savoir qui sera le premier, le second et le troisième coépoux. Pour utiliser le jargon des anthropologues et des ethnologues.
> — Ma mère ne m'a jamais parlé d'un chronomètre lors d'un mariage.
> — Laisse ta mère où elle est. Tu veux la rejoindre en Afrique ?
> — Pas maintenant.
> — Maintenant, vous allez faire l'amour avec ces poupées gonflables. Le plus endurant de vous trois deviendra le premier mari. Le classement sera donc proclamé par le chronomètre. J'aime les mâles performants. Les coureurs de fond et non les sprinteurs. (*LP*, 173)

Par ailleurs, le thème de la vengeance semble être le motif autour duquel gravite l'histoire de certains personnages du roman. Profondément liée au passé douloureux, la vengeance dans *La polyandre* s'oppose au pardon. Par exemple, Rosemonde, dont l'amour s'est mué en un désir de vengeance, humilie d'abord ses conquêtes, les instrumentalise avant de défigurer et profaner leur corps. Devant les corps mutilés de ces immigrés et partenaires, et les différentes scènes des violences dont elle et Oulématou ont été victimes, elle ressent une sorte de jouissance comparable à cette « jouissance éthiquement questionnable devant les scènes macabres[19] » dont parle Dominique Baqué. Bourrou, journaliste et deuxième mari de son amie Oulématou, est aussi animé d'une vengeance atroce, puisque sa jalousie maladive l'a conduit à faire ce que le narrateur appelle l'« opération Azzaro » ou « tempête sur les verges noires » (*LP*, 233).

Le champ sémantique de la mort s'élargit à l'obscène. Le récit semble, à certains endroits, mettre en suspens l'enquête policière pour ne traiter que de la dimension ironique ou parodique de l'obscène. Chaque scène sexuelle d'Oulématou et de Rosemonde engage une lisibilité autre. Si la critique a souvent souligné l'influence de Sony Labou Tansi et de Joseph Conrad chez Bolya Baenga[20], il faut

19. Dominique Baqué, *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009, p. 11.

20. Voir les travaux de Georges Ngal, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'instant d'un soupir* de Emongo », Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 283-290 ; Silva Riva, « Respecter le "bla(n)k space" ou la profanation du corps de l'Afrique dans l'œuvre de Désiré Bolya Baenga », Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, *op. cit.*, p. 115-121 ; Janice Spleth, « Sexualité et

rappeler que ce dernier diversifie les lieux discursifs sur la sexualité, en montrant que l'expression de l'amour est avant tout une question de pouvoir. Son narrateur emprunte les configurations du discours ethnologique pour mieux le subvertir. C'est là où la marge, ici le polar, induit à la fois le décentrement et l'élargissement du champ littéraire. C'est là aussi où *La polyandre* réussit le mieux à rendre poreuses les frontières entre le roman canonique et le polar.

Ce que *La polyandre* semble avoir en commun avec le roman lettré africain, c'est probablement la déconstruction de certains métarécits sur l'Afrique. Par des procédés de distanciation comme l'ironie, l'humour ou la parodie, il montre que le récit colonial et ses différents textes emblématiques peuvent être relus et réécrits à partir d'un autre point de vue[21]. Le roman relativise la portée épistémologique de ces récits. Autant ses narrateurs parodient l'ethnologie et la littérature coloniale, autant ils s'amusent à ridiculiser la fonction de Rosemonde. Celle-ci est décrite comme une « Africaniste un peu nulle » (*LP*, 202) parce qu'elle ignore qu'une « épouse polyandre peut répudier un mari » (*LP*, 217).

Rappelons que l'affiliation de Rosemonde au cercle très fermé de la polyandrie est celle d'une ethnologue africaniste convaincue de la valeur scientifique de sa démarche. Après avoir passé plusieurs années à enquêter dans les villages africains, elle écrit, pour couronner sa mission de succès, un livre pour le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) sur les rites de la polyandrie. La parodie de sa fonction dans le roman vient du fait que le discours de l'ethnologue fait autorité dans les discussions sur les pratiques culturelles et religieuses du peuple étudié. Le narrateur semble suggérer que le discours ethnologique, considéré ici comme une vérité unique, repose sur des constructions stéréotypées et fantaisistes. Il le subvertit. Rosemonde elle-même ironise sur son domaine d'études, comme dans la scène des chronomètres où elle dit utiliser « le jargon des anthropologues et des ethnologues » (*LP*, 173).

discours politique dans le roman zaïrois : l'exemple de *Cannibale* par Bolya Baenga », Halen et Reisz (dir.), *op. cit.*, p. 291-302.

21. Philippe Basabose et Josias Semujanga, « Présentation », Philippe Basabose et Josias Semujanga (dir.), *Le roman francophone et l'archive coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 14.

Dans d'autres passages du roman, le narrateur tourne en dérision les stéréotypes véhiculés par l'ethnologie coloniale sur la sexualité des peuples étudiés. En découvrant, par exemple, qu'un des immigrés africains de la place d'Aligre a « un sexe de bébé » (*LP*, 217), Rosemonde se contient difficilement. Les figures emblématiques de l'ethnologie française comme Michel Leiris et Claude Lévi-Strauss interviennent également dans les discussions entre l'inspecteur Robert Nègre et ses collègues. Par exemple, le chef hiérarchique de l'inspecteur Nègre ne cesse de l'exhorter à relire *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris : « Les mots du commissaire divisionnaire de la criminelle lui reviennent à l'esprit : *L'Afrique fantôme*, inspecteur. Relisez Michel Leiris. **Ç**a vous aidera dans votre enquête. Je vous l'assure, cher ami » (*LP*, 181). La narration emprunte aussi les contours du roman colonial à la Pierre Loti. L'Afrique est décrite comme un espace rude, où il y a des « négros bien avitaillés » et où les « négresses baisent comme des bêtes, des fauves » (*LP*, 74). De ces différents intertextes mobilisés dans *La polyandre* se dégage une observation intéressante : Bolya Baenga superpose des régimes narratifs différents pour montrer que la description des enjeux culturels, politiques et sociaux de l'Afrique semble dépasser le seul cadre du polar. Se mêler de tout et tout mêler : les clichés, les caricatures, le risible, le macabre, le tragique et le trivial[22], telle semble être sa stratégie littéraire. Il faut alors souligner, pour conclure, que le brouillage entre les canons du populaire (la marge) et ceux du roman lettré prend ici une dimension importante, en ce sens qu'il soumet la création littéraire à une polysémie autour de la pratique sexuelle. Réinventer la marge, le polar, chez Bolya Baenga, revient, ultimement, à la manière d'un Janis Otsiemi, d'un Achille Ngoye, à poser des questions essentielles à la critique, c'est-à-dire à prendre désormais en considération le fait que les marges de la littérature ne cessent de se transformer dans leurs limites et leurs contenus[23].

22. Christiane Ndiaye, « Le grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés ? », Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le grotesque dans les littératures africaines*, Metz, Université de Lorraine, 2012, p. 177.

23. Daniel Couégnas, « Marges de la paralittérature », Forest et Szkilnik (dir.), *op. cit.*, p. 218.

Bibliographie

ANGENOT, Marc, *Les dehors de la littérature. Du roman à la science-fiction*, Paris, Honoré Champion, 2013.

BAENGA, Bolya, *La polyandre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1998.

BAQUÉ, Dominique, *L'effroi du présent. Figurer la violence*, Paris, Flammarion, 2009.

BASABOSE, Philippe et Josias SEMUJANGA, « Présentation », Philippe Basabose et Josias Semujanga (dir.), *Le roman francophone et l'archive coloniale*, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 7-15.

COUÉGNAS, Daniel, « Marges de la paralittérature », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 207-220.

JOMAND-BAUDRY, Régine, « Pour une théorie des marges littéraires », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 13-20.

KOM, Ambroise, « Littérature africaine, l'avènement du polar », *Notre Librairie*, n° 136, 1999, p. 16-25.

MAIER, Corinne, *L'obscène : la mort à l'œuvre*, La Versanne, Encre marine, 2004.

MALELA, Buata, DÉSERT, Gérard et Hans FÄRNLÖF (dir.), *Les marges dans les capitales littéraires, artistiques et politiques*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerf patrimoine », 2019.

N'GORAN, David, *Les champs littéraires de la marge. Quelques perspectives africaines*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2021.

NAUDILLON, Françoise (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique,* Montréal, Mémoire d'encrier, 2012.

——, « Présentation. Littératures francophones populaires », *Présence francophone*, n° 72, 2009, p. 5-10.

NDIAYE, Christiane, « Le grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés ? », Rémi Astruc et Pierre Halen (dir.), *Le grotesque dans les littératures africaines*, Metz, Université de Lorraine, 2012, p. 163-178.

——, « Parcours de lectures d'hier à aujourd'hui : trois siècles de littératures francophones », *Présence francophone*, n° 96-97, 2021, p. 13-23.

NGAL, Georges, « L'écriture en liberté : *Cannibale* de Bolya et *L'instant d'un soupir* de Emongo », Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 283-290.

NOILLE-CLAUZADE, Christine, « Rhétorique de la mise en marge », Philippe Forest et Michelle Szkilnik (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2004, p. 39-57.

NYELA, Désiré, « L'étau de la double marge : entre littérature africaine et littérature populaire », Françoise Naudillon (dir.), *Les littératures francophones au miroir du populaire. Par le peuple, pour le peuple ou contre le peuple ?*, Calgary, Éditions Palabres, 2014, p. 204-226.

RIVA, Silva, « Respecter le "bla(n)k space" ou la profanation du corps de l'Afrique dans l'œuvre de Désiré Bolya Baenga », Françoise Naudillon (dir.), *Bolya, nomade cosmopolite mais sédentaire de l'éthique*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, p. 115-121.

SPLETH, Janice, « Sexualité et discours politique dans le roman zaïrois : l'exemple de *Cannibale* par Bolya Baenga », Pierre Halen et János Reisz (dir.), *Littératures du Congo Zaïre*, actes du colloque de Bayreuth (22-24 juillet 1993), Amsterdam, Rodopi, 1995, p. 291-302.

VIEGNES, Michel, JEANNERET, Sylvie et Lora TRAGLIA (dir.), *Les lieux du polar : entre cultures nationales et mondialisation*, Neuchâtel, Livreo-Alphil, 2020.

L'art du détour dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau

Valeria Liljesthröm

Depuis ses premiers romans, l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau se pose en héritier du conteur créole[1]. Surgi dans les anciennes habitations esclavagistes, le conteur créole est défini par Chamoiseau comme un modèle dans l'art du détour. La notion de « détour », empruntée à Édouard Glissant, désigne pour Chamoiseau une forme de « résistance invisible et secrète[2] » pratiquée anciennement par les esclaves qui restaient sur les plantations. Selon l'auteur, « [l]e détour est une lente rébellion tendue vers l'invisible, un marronnage quasiment impalpable mais qui remplit et qui tourmente le réel apparent… » (*LMA*, 22). Par son talent à manier des non-dits et des indicibles, le conteur créole parvenait donc, au sein même de l'habitation et en présence du maître, à contester l'ordre colonial et esclavagiste, sans en avoir l'air. Envisagé comme mode d'expression, le détour apparaît comme une forme subtile de transgression et de critique, d'échappée à la domination, rendue possible par la ruse et la créativité, et ce, en présence du discours dominant. Cet article analyse quelques stratégies de détour mises en place par Chamoiseau dans sa réécriture de *Robinson Crusoé*[3].

1. Voir à ce sujet : Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1999.

2. Patrick Chamoiseau, *La matière de l'absence*, préface inédite de Chantal Thomas, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016, p. 22. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LMA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

3. Daniel Defoe, *Robinson Crusoé*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les grands classiques », 1994 [1719]. Désormais, les références à cet

L'empreinte à Crusoé[4] raconte la survie d'un Robinson échoué sur une île déserte, apparemment à la suite d'un naufrage, dans le cadre de l'entreprise coloniale et esclavagiste de l'Europe en Amérique. Chamoiseau réinvestit les thèmes et les motifs principaux de l'œuvre canonique et en réécrit de nombreuses scènes. Mais à chaque emprunt fait à l'hypotexte[5], l'écrivain martiniquais instaure un écart, un détour, qui dévie son récit de la direction idéologique et diégétique originale. « C'est amusant, [note l'auteur dans "L'atelier de l'empreinte[6]"] j'introduis de légères distorsions dans la situation, le plaisir est de les voir fonctionner comme des ondes de transformations imperceptibles » (*EC*, 281-282).

Le récit du rescapé prend la forme d'un témoignage. Il se divise en trois parties intitulées « L'idiot », « La petite personne » et « L'artiste ». Chaque partie marque une étape dans la transformation du personnage qui va dans le sens d'une émancipation du modèle fourni par l'hypotexte. Je me concentrerai sur le fonctionnement de quelques distorsions sur le plan de la construction du personnage qui s'élabore dans la première partie de l'œuvre. C'est là que Chamoiseau assoit les traits de base de son Robinson et qu'il se tient au plus près de l'œuvre canonique. La notion de détour est donc particulièrement pertinente à cette première étape où le discours et l'univers « dominants » de *Robinson Crusoé* sont très présents dans la réécriture.

ouvrage seront indiquées par le sigle *RC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4. Patrick Chamoiseau, *L'empreinte à Crusoé*, postface de Guillaume Pigeard de Gurbert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 et 2013 pour la postface. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5. Dans la terminologie de Gérard Genette, l'hypertextualité est « toute relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 13. Autrement dit, l'hypertexte (ici *L'empreinte à Crusoé*) est un texte dérivé d'un autre texte préexistant (*Robinson Crusoé*), sur lequel il se base, mais qu'il transforme.

6. « L'atelier de l'empreinte » est une annexe de « chutes et notes » de l'écrivain, insérée à la fin du livre, qui fonctionne comme un commentaire de l'œuvre et de son esthétique.

Si l'on convient, d'après la critique, que le roman de Defoe peut être interprété comme un « mythe de conquête et de colonisation[7] », je voudrais montrer en quoi l'art du détour qui est à l'œuvre dans la réécriture de Chamoiseau participe à la déconstruction de ce mythe et à un réaménagement de la mémoire de la colonisation[8]. Mon hypothèse est que Chamoiseau exploite une technique de camouflage et de brouillage, afin de créer un personnage ambivalent qui devient le véhicule de deux mémoires ou de deux perspectives sur l'histoire coloniale : celle du colon et celle de l'esclave ou, plus largement, celle du colonisé. Par la mise en présence des deux mémoires et par la distance critique de l'écrivain, la mémoire du colon se voit démythifiée, alors que celle des esclaves acquiert de la visibilité et gagne en légitimité. Au creux de ce travail de réécriture s'installe un jeu dynamique avec le lecteur qui s'appuie sur ses connaissances encyclopédiques pour lui faire saisir les non-dits du récit.

Le Robinson antillais : un personnage double et ambivalent

Par la force du mythe, le personnage de Robinson Crusoé est à considérer, selon la terminologie de Philippe Hamon, comme un « personnage référentiel[9] ». Ce type de personnage « renvoi[e] à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés[10] ». Le schéma narratif des « robinsonnades » met en scène « un homme échoué sur une île déserte [qui] se désespère puis se ressaisit et, grâce à son courage et à son travail opiniâtre, finit par recréer la civilisation dont il avait été coupé accidentellement[11] ». Dans *L'empreinte à Crusoé*, Chamoiseau emprunte globalement ce schéma narratif et attribue à son Robinson plusieurs

7. Isabelle Constant, *Le Robinson antillais : de Daniel Defoe à Patrick Chamoiseau*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 8.

8. Mon étude s'enrichit des travaux antérieurs, notamment ceux d'Isabelle Constant, Cécile Jest, Samia Kassab-Charfi, et Martine Bataillé et Blandine Charrier. Elle s'en distingue par une approche qui combine un questionnement mémoriel avec une étude sémiologique du personnage inspirée des travaux de Philippe Hamon.

9. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 122.

10. *Loc. cit.*

11. Constant, *op. cit.*, p. 21.

traits physiques, psychologiques et des informations diégétiques qui invitent à l'associer au personnage original. Dès l'incipit, un narrateur autodiégétique se décrit avec « [s]on parasol, [s]es hardes en peaux de bêtes, [s]on mousquet cliquetant, ou même ce sabre qui [lui] battait la jambe au bout du baudrier » (*EC*, 19), en correspondance avec la description de Robinson Crusoé. Il évoque ses « vingt années de solitude durant lesquelles [il avait] malgré tout réussi à dompter l'infortune[12] » et à vaincre les « périls » (*EC*, 19) dans « [s]on île oubliée » (*EC*, 19), qu'il appelle aussi « île sans espoir » (*EC*, 32) en allusion au chronotope du roman *Robinson Crusoé*. Se trouve aussi évoqué « le curieux petit livre rescapé du naufrage de la vieille frégate », que le personnage de Chamoiseau lit et recopie religieusement (*EC*, 20), faisant ainsi allusion à la Bible, centrale dans le roman de Defoe. Mais c'est surtout par la reprise explicite du nom propre du personnage original, cité dès le titre dans *L'empreinte à Crusoé*, que Chamoiseau donne à son personnage un statut référentiel.

Assumant le rôle préprogrammé qui correspond à son type, le Robinson de Chamoiseau rejoue, dans un premier moment, le comportement de son modèle. Il se montre en colon, sous les traits du personnage de Defoe : c'est un aventurier et un pionnier – il se perçoit comme un « fondateur » (*EC*, 23) –, conquérant et dominateur. Le narrateur décrit son processus d'appropriation et de domestication du territoire par un récit qui pastiche le discours de Defoe et, de façon générale, les discours colonialistes, soit un discours qui justifie la colonisation et qui emprunte, sur le plan du lexique, les mots emblématiques de la pensée colonialiste. Ainsi, « ordre » (*EC*, 19, 54), « organisation » (*EC*, 19), « raison » (*EC*, 20) et « civilisation » (*EC*, 21) vont de pair dans le discours du personnage et s'opposent à l'état de nature, associé péjorativement au désordre, à la pauvreté et à la « sauvagerie » (*EC*, 21) du lieu. Par une énonciation très marquée de subjectivité, le personnage exprime son admiration pour son « grand-œuvre de civilisation » (*EC*, 21), « une belle ouvrage » (*EC*, 23)

12. Rappelons que le personnage de Defoe demeure 28 ans, 2 mois et 19 jours sur l'île et vit en solitaire environ 25 ans, avant de rencontrer Vendredi. Ainsi, le récit de Chamoiseau, posant la situation d'énonciation autour de la vingtième année d'exil du personnage, apparaît vraisemblablement compatible avec le récit qu'aurait pu faire le Robinson Crusoé original.

qui s'accompagne d'une « élévation » de soi, définie par rapport à une altérité perçue indéfectiblement comme inférieure et sauvage. Ainsi, dit-il, « la vie d'un homme n'a de sens que s'il la vit sous l'exigence la plus élevée possible ; n'être ni un animal, ni un de ces sauvages qui infestent le monde ; cela, je l'avais réussi ; j'étais devenu un fondateur de civilisation » (*EC*, 23)[13].

Si Chamoiseau veut que le lecteur reconnaisse en son personnage le Robinson mythique, il ne se plie pas totalement au modèle. Comme le dit Hamon, la fixité du nom et du rôle des personnages mythiques ou historiques est toute relative et peut se voir déjouée[14]. C'est là justement que réside le jeu de Chamoiseau avec son lecteur : un jeu de détours au moyen duquel l'auteur va non seulement se soustraire à l'emprise de l'œuvre canonique, mais aussi s'efforcer d'en déconstruire le mythe par petites touches.

L'amnésie de Robinson

La principale distorsion introduite par Chamoiseau dans la construction de son personnage est l'attribut de l'amnésie. Ayant oublié jusqu'à son nom, le personnage de *L'empsreinte à Crusoé* adopte le nom inscrit sur le baudrier qu'il trouve emmêlé à ses jambes, à son réveil sur la plage : « face à la béance hagarde de ma mémoire, je pris l'habitude de me nommer moi-même ; avec [...] cette inscription sans origine et sans assignation : Robinson Crusoé » (*EC*, 26). L'amnésie du personnage, comme le soutient Cécile Jest, permet de « garder secrète [s]a véritable identité[15] » et participe de l'« habile jeu de construction narrative qui piège le lecteur[16] ». Mais elle fonctionne

13. Précisons que Chamoiseau ne s'éloigne pas trop, à vrai dire, des propos que Defoe a mis dans la bouche de son personnage. Les expressions « misérable barbare », « sauvage », « cannibales » et « monstres » se trouvent en grand nombre dans l'œuvre originale et renvoient aux natifs de la région. Mais si l'on veut bien croire Chamoiseau, Defoe écrit avec une « innocence d'un autre siècle » (*EC*, 279). Aussi suffit-il de déplacer les mêmes propos dans une œuvre contemporaine pour les rendre choquants. La critique se fait d'elle-même.

14. Hamon, *op. cit.*, p. 127.

15. Cécile Jest, « Robinson noir ou se mesurer au mythe littéraire », Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Esclavages et littérature. Représentations francophones*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 229.

16. *Ibid.*, p. 228.

aussi comme un trait différentiel important qui laisse soupçonner la possibilité d'une équivoque dans l'identification réciproque entre les deux Robinsons que le texte invitait, *a priori*, à faire[17].

Ainsi, pour un lecteur familier avec l'histoire antillaise et les littératures francophones postcoloniales, les marques qui façonnent le personnage et les situations auxquelles il se voit confronté se mettent à résonner d'une autre manière. Même si les grandes lignes de l'histoire originale et le programme narratif du personnage mythique sont d'emblée repris, l'image évoquée par Daniel Maximin des « Robinsons noirs qu'étaient les esclaves[18] » surgit spontanément par la reconnaissance de plusieurs *topoï* de la littérature sur l'esclavage qui viennent se superposer, dans la conscience du lecteur, à des scènes emblématiques de *Robinson Crusoé*, réécrites par Chamoiseau. Il en est ainsi de l'arrivée en bateau, la renaissance en terre d'exil, le désespoir de la désolation et la hantise du retour.

Naufrage et renaissance

« Le même jour que je naquis, c'est-à-dire le 30 septembre, le même jour ma vie fut sauvée [...] lorsque je fus jeté sur mon île » (*RC*, 154), raconte le personnage de Defoe. Pareillement, Chamoiseau reconduit le symbole de la renaissance du personnage, au moment de son réveil sur la plage : « seigneur, je naquis de nouveau en cette année dont je ne savais rien » (*EC*, 19). Mais pour le Robinson de Chamoiseau, qui se rappelle « mon réveil... cette douleur... une lacération de ma conscience devenue soudain une torche hurlante » (*EC*, 28), le naufrage symbolique et imaginaire dans la réécriture renvoie aussi, implicitement, à l'expérience mortifère du bateau négrier. Le Robinson de Chamoiseau, « propulsé sans âme et sans mémoire dans l'écume de la plage » (*EC*, 26), évoque l'image glissantienne du

17. En effet, Hamon soutient que le personnage, en tant que signe, se définit « par un *faisceau de relations* de ressemblance, d'opposition, de hiérarchie et d'ordonnancement » qu'il contracte, entre autres, avec les personnages du même type. Hamon, *op. cit.*, p. 125 (l'auteur souligne). Aussi les écarts du personnage de Chamoiseau par rapport à celui de Defoe sont-ils très significatifs pour sa définition.

18. Daniel Maximin, « Allocution d'ouverture », Marie-Christine Rochmann (dir.), *Esclavages et abolitions. Mémoires et systèmes de représentation*, Paris, Karthala, 2000, p. 17.

migrant nu, débarquant sur des terres inconnues, sans aucun repère et dépossédé de tout, après avoir survécu à la traversée, dans le ventre du bateau négrier. Comme l'écrit Chamoiseau dans *La matière de l'absence*, « [s]urvivre à la traversée, c'était tomber dans l'ardeur de renaître » (*LMA*, 100), non seulement par les conditions affreuses du voyage qui ont valu à la cale l'image du tombeau, mais aussi, explique Glissant, parce que « [d]ans la cale sont réduits à néant les langues des transportés, leurs dieux, leurs mœurs, leurs instruments ordinaires, [...] leurs coutumes, leurs relations sociales. Tout disparaît dans une négativité totale[19] ». Même la mémoire, paraît-il[20]. Ainsi, les survivants n'étaient plus les mêmes après la traversée. Mais qui étaient-ils ?

Le personnage de Chamoiseau se pose cette question à plusieurs reprises. Le vide identitaire, emblématique de la situation de l'esclave, est l'une des principales angoisses du rescapé. La perte de son nom, symbolique de ce vide, est en ce sens un indice de poids adressé au lecteur[21] (un lecteur que l'écrivain s'amuse à tromper, mais en prenant soin de ne pas l'égarer totalement). « Robinson Crusoé » constitue un nom d'emprunt, mais pas n'importe lequel. Sans le savoir, le personnage adopte le nom de celui qui s'avérera avoir été, en quelque sorte, son maître : ce capitaine qui s'exprime dans les marges du récit, le véritable Robinson Crusoé à qui le narrateur adresse son témoignage. On peut interpréter ce travestissement comme un détour qui permet au personnage, ne serait-ce que momentanément, de changer d'identité et d'abolir les hiérarchies, car en se baptisant ainsi, le rescapé échappe au sort d'esclave qui semble, par moments, être le sien, et devient métaphoriquement colon.

19. Édouard Glissant, « L'épreuve du bateau négrier : négativité totale et positivité absolue », *Africultures*, n° 67, 2006, p. 132.

20. Selon la pratique légendaire de « l'arbre de l'oubli » au Bénin, dont parle Chamoiseau dans *La matière de l'absence*, les captifs africains, juste avant d'être embarqués dans les bateaux négriers, vivaient une cérémonie censée imposer l'oubli aux futurs esclaves (*LMA*, 114-119).

21. « Tout comme les objets, les meubles ou les chevaux », écrit Chamoiseau dans *La matière de l'absence*, « les esclaves n'avaient pas de nom. Les noms étaient affaire des maîtres » (*LMA*, 87).

Déracinement et douleur de l'exil

Comme le notent Martine Bataillé et Blandine Charrier, « [l]e déracinement initial, l'appropriation d'un lieu inconnu où tout est à inventer sont les étapes d'acclimatation du naufragé qui reproduisent [je dirais plutôt « qui rappellent »] celles vécues par l'esclave venu d'Afrique[22] ». Dans le roman de Defoe, le déracinement de Robinson Crusoé est une mésaventure du destin vécue, certes, douloureusement, mais en quelque sorte recherchée et méritée[23]. Dans *L'empreinte à Crusoé*, au contraire, le déracinement est un arrachement imposé dont les causes demeurent inconnues de la victime. La déportation entraîne également une incompréhension angoissante du nouveau contexte de vie : « pas un oiseau, pas une bestiole, pas une feuille, pas un fruit, pas un seul ordinaire qui me soit familier ; chaque détail était un cri d'hostilité funèbre », raconte le rescapé (*EC*, 32). L'hostilité du lieu fait en sorte que sa déportation est toujours subie, apparentée à une malédiction, comme l'exprime le narrateur en se référant à cette « plage maudite » (*EC*, 75) et au « quotidien de [s]on enfer » (*EC*, 84), « cet enfer qui [l]'avait retenu durant maintenant vingt ans » (*EC*, 74). Sa situation se donne ainsi à lire comme un sort tragique qui rappelle celui des captifs et des esclaves.

Le déracinement, dans *L'empreinte à Crusoé*, est aussi un arrachement en ce qu'il entraîne une rupture totale avec le lieu d'origine, figurée par sa perte. L'« absence d'origine » (*EC*, 35) qui hante le

22. Martine Bataillé et Blandine Charrier, « Le mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global : il n'y a pas d'ailleurs. Étude du motif de l'empreinte dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 16, 2018 ; en ligne : https://journals.openedition.org/fixxion/11496.

23. En effet, le personnage voyage de son gré, par goût pour l'aventure : ses « inclinations à courir le monde » (*RC*, 349) sont irrésistibles et le font « obéi[r] aveuglément à ce que [lui] dict[e] [s]on goût plutôt que [s]a raison » (*RC*, 47). Ainsi, affirme rétrospectivement le narrateur de Defoe, « j'étais né pour être mon propre destructeur, il me fut aussi impossible de résister à cette offre [le voyage qui finit en naufrage] » (*RC*, 46). Et lorsque, dans un moment de désespoir, il se questionne sur le sort que Dieu a prévu pour lui, il se répond : « Malheureux ! tu demandes ce que tu as fait ? Jette un regard en arrière sur ta vie coupable et dissipée, et demande-toi ce que tu n'as pas fait ! » (*RC*, 108). Dans l'hypotexte, la situation du personnage apparaît donc comme une conséquence de ses pulsions et de ses « péchés » : « je jetai un regard en arrière sur ma vie passée avec une telle horreur, et mes péchés me parurent si énormes que mon âme n'implora plus de Dieu que la délivrance du fardeau de ses fautes » (*RC*, 113).

Robinson antillais est une autre distorsion importante par rapport au texte canonique. Elle évoque ce trait, érigé par Chamoiseau en spécificité des peuples créoles, qui est l'absence de mythe fondateur et l'idée d'une « seconde origine » sur le lieu du transbord (*LMA*, 44)[24].

La pulsion du retour

Durant la période d'acclimatation ou d'apprentissage à la survie, la hantise du retour qui accable longtemps le personnage de Defoe obsède aussi le Robinson antillais. L'un et l'autre racontent l'attente d'une délivrance, ou pour citer Chamoiseau : « ces années biliaires épuisées à guetter une voile [...] des années sans vie à battre l'espère d'une visite » (*EC*, 20). Ici encore, le Robinson de Chamoiseau s'ajuste au programme narratif de la robinsonnade, tout en évoquant un autre trait archétypal de la représentation des esclaves transbordés pendant la traite. Comme le dit Glissant, « [l]a première pulsion d'une population transplantée, qui n'est pas sûre de maintenir au lieu de son transbord l'ancien ordre de ses valeurs, est le Retour[25] ». « Durant l'esclavage », ajoute Chamoiseau, « les premières générations de ceux qui fuirent les plantations, les fameux "nègres marrons", furent toujours habitées par l'envie de regagner l'Afrique. [...] Ce manque allait constituer le sens de leur regard, le courant de leur rêve, et l'immobilisation de leur vie en terres créoles américaines » (*LMA*, 123). Mais pour l'esclave, soutient Chamoiseau, « il n'y a pas de retour » (*LMA*, 113). D'où la perception carcérale de l'île chez l'esclave et ses descendants. Face au désir du retour, dit le narrateur d'*Écrire en pays dominé*, « la mer sera geôlière, l'île close[26] ». On retrouve cette

24. Samia Kassab-Charfi affirme que l'absence d'origine est le point de départ d'une identité et d'une anthropologie « négatives » chez les Antillais qui, selon elle, seront « compensé[e]s, en quelque sorte, par une sur-créativité artistique dotée, à son fondement, d'une fonction sociale et réparatrice ». Samia Kassab-Charfi, « De l'identité négative à la conversion artistique : la *disruption* de l'art », *Art et invention de soi aux Antilles*, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 275.

25. Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997, p. 44. Remarquons la majuscule du mot « Retour », présente chez Glissant et aussi dans certains écrits de Chamoiseau, comme pour lui donner une valeur archétypale.

26. Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997, p. 158.

perception chez le Robinson antillais, qui parle de l'île en termes d'« île carcérale » (*EC*, 37), « île-cachot » (*EC*, 77), « île-geôlière » (*EC*, 81) : « le ciel faisait couvercle et la mer faisait mur, et ils n'en finissaient pas de se confondre jusqu'à former une prison » (*EC*, 32), raconte le narrateur. Ainsi, lorsque le rescapé de *L'empreinte à Crusoé* mentionne son « espérance d'un départ » (*EC*, 20) et « le sanglot du possible retour » (*EC*, 20), c'est plutôt le sanglot du retour impossible des esclaves qui résonne chez le lecteur averti. Et on n'est pas surpris de ne jamais le voir quitter son île[27].

Chamoiseau s'amuse ainsi à brouiller systématiquement les pistes qu'il donne. On peut reconnaître, par exemple, dans un même énoncé, la douleur du rescapé troublé par son origine inconnue et par les signes d'une mémoire traumatique, conjuguée de manière incongrue avec la fierté du conquérant, se réjouissant de son emprise sur tout ce qui l'entoure :

> dans ce trou qui me servait de mémoire, quelque chose me troublait encore, […] quelque chose d'insupportable, *une immense douleur*, et qui […] constituait le lieu d'impact de ce passé inscrit indéchiffrable en moi : j'en portais sa souffrance sans savoir ce que cela pouvait être, d'autant que je n'arrêtais pas de me convaincre que l'origine n'avait pas d'importance – l'important étant que je sois Robinson Crusoé, seul maître après Dieu, et seigneur de cette île. (*EC*, 27 ; l'auteur souligne)

À mesure que le texte progresse, le personnage devient de plus en plus ambivalent. Le Robinson antillais, moyennant des allusions croisées, renvoie autant au colon qu'au colonisé, aussi bien au maître qu'à l'esclave, et il en vient à se considérer lui-même « à la fois maître et laquais » (*EC*, 39), comme pour faire un clin d'œil au lecteur et se doter d'une signification indécidable[28]. Ainsi, plusieurs situations et énoncés sont ressentis comme polysémiques et polyphoniques, convenant aussi bien à Robinson Crusoé dans son « île du Désespoir » qu'à un esclave débarqué sans mémoire dans une colonie

27. La perception carcérale de l'île était déjà présente dans *Robinson Crusoé*. Le personnage souffre de sa « captivité » : « cette île était vraiment une prison pour moi, et cela dans le pire sens de ce mot » (*RC*, 113). Mais, chez Defoe, la captivité est temporaire : elle constitue une épreuve dans la vie du personnage.

28. Pour Isabelle Constant, Chamoiseau « amalgame Robinson et Vendredi en une seule personne ». Constant, *op. cit.*, p. 34.

de plantations en Amérique. Le détour relève de cette introduction subtile d'une nouvelle facette du personnage et, à travers elle, d'une autre mémoire, au sein même du discours dominant repris par le romancier.

Enjeux mémoriels de la réécriture

Quelles sont les implications mémorielles de la réécriture dans la partie de l'œuvre analysée ? Les détours me semblent agir principalement de deux manières, selon la mémoire dont il est question : la mémoire minorée des esclaves et leurs descendants, d'une part, et la mémoire dominante des maîtres, d'autre part.

Par rapport à la mémoire des « vaincus », la réécriture opère un travail de mise en valeur qui se veut, dans l'univers de l'œuvre, une sortie de l'oubli. Les détours inscrivent, dans les interstices de l'énoncé, la mémoire « perdue » des opprimés, en l'occurrence celle des esclaves africains et leurs descendants, qui n'avait aucune place dans l'œuvre de Defoe. « Le crime victorieux sécrète une mémoire totalitaire, sûre d'elle-même, qui génère ses propres justifications et qui réinvente la réalité en dehors [...] de la parole des vaincus ou de la mémoire de ses victimes[29] », soutient Chamoiseau. Dans *L'empreinte à Crusoé*, l'auteur fait place à cette mémoire, notamment à l'expérience douloureuse de la déportation à l'origine des sociétés créoles, cette expérience même que le rescapé ne parvient pas à se remémorer, mais qu'il évoque par certains de ses traits et par son vécu. Le génie de Chamoiseau est d'avoir su réinvestir la première partie de l'expérience de Robinson Crusoé, dans tout ce qu'elle a de troublant et de désespérant, pour nous rapprocher de l'expérience des « Robinsons noirs qu'étaient les esclaves[30] ». Récupérée, mise de l'avant et littérarisée, la mémoire des esclaves est ainsi conservée et légitimée.

Par rapport à la mémoire dominante, la réécriture opère un travail critique. La dualité du personnage et la double mémoire qui émerge de son récit ont pour conséquence la démythification de la

29. Patrick Chamoiseau, « De la mémoire obscure à la mémoire consciente », *Le déshumain grandiose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 12.

30. Maximin, *op. cit.*, p. 17.

pensée colonialiste véhiculée par l'hypotexte et reproduite par le Robinson antillais dans sa phase d'« idiot » (*EC*, 17-84). En effet, la mise en présence de deux expériences opposées de l'histoire a pour effet de relativiser le discours dominant en montrant la souffrance des captifs, anéantis par l'expérience extrême de la traversée dans le bateau négrier et condamnés à un exil involontaire. La « mémoire obscure[31] » du Robinson antillais, formulée implicitement, ronge les bases du « grand-œuvre de civilisation » (*EC*, 21) que le personnage, dans son rôle de colon, croit avoir accompli. Par ses effets sur le personnage dans sa facette d'Antillais, la colonisation apparaît comme une œuvre de déculturation, en ce qu'elle fait des ravages dans la mémoire et la culture des peuples soumis. Le navire échoué sur la plage où Robinson puise des ressources pour sa survie devient surtout, chez Chamoiseau, un réservoir culturel occidental où la mémoire et la culture des autres peuples n'ont pas leur place[32]. Ainsi, raconte le personnage, « je m'étais imaginé survivant du naufrage de ce navire que j'avais découvert échoué dans la mâchoire des cayes [...] ; mais j'avais eu beau fouiller les vestiges mémoriels [...] je n'avais rien trouvé qui eût pu m'expliquer ce que je faisais-là, ni pourquoi j'y étais, d'où je venais et surtout qui j'étais » (*EC*, 23). Pour lui, l'épave « avait très vite constitué [...] le tabernacle d'un monde hautement désirable, qui allait tant gaver [ses] imaginations ; [...] tout un ensemble de comportements, de valeurs et de postures » (*EC*, 24) avec lesquels il effectue ce qu'il appelle un « recommencement de civilisation[33] » (*EC*, 24), sans pour autant parvenir à s'approprier son passé. Chamoiseau évoque ainsi la problématique de l'aliénation du colonisé, aux prises avec « la fascination-répulsion qu'exercent sur

31. Chamoiseau, « De la mémoire obscure à la mémoire consciente », *op. cit.*

32. Dans un entretien accordé à Catherine Détrie, Chamoiseau déclare : « on nous a donné l'histoire coloniale : on ne nous a pas raconté l'histoire de la Martinique, mais l'histoire de la colonisation de la Martinique. Dans la plupart des pays dominés, c'est l'histoire de la domination de ce pays dominé qui sert d'histoire. Aussi y a-t-il dans ma littérature un souci intérieur de reconstruction de notre histoire ». Voir Catherine Détrie (dir.), *Poétiques du divers*, Montpellier, Publications de l'Université de Montpellier III, 1998, p. 83-84.

33. Dans le roman, le narrateur se réfère au « recommencement de civilisation » dans le sens d'une répétition de ce qui a été. Le personnage agit en conquérant et en fondateur sur la base des pratiques et des imaginaires d'emprunt qu'il puise dans la frégate (*EC*, 74-75).

le vaincu les valeurs culturelles du vainqueur[34] » et qui, faute des repères de sa propre culture, doit se reconstruire avec les référents culturels du maître.

Par ses effets sur le territoire, la colonisation apparaît également comme une entreprise totalitaire et de domination brutale : le personnage, par exemple, se propose de « prendre [l'île] au collet » (*EC*, 21) et décrit sa gestion du territoire comme celle d'un « dictateur féroce » (*EC*, 45). La colonisation, et l'attitude conquérante qui la sous-tend, est dès lors figurée dans sa démesure : Robinson, en effet, se croit « seul maître après Dieu » (*EC*, 27) et se comporte en surhomme par rapport à ce qui l'entoure. Comme l'illustre l'exemple suivant, le personnage s'imagine qu'il peut tout régenter, ce qui le rend ridicule :

> à chaque nouvelle lune, je me dressais sur un de ces promontoires au-dessous desquels l'océan se fracasse en donnant le sentiment qu'il veut avaler l'île, et je le tenais en respect à coups de proclamations, décrets, lettres patentes et dispositions avancées de police, le tout accompagné de quelques édits sans concession ; l'article sept par exemple de mon Code maritime interdisait aux vagues de se présenter noires ou sombres [...] ; je mis de l'ordre dans les tempêtes en les obligeant à des déclarations préalables [...] ; je traitais de la pêche des poissons-coffres, de l'interdiction de séjour des poissons venimeux, de la répartition des crabes, de l'envahissement des tortues, [...] ou des trésors que les vagues étaient autorisées à déposer sans aucune taxation... (*EC*, 45)

La dérision de l'auteur qui transparaît dans ce passage m'amène à mentionner brièvement l'importance de l'énonciation dans le travail de démythification du discours colonialiste qu'opère le récit. En effet, la distance critique de l'auteur postulée sans ambiguïté dès le péritexte, lorsqu'il qualifie son personnage d'« idiot » (*EC*, 17), conditionne la lecture du chapitre et la conceptualisation du personnage sous les traits de Robinson Crusoé. Ainsi, c'est avec dérision que le lecteur perçoit l'admiration naïve du personnage envers lui-même et son aménagement de l'île. Les figures d'amplification sont fréquentes dans son discours. Il s'exprime souvent par hyperboles, par exemple en se nommant « grand seigneur » (*EC*, 21),

34. Chamoiseau et Confiant, *Lettres créoles*, *op. cit.*, p. 46.

et se montre arrogant et tout centré sur lui-même, comme le montre le contraste entre l'admiration qu'il voue à sa personne et le mépris qu'il manifeste pour ce qui n'est ni lui ni son « œuvre », soit son « ordonnance souveraine de cette rognure de terre » (*EC*, 21). Il arrive aussi que le narrateur critique implicitement le personnage qu'il incarne, lorsqu'il se revoit rétrospectivement : « durant ces premières années de naissance à moi-même, raconte-t-il, j'avais donc toujours exprimé le civilisé que j'imaginais être » (*EC*, 36), sous-entendant, bien entendu, le contraire.

En somme, l'art du détour dans *L'empreinte à Crusoé* fait en sorte que le rapport de force entre ces deux mémoires soit renversé dans l'espace du roman. Alors que le passé négrier du personnage de Defoe est « effacé [dans l'œuvre originale] par l'exotisme du roman d'aventures » (*EC*, 305), dans la réécriture de Chamoiseau, il acquiert une importance majeure[35]. À la fin du récit, on comprend que la traite, qui apparaissait comme une information secondaire dans l'histoire du premier Robinson, constitue, dans celle de Chamoiseau, un traumatisme déstructurant pour son rescapé. La conquête glorieuse se mue ainsi en crime honteux pour le capitaine négrier qu'est Robinson Crusoé. Mais conclure sur ce renversement des forces ne rendrait pas justice à l'effort de l'œuvre pour aller au-delà du conflit de mémoires. Je terminerai donc plutôt en soulignant l'inventivité de Chamoiseau, dont la technique d'amalgame si bien exploitée dans *L'empreinte à Crusoé* remporte le pari de donner une visibilité à la mémoire des vaincus sans pour autant effacer celle de l'oppresseur. Les mémoires se superposent et s'entrecroisent, invitant à une lecture à plusieurs niveaux qui enrichit le texte. Le témoignage du Robinson antillais se lit donc comme un palimpseste et l'histoire antillaise, sur laquelle Chamoiseau revient dans chacun de ses textes, est figurée comme une « tresse d'histoires » qui, suivant l'écrivain, est la seule à même de témoigner de la diversité créole antillaise[36].

35. Voir à ce sujet la démonstration de Cécile Jest, *op. cit.*

36. Maeve McCusker, « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 73, n° 4, mars 2000, p. 725. Dans *L'empreinte à Crusoé*, Chamoiseau réécrit avec ironie et distance critique le processus de colonisation proprement dit, et il laïcise, enfin, la conversion du personnage mythique pour orienter la transformation de son héros vers un huma-

Bibliographie

BATAILLÉ, Martine et Blandine CHARRIER, « Le mythe de Robinson Crusoé à l'épreuve du monde global : il n'y a pas d'ailleurs. Étude du motif de l'empreinte dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 16, 2018 ; en ligne : https://journals.openedition.org/fixxion/11496.

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1997.

——, « De la mémoire obscure à la mémoire consciente », *Le déshumain grandiose*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 7-22.

——, *L'empreinte à Crusoé*, postface de Guillaume Pigeard de Gurbert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 [2012].

——, *La matière de l'absence*, préface inédite de Chantal Thomas, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016.

CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT, *Lettres créoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1999.

CONSTANT, Isabelle, *Le Robinson antillais : de Daniel Defoe à Patrick Chamoiseau*, Paris, L'Harmattan, 2015.

DEFOE, Daniel, *Robinson Crusoé*, traduit de l'anglais par Pétrus Borel, Paris, Éditions du Rocher, coll. « Les grands classiques », 1994 [1719].

DÉTRIE, Catherine (dir.), *Poétiques du divers*, Montpellier, Publications de l'Université de Montpellier III, 1998.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

GLISSANT, Édouard, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1997.

——, « L'épreuve du bateau négrier : négativité totale et positivité absolue », *Africultures*, nº 67, 2006, p. 128-133.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », Roland Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 115-180.

JEST, Cécile, « Robinson noir ou se mesurer au mythe littéraire dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau », Christiane Chaulet-Achour (dir.), *Esclavages et littérature. Représentations francophones*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 223-233.

KASSAB-CHARFI, Samia, *Art et invention de soi aux Antilles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècles », 2021.

MASLOWSKI, Damian, « *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau : le retour symbolique au précolonialisme », *Études romanes de Brno*, vol. 38, nº 1, 2017, p. 101-112.

nisme dont le crédo repose sur l'idée glissantienne de la « Relation ». On peut lire à ce sujet l'étude d'Isabelle Constant, *op. cit.*

MAXIMIN, Daniel, « Allocution d'ouverture », Marie-Christine Rochmann (dir.), *Esclavages et abolitions. Mémoires et systèmes de représentation*, Paris, Karthala, 2000, p. 15-18.

MCCUSKER, Maeve, « De la problématique du territoire à la problématique du lieu : un entretien avec Patrick Chamoiseau », *The French Review*, vol. 73, nº 4, mars 2000, p. 724-733.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, « Littératures francophones et esclavage transatlantique », *Diasporas*, nº 21, 2013, p. 196-214.

IV
Postures transgressives du féminin postcolonial

Pour en finir avec la subalternité ?

Vers une déontologie de la lecture littéraire océanienne

Jean Anderson

Depuis la parution du texte souvent cité de Spivak, *Can the Subaltern Speak ?*[1], la critique ne cesse de s'intéresser au concept d'un certain mutisme de la part des colonisés, surtout de la part des femmes. S'il y a par la suite, chez Spivak, une modification du concept de subalternité[2], c'est pour préciser que le véritable problème réside plutôt du côté de l'écoute, et que la communication réussie (« *speech act* ») nécessite un récepteur ouvert au message. Dans le contexte (post) colonial – avec parenthèses parce que la (dé)colonisation est un processus de longue durée qui atteint rarement un état véritablement « post » au sens où semble le comprendre Emmanuel Macron[3] –, il est vrai que la communication entre sujet autochtone et observateur externe peut rencontrer des obstacles. L'autrice tahitienne Chantal Spitz résume ainsi la situation, à travers un personnage du récit « arrate » :

1. Gayatri Chakravorty Spivak, « Can the Subaltern Speak ? », Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, 1988, p. 267-310.

2. Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Talk : Interview with the Editors, 1993-1994 », Donna Landry et Gerald MacLean (dir.), *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 287-308.

3. Par exemple, lorsque Macron a avancé que le colonialisme n'avait plus d'impact de nos jours. Voir Maher Mezahi, « Macron : ce que le président français ne comprend pas de l'impact du colonialisme en l'Algérie [*sic*] », *BBC News-Afrique*, 16 mars 2021 ; en ligne : https://www.bbc.com/afrique/monde-56400176.

> […] je m'interroge sur l'indigence des intelligences universitaires gluées dans la poursuite dévorante de la chimère que l'imaginaire occidental a accouchée de son impuissance à éprouver l'humanité d'autochtones exclusivement différents strictement imparfaits essentiellement inégaux les fables sont têtues surtout quand elles altèrent l'étrangeté poissent l'altérité mutilent l'originalité dans des duperies intellectuelles qui dévoilent le dénuement des érudits en prétendant déchiffrer l'exotique […][4].

Vingt ans plus tôt, elle avait signalé le même défaut dans un essai intitulé « à toi, Autre qui ne nous vois pas », cette fois-ci dans le contexte des études littéraires : « Il est de bon ton universitaire occidental de classifier comparer pour conférencer publier dans un désir de reconnaissance de notoriété[5]. » Autrement dit, certains (universitaires et autres) restent comme hypnotisés par leurs propres objectifs, leur propre extériorité : mythes, chimères et fables aveuglent l'imaginaire occidental, et rendent ces « *Outlanders*[6] » incapables de voir ou (pour reprendre la notion d'écoute de Spivak) d'entendre l'autre, de concevoir l'autochtonie en termes d'une relation égalitaire.

Pour sa part, la théoricienne māori[7] Linda Tuhiwai Smith, dans son livre fondateur *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, semblerait exclure toute intervention non autochtone : « Notre survie, notre humanité, notre vision du monde et notre langue, notre imagination et notre esprit, voire notre place dans le monde dépend de notre capacité à agir pour et par nous-mêmes […][8]. » Tuhiwai Smith ainsi que Spitz (citée ci-dessus) visent surtout

4. Chantal Spitz, « arrate », *et la mer pour demeure*, Pape'été, Au Vent des îles, 2022, p. 72-91, p. 80. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CSa*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. À noter, toutes les citations tirées des ouvrages des deux autrices étudiées reproduisent exactement la ponctuation, l'orthographe et la mise en page, peu orthodoxes.

5. Chantal Spitz, « à toi, Autre qui ne nous vois pas », *Pensées insolentes et inutiles*, Pape'été, Au Vent des îles, 2006, p. 98-102, p. 99. Désormais, les références à cet essai seront indiquées par le sigle *CSt*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Le recueil sera représenté par le sigle *PII*.

6. Terme utilisé par Robert Borofsky, par opposition à « *Islanders* », habitants des îles. Robert Borofsky (dir.), *Remembrance of Pacific Pasts : An Invitation to Remake History*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000.

7. Ce terme (invariable par respect pour la langue māori) s'applique aux autochtones d'origine polynésienne d'Aotearoa/Nouvelle-Zélande.

8. « *Our survival, our humanity, our worldview and language, our imagination and spirit, our very place in the world depends on our capacity to act for ourselves […].* » Linda

la recherche en sciences sociales et les chercheurs qui se prétendent « objectifs » ou « scientifiques ». Mais n'y a-t-il pas une tendance condescendante (implicite ou inconsciente, peu importe) facilement repérable aussi dans des ouvrages de critique littéraire, surtout par rapport à l'application d'étiquettes, telles que littérature « émergente », « subalterne », « marginale » et ainsi de suite[9] ?

L'urgence de l'appel de Tuhiwai Smith à l'autonomie des peuples dits colonisés en matière de recherche ne peut que donner à réfléchir à ceux et à celles d'entre nous qui s'intéressent aux littératures classées « autochtones ». Tout en reconnaissant l'importance de cette indépendance, qu'il faudrait à mon avis absolument respecter, je souligne qu'il existe des domaines où des acteurs externes peuvent rendre service, à condition, évidemment, d'être bien informés. Mais comment pouvons-nous dépasser ces concepts *a priori*, ces préjugés, ces altérations, pour employer le terme de Spitz (*CSa*, 80), pour être à l'écoute, comme le préconise Spivak ? La situation problématique des « *Outlanders* » est donc au cœur de cette étude. Si nous voulons adopter une approche décoloniale, il nous faut abandonner toute notion d'autorité énonciative, de supériorité, de centre et de périphérie. Venant de l'extérieur, et imposant une analyse « scientifique » à l'occidentale, ne risquons-nous pas de (continuer à) coloniser des littératures dont les spécificités culturelles révèlent ce que Spitz appelle « le dénuement des érudits en prétendant déchiffrer l'exotique » (*CSa*, 80) ? Comme l'a dit la poète tahitienne Flora Aurima Devatine, il faut « [...] mettre en exergue les auteurs et les œuvres dignes de figurer dans la littérature de leur île d'origine et dans celle de leur nation de rattachement[10] ». Par quels moyens pouvons-nous étudier puis appuyer des littératures qui méritent d'être mieux connues ?

Tuhiwai Smith, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, Londres et New York, Zed Books, 1999, p. 253 (je traduis).

9. Notons surtout dans ce contexte diverses questions touchant à la langue, dont « La tragédie des hommes traduits », obligés, selon Casanova, de s'exprimer dans une langue qui n'est pas la leur. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008 [1999], seconde partie, chapitre 4. Je reviendrai plus loin sur cette question.

10. Flora Aurima Devatine, « Préface », Audrey Ogès, *Violences coloniales et écriture de la transgression : étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 15. Désormais les références à cet ouvrage seront représentées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Comment nous défaire d'attitudes et d'approches essentiellement eurocentriques ?

Je me propose d'explorer dans un premier temps quelques-unes des problématiques soulevées dans le contexte de la critique littéraire occidentale, à savoir des notions de genre, de langue, d'écriture dite transgressive et de marginalité. Je considérerai brièvement celles-ci dans la traduction des ouvrages d'auteurs autochtones, réalisée par des personnes venues de l'extérieur, avant de passer à la question fondamentale : y a-t-il, peut-il y avoir une déontologie applicable, un code de comportement qui soit proche d'une orientation décoloniale ?

J'adopterai en l'occurrence une approche de lecture que je voudrais plutôt subjective et océanienne, pour mieux mettre en valeur les conditions locales des littératures et de la critique de cette région assez mal connue, même de ceux et celles qui s'intéressent à la francophonie, ou plutôt aux francophonies[11]. En effet, la notion de subjectivité est à la base des recherches *pasifika*, qui rejettent la prétendue objectivité, peu adéquate au contexte : « La disparité entre la base objective de la plupart des recherches traditionnelles et la subjectivité des participants est peu reconnue dans des contextes de recherche océanienne[12] », explique Timote Vaioleti dans le cadre de la méthode dite de *talanoa* (mot samoan qui veut dire conversation, échange peu formel). Vaioleti ajoute que les chercheurs « dont les connaissances ont des origines occidentales ne posséderont probablement pas les valeurs et l'expérience vécue qui leur permettraient de comprendre les problèmes soulevés par les ngā wairua (les esprits) et le whenua (terre) des [...] nations du Pacifique[13] ». La méthode *talanoa* est aussi

11. Au singulier, ce terme me semble impliquer, à tort, une certaine uniformité.

12. « *The disparity between the objectivity base of much traditional research and the subjectivity of the participants is often not recognised in Pacific research contexts.* » Timote M. Vaioleti, « Talanoa Research Methodology : A Developing Position on Pacific Research », *Waikato Journal of Education*, vol. 12, 2006, p. 22 (je traduis). Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *TRM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

13. « *Researchers whose knowing is derived from Western origins are unlikely to have values and lived realities that allow understanding of issues pertaining to knowledge and ways of being that originated from the ngā wairua (spirits) and whenua of [...] Pacific nations* » (*TRM*, 22 ; je traduis).

fortement subjective, et « résiste au contrôle rigide, institutionnel et hégémonique[14] ». Elle se fonde sur un principe de *faka'apa'apa* (respect, humilité, considération) : les chercheurs doivent « voir, et non seulement regarder ; entendre, et non seulement écouter, et observer ; connaître la culture et le contexte[15] ». Je n'emploie toutefois pas ici cette méthodologie telle qu'elle est préconisée par des chercheurs océaniens autochtones, car elle nécessite un échange oral et relationnel entre participants et chercheur. Pourtant, même si mes « participants » sont principalement des textes plutôt que des personnes, je cherche à établir un échange avec les œuvres citées et leurs autrices (qui ont lu une version de cet essai), en leur permettant de parler de et pour elles-mêmes. J'adopte de cette manière une approche « d'écoute » plutôt que d'explication, laquelle je reconnais comme étant expérimentale. En d'autres termes, je ne cherche pas à imposer aux textes des idées préconçues et, surtout, j'admets ma subjectivité dans cette entreprise.

Comme remarque liminaire, je tiens donc à me positionner vis-à-vis de ces textes afin de préciser ma subjectivité. Je suis Néo-Zélandaise, universitaire et traductrice, fortement motivée par le désir de faire circuler des textes littéraires entre pays océaniens et surtout entre populations autochtones de cette région, séparées actuellement par une division linguistique, legs des colonialismes français et britannique[16]. Je cherche surtout à lire les textes sur lesquels je travaille dans une optique qui, sans pouvoir être entièrement « interne », vise néanmoins à présenter un regard contextuel. Il ne sera pas question d'analyser, au sens universitaire du terme, mais plutôt de réfléchir, de tisser, si l'on veut, une sorte de dialogue. Comme nous allons le voir, cette approche implique une considération, une empathie peut-être, mais restera nécessairement externe. Le « nous » que j'utilise désigne de façon délibérée ceux et celles qui,

14. « *Talanoa is […] resistant to rigid, institutional, hegemonic control* » (*TRM*, 24 ; je traduis).

15. « *to see, not just look ; to hear, not just listen, and to observe ; to know the culture and the context* » (*TRM*, 30 ; je traduis). Principe fondamental qui ressemble beaucoup à l'appel de Spivak (voir le « *speech act* » ci-dessus).

16. Bien évidemment, la diversité linguistique des pays du Pacifique ne se limite pas à la division anglais-français, et je n'ignore pas l'importance des multiples langues autochtones : je ne traite ici que des langues que je connais.

« *Outlanders* » comme moi, cherchent toutefois à comprendre les préoccupations et les objectifs des écrivains et écrivaines du Pacifique, à être à l'écoute.

Mais comment dépasser ce dont Spitz nous accuse, cette façon d'« altérer l'étrangeté poisser l'altérité mutiler l'originalité » (*CSa*, 80) ? En illustrant mes propos d'exemples tirés d'ouvrages de deux grandes autrices de Mā'ohi nui[17], Chantal Spitz et Flora Aurima Devatine, je ferai part de quelques réflexions axées sur trois niveaux d'interaction par rapport aux textes retenus : des considérations génériques déployées dans un premier temps, je passerai ensuite à des questions de langue, avant de me tourner vers les notions de marginalité et de centralité. Je réfléchirai finalement à la traduction : en quoi une approche que l'on pourrait appeler « traductive » nous permettrait-elle de mieux entrer en conversation avec des textes océaniens ?

Mise en question des genres textuels de deux autrices tahitiennes

Flora Aurima Devatine (née en 1942), écrivaine, essayiste, est sans aucun doute la grande dame de la poésie tahitienne, ayant fait paraître des textes dans de nombreuses revues. Elle est aussi connue pour sa défense de la langue tahitienne (elle est directrice du comité exécutif de Te Fare Vāna'a, l'Académie tahitienne) et pour ses connaissances en matière de tradition orale. Elle est également cofondatrice (en 2002) de la revue *Littéramā'ohi*, qui a comme objectif de permettre aux écrivains de la région de publier et de faire connaître leurs textes. Son livre *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale* (1998), comme son titre l'indique, explore la problématique et les formes de l'écrit dans une culture traditionnellement orale. Son recueil *Au vent de la piroguière. Tifaifai* (2016) a été couronné par le prix Heredia de l'Académie française en 2017.

Chantal T. Spitz (née en 1954) a publié le premier roman autochtone tahitien, *L'île des rêves écrasés*, en 1991, suivi en 2002 de *Hombo. Transcription d'une biographie* et en 2006 d'un recueil d'essais, *Pensées insolentes et inutiles*. Un deuxième roman, *Elles, terre d'enfance*.

17. Terme utilisé de plus en plus couramment pour désigner la Polynésie française (*Porinetia farani*), communément appelée aussi « Tahiti » tout court.

Roman à deux encres (2011), est suivi de deux recueils de nouvelles, *Cartes postales* (2017) puis *et la mer pour demeure* (2022). Certaines des nouvelles ont été reprises dans *Nous autres* (2025). Très impliquée dans la revue *Littéramā'ohi* depuis sa fondation, elle est connue pour ses textes dits « transgressifs[18] » et son « franc-parler tranquillement corrosif[19] ».

Ce qui frappe chez ces deux autrices est la façon dont elles font fi des distinctions génériques. Prose, poésie, texte critique, sous leur plume l'expression passe par diverses formes, ce qui peut parfois déranger un lectorat plus habitué à des genres bien délimités. Dans le premier roman de Spitz, *L'île des rêves écrasés*, des poèmes lyriques sont intercalés dans le texte en prose pour marquer surtout des moments de grande émotion : il s'agit d'une stratégie apparemment mal comprise par certains critiques lors de la parution de la traduction en anglais[20]. Je cite aussi l'exemple d'un texte théorique d'Aurima Devatine, intitulé « Le lagon des langues » :

> En Polynésie plus qu'ailleurs, la poésie, l'écriture, la littérature ont besoin des langues, pour se mettre en mouvement et sillonner,
>
> Elles n'ont de sens qu'à travers la langue, qu'à travers l'utilisation de la langue, des langues qui varient d'un groupe d'îles, d'une culture, d'une société, d'un peuple à l'autre,
>
> Esthétiquement et littérairement, d'un genre à l'autre,
>
> Artistiquement et poétiquement, d'un orateur ou d'une plume, d'un outil, d'un matériel à l'autre[21].

À noter surtout, « d'un genre à l'autre » et « d'un orateur ou d'une plume » : Aurima Devatine juxtapose les genres et, semble-t-il, propose leur indifférenciation, tout en accordant un statut égal à l'oral

18. Voir surtout le livre d'Audrey Ogès, *op. cit.* Je reviendrai par la suite sur la notion de la transgression.

19. Étonnants voyageurs, « Spitz Chantal T. » ; en ligne : https://www.etonnants-voyageurs.com/SPITZ-Chantal-T.html.

20. Voir Jean Anderson, « Translating Chantal Spitz : Challenges of the Transgeneric Text », *Australian Journal of French Studies*, vol. 50, n° 2, mai-août 2013, p. 177-189.

21. Flora Aurima Devatine, « Le lagon des langues : poésie, écriture et littérature. C'est quel lagon de langue la littérature ? C'est quel lagon la langue ? », intervention au Salon du livre « Lire en Polynésie », Pape'été, novembre 2018 (inédit). Désormais, les références à cette intervention seront indiquées par le sigle *LL*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

et à l'écrit. Qui plus est, son propre texte, théorique et critique, passe par des moments de répétition poétique :

> Écrire, c'est plonger,
> C'est plonger dans le lagon des langues,
> C'est plonger et se rafraîchir dans sa langue ou dans ses langues.
> Écrire,
> C'est nager,
> C'est nager et c'est patauger dans sa langue,
> C'est s'ébrouer et c'est trembloter dans sa langue,
> C'est bleuir des lèvres et c'est s'esclaffer dans sa langue. (*LL*)

Somme toute, les textes des autrices sont à juger selon leurs propres valeurs, dans leur propre contexte, qui n'est pas celui de débats académiques visant à établir des règles. Changer ainsi de ton et de style, voire de genre, pour suivre le mouvement de sa pensée l'emporte sur des soi-disant règles. Cette fluidité formelle est constitutive d'une expression personnelle et personnalisée. Comme le dit d'ailleurs Spitz, dans une affirmation très mitigée, mais qui souligne de manière frappante « voix » et « écrire » :

> *j'écris ce que j'ai envie d'écrire*
> *dans l'illusion d'écrire de ma propre voix*
> *dans une vaine tentative d'indépendance*
> *face à une société peureuse*
> *comme un constant exil* (*PII*, 7 ; en italique dans le texte)

Écrire ce qu'on a envie d'écrire, même si cette tentative risque d'échouer, et écrire comme on a envie d'écrire, en mélangeant les genres, c'est le grand défi que lancent ces deux créatrices qui, tout en s'exprimant principalement en français, insistent toutefois sur l'oralité de leurs textes. La mise en page, surtout, est frappante chez les deux autrices, car elle se plie aux exigences du souffle, rappel de l'oralité. Les lectures publiques d'Aurima Devatine se distinguent non seulement par le fait qu'elle scande ses textes, mais aussi par sa pratique percussive, qui marque le rythme tel un tambour.

En plus de ces détournements formels, les deux autrices explorent leur rapport au français. Pour bien comprendre cette ambivalence vis-à-vis de la langue française et des règles des formes littéraires, il faut sans doute être conscient de la souffrance infligée aux enfants

autochtones pendant leur parcours scolaire, surtout au début. L'interdiction de parler leur propre langue et les punitions infligées en cas d'infraction, le remplacement de leur prénom par un autre reconnu par la culture dominante, ainsi que l'imposition de concepts aussi étranges que la neige et les trains n'ont rien de particulier au système éducatif de Tahiti – en fait, c'est un thème récurrent chez les auteurs (post)coloniaux issus de pays aussi différents que le Kenya, la Nouvelle-Zélande, le Canada ou l'Australie[22].

La langue, les langues

La France et la langue française connaissent depuis au moins 1635, année de la fondation de l'Académie française, une forte réglementation des usages « recevables ». La notion de « français standard » a fait couler beaucoup d'encre, notamment dans les années 1990 où l'influence apparemment de plus en plus forte de l'anglais a suscité des mesures officielles pour protéger le français[23] ; la francophonie, fondée en 1970, s'emploie toujours, en 2025, à faire en sorte « que le français soit plus utilisé, *mieux parlé* et compris à travers le monde[24] ». Malgré quelques signes d'acceptation, tel le prix Goncourt de 1979 décerné à Antonine Maillet pour son roman *Pélagie-la-Charrette* et celui de 1992 décerné à Patrick Chamoiseau pour *Texaco*, la notion de français littéraire ou standard a la vie dure, surtout en ce qui concerne la littérature océanienne[25]. Spitz raconte que, lors

22. Voir, entre autres, Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind*, Nairobi, Heinemann Kenya, 1986 ; Patricia Grace, *Baby No-Eyes*, Auckland, Penguin, 2008 ; Doris Pilkington, *Follow the Rabbit-Proof Fence*, Saint Lucia, University of Queensland Press, 1996 ; Beatrice Mosionier, *In Search of April Raintree*, Winnipeg, Portage and Main Press, 1983.

23. Par exemple, la « loi Toubon » en 1994 qui soulignait que la langue française était la seule langue officielle ; le décret du 3 juillet 1996 soutenant la création de néologismes dans le domaine de la technologie ; voir le site de l'Académie française : https://www.academie-francaise.fr/la-langue-francaise/le-francais-aujourdhui.

24. Organisation internationale de la francophonie, « Francophonie et plurilinguisme », 2022 ; en ligne : https://www.francophonie.org/node/70 (je souligne).

25. À noter, la littérature océanienne francophone n'a pas été accompagnée de débats théoriques sur l'oralité comme on en a vu au Canada (le joual), en Afrique ou aux Antilles (la négritude, la créolité) – voir la mention ci-dessous. Contrairement à Pélagie ou à Marie-Sophie, dans le cas de Spitz la voix narrative « oralisée » n'appartient pas le plus souvent à un personnage, mais à un narrateur omniscient.

du lancement de son livre intitulé *Hombo. Transcription d'une biographie* en 2002, un Français a voulu lui offrir un exemplaire de la grammaire de Grevisse[26]. Il est peut-être utile de rappeler à cet égard que les textes théoriques sur la négritude et la créolité qui circulent depuis l'entre-deux-guerres, et qui ont fait une place aux variantes sur la scène littéraire métropolitaine, n'ont pas d'équivalent pour le Pacifique : il n'y a pas de défense largement connue de la « polynésiennité ». Rien de surprenant, alors, à ce que l'usage d'un français non standard ou la fluidité générique soient vus par certains comme des pratiques fautives, défectueuses. Il semblerait que les éditeurs de textes d'auteurs polynésiens – peu nombreux, d'ailleurs, compte tenu d'une population de quelque 280 000 personnes vivant sur 121 îles dispersées dans les limites d'une surface de 4 100 km^2 – soient obligés de distribuer leurs livres aussi sur le marché métropolitain[27].

Après les poèmes intercalés dans le roman *L'île des rêves écrasés*, le mélange des genres et des styles a continué d'évoluer chez Spitz. Son deuxième livre, *Hombo*, marque les débuts d'une voix unique et peu orthodoxe : pas ou peu de ponctuation, des phrases rythmées par des anaphores, des emplois transitifs de verbes intransitifs et vice-versa, une mise en page innovatrice – bref, de quoi perturber les *aficionados* du « bon usage » :

> Les paroles ont été dites. Toerauroa a parlé le bonheur de l'accueil offert. Mahine doit parler le bonheur de l'accueil accepté. Aussi longuement aussi sérieusement que Toerauroa. L'urgence se dilate naissant l'impatience. L'impatience s'exaspère suffoquant l'éloquence. L'éloquence se dérobe défaillant la tradition. Le temps s'arrête pour écouter le poids des gestes qu'il dansera ou peinera dans le corps des hommes. Le vent se pose pour humer la couleur des paroles qu'il chantera ou gémira dans l'esprit des hommes. La mer s'étale pour goûter la senteur des regards qu'elle voguera ou sombrera dans le ventre des hommes[28].

26. Chantal Spitz, intervention au Salon du livre « Lire en Polynésie », Pape'été, novembre 2019.

27. Même en ajoutant le lectorat néo-calédonien, à savoir une population de 290 000 personnes environ, le marché local reste très limité.

28. Chantal Spitz, *Hombo. Transcription d'une biographie*, Pape'été, Au Vent des îles, 2012 [2002], p. 36.

Ces détournements inattendus, moins surprenants sans doute en poésie que dans un texte en prose, confèrent une puissance extraordinaire au texte et établissent une voix originale. Spitz fait du français non standard un outil linguistique bien à elle. La description citée ci-dessus donne un aperçu des traditions tahitiennes en transition face aux changements massifs imposés à cette société par le flux de soldats et de métropolitains qui a suivi l'établissement du Centre expérimental du Pacifique[29].

Je ne reprendrai pas ici tout le débat sur la transition de l'oralité vers une littérature écrite ni celui sur la langue à choisir pour cette écriture, sauf pour rappeler que comme pour d'autres peuples qui ont été colonisés, ce choix n'est pas une évidence.

> Dans quelle langue écrire. Premier questionnement aube de la douleur. Ô le drame des langues… Langue première langue de construction langue imposée langue de domination langue du Vainqueur ou langue primale langue de connivence langue subtilisée langue des entrailles langue de mon peuple. Parler mon pays dans la langue du Vainqueur brandie comme une arme de la domination suprême sans épouser le regard furtif du traître. Dialoguer les hommes de mon peuple dans une langue qui les mue en pêcheurs bretons en agriculteurs européens remodèle leur esprit redéfinit la trame de leur vie. Débrouiller mes émotions dans une langue familière à ma tête étrangère à mon corps[30].

Le même sentiment s'exprime chez Aurima Devatine, sur un ton tout aussi amer et douloureux :

> *Peut-être pèche-t-on par orgueil, jalousie et envie, ou tout simplement par bêtise, ignorance.*
>
> *Et notre discours, nos « mots accrochés aux entrailles », sont comme lignes de pêche aux hameçons accrochés aux coraux !*
>
> *Mais qui se lancera à l'eau, qui plongera pour aller les décrocher, puisque l'on ne supporte pas que l'Autre parle, de vous et surtout aussi bien ?*
>
> *Et maintenant que va-t-il nous rester à dire ?*

29. Établi en 1964, le CEP réalisa entre 1966 et 1996 plus de 170 essais nucléaires. Le texte de Spitz raconte les nombreuses influences néfastes qui ont découlé de ces bouleversements, surtout chez les adolescents. La lutte pour faire reconnaître par la France les séquelles sanitaires en question continue encore aujourd'hui.

30. Spitz, « l'écrire colonisé » (*PII*, 59).

> *Car il nous faudra bien aller à la recherche d'un discours qui soit enfin nôtre*[31] *!*

Chez les deux autrices, il y a aussi une notion d'infraction, de soi contre l'autre, ou plutôt d'altérité imposée – c'est l'autochtone qui est « altérisé » et donc positionné en opposition, limité à des stéréotypes réducteurs et difficilement écartés. Comment alors trouver les moyens de s'exprimer, de créer une forme qui permette de raconter ce que l'on ressent au plus profond de soi, dans ses entrailles[32] ?

Le piège de la transgression

Il s'agit bien entendu d'une écriture que l'on peut désigner comme étant transgressive, résistante, capable de briser non seulement les stéréotypes, mais aussi les règles de la langue française, dans le but de mieux exprimer une opposition à l'invasion sociale, environnementale – et linguistique. Mais ce serait une erreur de n'y voir qu'une transgression : ainsi que Chris Jenks l'a démontré, transgresser est aussi, paradoxalement, reconnaître la force de l'interdiction :

> Transgresser, c'est dépasser les limites imposées par un commandement ou une loi ou par la convention, c'est violer et enfreindre. Mais transgresser est aussi plus, c'est annoncer et même honorer le commandement, la loi ou la convention. La transgression est un acte profondément réfléchi de reniement et d'affirmation[33].

Que faut-il faire pour échapper à cette camisole de force que sont les stéréotypes et les règles du bon usage ? Pour citer encore Aurima

31. Flora Aurima Devatine, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, Pape'été, Au Vent des îles, 1998, p. 157. En italique dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TRE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

32. À noter dans les trois citations précédentes, « entrailles », « ventre » : siège des sentiments dans plusieurs cultures polynésiennes. Voir, par exemple, Elsdon Best, « Spiritual Concepts of the Maori », *Journal of the Polynesian Society*, vol. 10, 1901, p. 1-20.

33. « *To transgress is to go beyond the bounds or limits set by a commandment or law or convention, it is to violate or infringe. But to transgress is also more than this, it is to announce and even laudate the commandment, the law or the convention. Transgression is a deeply reflexive act of denial and affirmation.* » Chris Jenks, *Transgression*, Londres et New York, Routledge, 2003, p. 2 (je traduis).

Devatine, « la poésie, la littérature ou l'écriture se servent de l'espace liquide langue comme lieu de voyages, comme lieu d'expériences, de découvertes, et de création, de production, et de réalisation » (*LL*). Ces notions de fluidité et de créativité linguistiques me semblent mieux convenir à la démarche adoptée par les deux écrivaines que celle de transgression. Si la transgression peut mener à des affirmations (donc contenir un aspect positif), c'est aussi et peut-être surtout un refus (alors une négation). C'est une approche bien plus positive que préconise la poète dans un texte intitulé « Les mots à soi ! »

> S'approprier le sens des mots !
> C'est prendre possession de la langue !
>
> C'est aussi, s'émanciper,
> Devenir autonome !
>
> C'est être libre avec la langue
> Et par rapport aux mots[34] !

L'agentivité joyeuse qui ressort de cet extrait ne saurait se réduire, il me semble, à un acte de résistance : c'est une libération, une émancipation qui se réalise. Elle n'a rien à voir non plus avec la « tragédie » décrite par Casanova[35]. L'autonomie qui s'impose en l'occurrence n'est pas sans rappeler la « souveraineté rhétorique » telle que la définit Scott Richard Lyons, pour qui « *rhetorical sovereignty* » est « le droit fondamental et la capacité des *peuples* à déterminer leurs propres besoins communicatifs et leurs propres désirs dans le domaine de [l'écriture], à décider pour eux-mêmes de leurs objectifs, modes, langues et styles de discours public[36] ». Si nous comprenons « discours public » dans un sens large, pour inclure les textes littéraires, la

34. Devatine, « Les mots à soi ! » (*TRE*, 128).

35. Voir ci-dessus, note 9.

36. « *the inherent right and ability of* peoples *to determine their own communicative needs and desires in [writing], to decide for themselves their goals, modes, languages and styles of public discourse* » ; Scott Richard Lyons, « Rhetorical Sovereignty : What Do American Indians Want from Writing ? », *College Composition and Communication*, vol. 51, n° 3, février 2000, p. 449-450 (l'auteur souligne ; je traduis). Des écrivains du Pacifique anglophone ont aussi entrepris d'enfreindre les règles, moins peut-être sur le plan des genres que par rapport à la langue. Voir l'exemple de l'autrice māori Patricia Grace, qui cherche à faire parler ses personnages dans un anglais « māorisé » (Vilsoni

créativité linguistique et transgénérique revêt une autonomie plutôt qu'une transgression. Elle devient « l'espace liquide » dont parle Aurima Devatine, ou une aire linguistique hors normes à explorer : « [...] ne subsiste au fond de mon être qu'une évidence et tous les essais d'acculer l'acte d'écrire dans des normes conventionnelles conventionnées me sont désormais vanité[37] ».

Au lieu de mesurer ces textes à l'aune des critères d'une quelconque notion de bon usage, et de coller à ces voix uniques l'étiquette de « transgressives », je propose de reconnaître à leur juste valeur la « prise de possession » de l'écriture et l'indépendance des autrices. Il s'agit, certes, d'une forme de résistance, mais celle-ci ne doit pas se comprendre uniquement comme une tentative d'enfreindre des règles. Écartons une fois pour toutes le piège du binarisme (le bon usage contre le mauvais usage, la correction contre l'infraction) sur lequel se fonde cette notion de transgression, pour mieux mettre en lumière la créativité.

Marge et centre, isolement et connexion

Les termes « marge » et « centre » si souvent utilisés ne sont en fait que des manifestations d'un eurocentrisme incrusté. Leur sens de base est effectivement « ici » et « là-bas où je ne suis pas » ; mais pour les habitants des îles du Pacifique, c'est bien l'Europe qui est en marge de leur vision du monde. Ce rappel de la relativité des perceptions m'amène au grand théoricien du Pacifique, Epeli Hau'ofa, chercheur et écrivain fidjien-tongien, qui dans un essai intitulé « Our Sea of Islands » (« Notre mer d'îles ») propose d'abandonner le concept du Pacifique comme grand espace de 25 millions de km^2 où sont éparpillées quelque 25 000 petites îles pauvres et isolées. Selon lui, il faudrait plutôt reconnaître les réseaux traditionnels qui relient les différentes îles dans une interconnectivité ignorée de ceux qui, en regardant de l'extérieur, n'y voient qu'un lieu caractérisé par l'isolement, l'insularité, la distance, la marginalité. Pour

Hereniko, « An Interview with Patricia Grace », 2003 ; en ligne : https://www.academia.edu/39854337/An_Interview_With_Patricia_Grace).

37. Spitz, « écrits clandestins » (*PII*, 92).

beaucoup de cultures de *Te Moana nui a Hiva*, l'espace (*le va* / *va'a* / *vaha*) est quelque chose qui ne sépare pas, mais relie. Cette nouvelle perspective peut bouleverser les idées reçues[38]. Pour employer une comparaison un peu vieillie, bien comprendre le texte de Hau'ofa, c'est comme observer la différence entre une épreuve négative et la pellicule développée. Par rapport à la littérature, c'est s'ouvrir aux ressemblances, aux liens plutôt qu'aux différences, même si celles-ci ne sont pas non plus à occulter : une bonne première étape, il me semble, pour lire de façon moins aveuglée et plus égalitaire.

C'est d'ailleurs ce que les deux autrices ont déjà proposé, comme nous allons le voir. Pour Spitz, malgré les difficultés et les réticences, il faut « [p]ublier pour témoigner de notre différence et en témoignant la garantir comme richesse pour l'humanité ouverture à l'autre rencontre avec l'autre comme manifeste contre les intolérances les uniformisations les exclusions les racismes[39] ». Un peu plus loin, elle précise :

> N'aie plus peur
> nous sommes comme toi
>
> Marchons ensemble
> conjuguons nos semblances
> accordons notre humanité
> sur le chemin de demain (*CSt*, 102)

Ressemblances et différences peuvent donc coexister, et l'humanité ne sera que plus riche de reconnaître que différence ne rime pas (ni littéralement ni figurativement) avec exotisme, altérité, marginalité ou exclusion. « [A]ccordons notre humanité », mais sans insister sur l'universalité et l'explicabilité de tout[40].

La diversité importe aussi à Aurima Devatine, car elle est essentielle à l'épanouissement de l'humanité :

> L'apport par chacun de son brin de conscience,
> De réflexion, d'humanité,

38. Notons que cette perspective que je veux océanienne a des ressemblances évidentes avec la *Poétique de la Relation* d'Édouard Glissant (Paris, Gallimard, 1990).

39. Spitz, « écrits clandestins » (*PII*, 93).

40. Glissant (*op. cit.*, p. 204) insiste sur « le droit à l'opacité », autrement dit le droit à la différence non expliquée.

> Pour commencer à dire ensemble
> Avec nos mots, nos sonorités, nos musiques intérieures,
>
> La chose à transmettre,
> L'esprit de juste mémoire :
>
> Tailler, ajouter, renouer, rénover,
> Aplanir, étendre, et retresser la natte humaine[41].

Si, en tant qu'universitaires et/ou critiques littéraires, nous ne cherchons toujours que la différence identitaire chez les auteurs et autrices autochtones, ou une quelconque approche stylistique qui refléterait la culture dominée, voire ses lacunes, nous traitons d'îles isolées – comme le dit ailleurs Aurima Devatine :

> [...] la pensée issue des îlots perdus dans l'immensité du Pacifique francophone rejoint ce qui se cogite, s'écrit, se dit dans le reste du monde, en plus d'avoir une approche spécifique des mêmes questionnements, de ceux qui travaillent aux corps de toutes les sociétés humaines dans le monde ; ou d'apporter une vision particulière de l'humain et du monde. [...] Il y a dans les œuvres océaniennes une densité, une vision dont on n'a pas tout à fait pris la mesure. (*P*, 15)

Bien que ce soient là des éléments importants, nous risquons de passer à côté de ceux qui relèvent du réseau océanien, océanique et même mondial, à savoir la connectivité humaine. Pour discerner les qualités humaines de cette littérature, et pour y déceler autre chose que l'exotique, l'identitaire, l'hybride, le subalterne, le transgressif et ainsi de suite, il nous faut voir, et non seulement regarder ; entendre, et non seulement écouter, et observer, ainsi que le préconise Vaioleti dans son élaboration de la méthodologie *talanoa*.

La traduction comme espace analytique

Parce qu'elle consiste précisément en un transfert de textes d'un espace linguistique à un autre, la traduction offre des défis mais aussi des possibilités pour amorcer quelque chose qui ressemble plus à une conversation qu'à une analyse critique formulée à partir

41. Flora Aurima Devatine, « Adresse », *Au vent de la piroguière. Tifaifai*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016, p. 85.

de concepts préexistants. Éloignons-nous de la condescendance qui colore inévitablement les notions de subalternité, de marginalité, voire de résistance et de transgression, qui en fait réduisent notre capacité à apprécier les qualités littéraires des œuvres océaniennes. Mais comment éviter ce que Spitz nous reproche : « Arrimé à tes postulats tes thèses tes arguments tes démonstrations tes conclusions tu oublies sensibilité délicatesse générosité nécessaires pour démonter un texte et accéder à son sens ses sens » (*CSt*, 101) ?

Lire un texte dans une optique traductive, même s'il ne s'agit pas littéralement d'en faire une traduction, c'est entrer dans un échange, participer à une conversation, si l'on veut. Pour Spivak encore, « La traduction est l'acte de lecture le plus intime qui soit. Je m'abandonne au texte quand je traduis[42] ». Cet abandon peut parfois impliquer le respect de la différence, le *faka'apa'apa* de la méthode *talanoa* déjà mentionnée : c'est le texte qui domine et non le lecteur/traducteur.

Et si nous nous efforcions d'écouter attentivement l'autre voix qui est constitutive du texte, de l'assumer intérieurement comme on fait pour le traduire, de reconnaître ses rythmes, ses tons, ses modulations les plus subtiles, son souffle même, ainsi qu'écoutent ceux et celles qui chantent en duo ? Et si, au lieu de critiquer, d'évaluer, de mesurer, d'expliquer, de lire universitairement, nous échangions avec le texte, faisions appel et réponse dans une lecture antiphonaire ?

Je tombe pourtant dans un piège : pourquoi parler d'antiphonie, une forme musicale très ancienne pratiquée dans diverses cultures mais principalement associée à l'église catholique[43], alors que les échanges coutumiers sont depuis longtemps pratique courante dans beaucoup de cultures océaniennes ? Le texte de Spitz cité plus haut en est l'illustration parfaite : « Les paroles ont été dites. Toerauroa a parlé le bonheur de l'accueil offert. Mahine doit parler le bonheur

42. « *Translation is the most intimate act of reading. I surrender to the text when I translate.* » Gayatri Chakravorty Spivak, « The Politics of Translation », Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 398 (je traduis).

43. Voir par exemple *Encyclopédie de la musique* ; en ligne : https://www.musicologie.org/sites/sites.html.

de l'accueil accepté. Aussi longuement aussi sérieusement que Toerauroa[44]. » L'approche « *Outlander* » n'est pas facile à éviter pour quelqu'un qui a été formé aux normes eurocentriques, et qui doit faire un réel effort non seulement pour lire des textes océaniens dans leur contexte et selon une méthodologie qui reconnaît la subjectivité de la lecture, même critique, mais aussi pour voir au-delà de concepts établis, qui mettent surtout en valeur l'altérité.

Spivak remarque, dans un entretien publié dans *The Spivak Reader*, que si l'on travaille « pour le subalterne, cela *signifie* l'insertion du subalterne dans la citoyenneté [...] ce qui mettra fin à l'espace subalterne[45] ». En d'autres termes, ce serait en finir avec la subalternité. Cette orientation *talanoa* nous permettra-t-elle finalement de percevoir à la fois la spécificité et l'intérêt universel de la littérature océanienne ? Comment voir, avec et grâce à Epeli Hau'ofa, la connectivité du Pacifique et de ses populations, plutôt que l'isolement et l'insularité ? Laissons le dernier mot à Flora Aurima Devatine :

> La littérature autochtone reste encore considérée comme une littérature mineure, freinée par la culture dominante, par tout un passé de la politique de colonisation. [...] En fait, chacun des partis, entre les auteurs, les lecteurs et les exégètes, doit traverser l'Histoire pour entrer de plain-pied dans la littérature francophone du Pacifique, et pouvoir apprécier les œuvres sous l'angle de leur valeur esthétique, poétique, littéraire. (*P*, 16-17)

Bibliographie

ANDERSON, Jean, « Translating Chantal Spitz : Challenges of the Transgeneric Text », *Australian Journal of French Studies*, vol. 50, n° 2, mai-août 2013, p. 177-189.

AURIMA DEVATINE, Flora, *Tergiversations et rêveries de l'écriture orale. Te Pahu a Hono'ura*, Pape'été, Au Vent des îles, 1998.

——, *Au vent de la piroguière. Tifaifai*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2016.

44. Spitz, *Hombo. Transcription d'une biographie*, *op. cit.*, p. 36.

45. « *working for the subaltern* means *the subaltern's insertion into citizenship [...] and thus the undoing of subaltern space* » ; Gayatri Chakravorty Spivak, « Subaltern Talk : Interview with the Editors (1993-94) », Donna Landry et Gerald MacLean (dir.), *The Spivak Reader*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 307 (l'autrice souligne ; je traduis).

——, « Le lagon des langues : poésie, écriture et littérature. C'est quel lagon de langue la littérature ? C'est quel lagon la langue ? », intervention au Salon du livre « Lire en Polynésie », Pape'été, novembre 2018 (inédit).

——, « Préface », dans Audrey Ogès, *Violences coloniales et écriture de la transgression : étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 11-18

BEST, Elsdon, « Spiritual Concepts of the Maori », *Journal of the Polynesian Society*, vol. 10, 1901, p. 1-20.

BOROFSKY, Robert (dir.), *Remembrance of Pacific Pasts : An Invitation to Remake History*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2000.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2002 [1999].

ÉTONNANTS VOYAGEURS, « Spitz Chantal T. » ; en ligne : https://www.etonnants-voyageurs.com/SPITZ-Chantal-T.html.

GLISSANT, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.

HAU'OFA, Epeli, « Our Sea of Islands », *The Contemporary Pacific*, vol. 6, n° 1, 1994, p. 147-161 ; en ligne : https://www.jstor.org/stable/23701593.

HERENIKO, Vilsoni, « An Interview with Patricia Grace » ; en ligne : https://www.academia.edu/39854337/An_Interview_With_Patricia_Grace.

JENKS, Chris, *Transgression*, Londres et New York, Routledge, 2003.

LYONS, Scott Richard, « Rhetorical Sovereignty : What Do American Indians Want from Writing ? », *College Composition and Communication*, vol. 51, n° 3, février 2000, p. 447-468.

MEZAHI, Maher, « Macron : ce que le président français ne comprend pas de l'impact du colonialisme en l'Algérie [*sic*] », *BBC News-Afrique*, 16 mars 2021 ; en ligne : https://www.bbc.com/afrique/monde-56400176.

OGÈS, Audrey, *Violences coloniales et écriture de la transgression : étude des œuvres de Déwé Görödé et Chantal Spitz*, Paris, L'Harmattan, 2016.

ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE, « Francophonie et plurilinguisme », 2022 ; en ligne : https://www.francophonie.org/node/70.

SPITZ, Chantal, « écrits clandestins », *Pensées insolentes et inutiles*, Pape'été, Au Vent des îles, 2006, p. 91-94.

——, « l'écrire colonisé », *Pensées insolentes et inutiles*, Pape'été, Au Vent des îles, 2006, p. 57-70.

——, « à toi, Autre qui ne nous vois pas », *Pensées insolentes et inutiles*, Pape'été, Au Vent des îles, 2006, p. 98-102.

——, *Elles, terre d'enfance. Roman à deux encres*, Pape'été, Au Vent des îles, 2011.

——, *Hombo. Transcription d'une biographie*, Pape'été, Au Vent des îles, 2012 [2002].

——, *Cartes postales*, Pape'été, Au Vent des îles, 2017.

——, Intervention au Salon du livre « Lire en Polynésie », Pape'été, novembre 2019.

——, *et la mer pour demeure*, Pape'été, Au Vent des îles, 2022.

——, *Nous autres*, Pape'été, Au Vent des îles, 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », Cary Nelson et Lawrence Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Londres, Macmillan, 1988, p. 271-313.

——, « Subaltern Talk : Interview with the Editors, 1993-1994 », Donna Landry et Gerald MacLean (dir.), *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Londres et New York, Routledge, 1993, p. 287-308.

——, « The Politics of Translation », Lawrence Venuti (dir.), *The Translation Studies Reader*, Londres et New York, Routledge, 2000, p. 395-414.

VAIOLETI, Timote M., « Talanoa Research Methodology : A Developing Position on Pacific Research », *Waikato Journal of Education*, vol. 12, 2006, p. 21-34 ; en ligne : https://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/6199/Vaioleti%20Talanoa.pdf.

L'agentivité au féminin dans *Le voile de Draupadi*, *Pagli* et *Le sari vert* d'Ananda Devi

Sushma Dusowoth

Considérée comme l'une des écrivaines de langue française les plus prolifiques à l'île Maurice, Ananda Devi compte à son actif de nombreux ouvrages, notamment des livres de fiction, des recueils de poésie et des essais. Depuis la parution de son premier recueil de nouvelles intitulé *Solstices* (1977), Devi s'est imposée comme une figure incontournable dans le champ littéraire francophone. À cet égard, Véronique Bragard affirme que dans le domaine de « la littérature mauricienne féminine [...], la figure d'Ananda Devi reste emblématique[1] ». Ses récits, toujours émouvants et captivants, font entendre la voix muselée des femmes et de ceux vivant en marge de la société mauricienne où la romancière a grandi. Pour Ananda Devi, l'île Maurice est, comme elle le dit, la « source inépuisable de [s]on inspiration[2] » parce que, tout comme l'île qui subit elle-même la violence des intempéries cycloniques quasi annuellement, la collectivité n'est pas épargnée par des vagues de violence. L'isolement insulaire est à l'origine de nombreux tourments chez la population

1. Véronique Bragard et Srilata Ravi (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 12.

2. Tirthankar Chanda, « La Mauricienne Ananda Devi raconte le "Fardo" millénaire des femmes. Entretien avec Ananda Devi », *Chemins d'écriture*, 3 octobre 2020 ; en ligne : https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20201003-mauricienne-ananda-devi-raconte-fardo-millénaire-femmes.

mauricienne, et surtout chez la femme, condamnée à « l'exiguïté[3] » définie par François Paré.

Dans cet article, nous proposons d'appréhender l'agentivité féminine dans l'espace insulaire mauricien au moyen d'une analyse de trois romans d'Ananda Devi, *Le voile de Draupadi*[4], *Pagli*[5] et *Le sari vert*[6]. Dans un premier temps, nous ferons une brève incursion dans l'histoire de l'île Maurice afin de mieux connaître son héritage colonial et comprendre la structure sociale qui s'est par la suite mise en place. Cette démarche s'avère nécessaire pour cerner le comportement de la femme mauricienne, façonné par un système patriarcal développé sur l'île au fil de quelques siècles. Dans la même foulée, nous montrerons comment, après s'être soumis à l'autorité masculine, les sujets féminins du corpus font appel à la désobéissance pour subvertir le pouvoir et le rejeter. Finalement, nous explorerons les stratégies de révolte qui permettent à la femme romanesque mauricienne de revendiquer son agentivité, s'approprier sa liberté d'action et se libérer de l'assujettissement au patriarcat.

Bref aperçu historique de l'île Maurice

Située dans l'ouest de l'océan Indien, au cœur de l'archipel des Mascareignes, l'île Maurice est composée d'une population hétéroclite venue des quatre coins du monde à la suite de plusieurs vagues migratoires. Si les Portugais sont les premiers Européens à sillonner la région de l'océan Indien au 16e siècle, les Hollandais sont ceux qui prennent véritablement possession de l'île Maurice en 1638[7]. Cependant, en raison des conditions climatiques peu propices, les

3. François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992, p. 7.

4. Ananda Devi, *Le voile de Draupadi*, Vacoas, Éditions Le Printemps, 2009 [L'Harmattan, 1993]. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LVD*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5. Ananda Devi, *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

6. Ananda Devi, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LSV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

7. Auguste Toussaint, *Histoire de l'Île Maurice*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 26.

Hollandais abandonnent définitivement l'île en 1710[8]. Peu de temps après, c'est-à-dire en 1715, Dufresne d'Arsel revendique l'île pour la France et lui donne le nom d'Isle de France[9]. Les Français colonisent l'île de 1715 à 1810. L'arrivée des premiers colons français en 1721 s'accompagne du débarquement de nombreux esclaves venus de l'Afrique. L'île connaît un développement économique et infrastructurel conséquent sous l'administration de Mahé de Labourdonnais, qui y est nommé gouverneur en 1735[10].

Toutefois, située à un point stratégique sur la route des Indes, l'île Maurice ne tarde pas à susciter la convoitise des autres grandes puissances de l'époque. Par conséquent, elle est attaquée par les Anglais. Après une première défaite durant la bataille navale de Vieux Grand-Port en août 1810, les Anglais lancent un deuxième assaut et prennent finalement possession de l'île le 3 décembre de la même année. L'abolition de l'esclavage en 1835 se concrétise sous le règne britannique. Cependant, pour pallier le manque de main-d'œuvre dans les plantations de canne à sucre, la Compagnie des Indes encourage la migration des travailleurs indiens engagés, une pratique aussi connue sous le nom de « *coolie trade*, ou "commerce des engagés"[11] ». Cette migration massive change la configuration de la population mauricienne et, désormais, les immigrants indiens forment la majorité des travailleurs agricoles.

En conséquence, la fondation même de la société mauricienne se consolide sur un lourd héritage venu de l'Europe, de l'Afrique et de l'Asie. À cet égard, Mathieu Claveyrolas affirme que « la société mauricienne s'est construite, en l'absence de population autochtone, autour de la rencontre, tantôt conflictuelle et tantôt "ouverte", de cultures variées[12] » dont sont originaires les Mauriciens. Les modèles patriarcaux existants sur les différents continents d'origine influencent grandement les structures familiale, communautaire et

8. *Ibid.*, p. 27.

9. Kissoonsingh Hazareesingh, *Profil de l'Île Maurice*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1976, p. 15.

10. Toussaint, *op. cit.*, p. 38.

11. *Ibid.*, p. 92 (l'auteur souligne).

12. Mathieu Claveyrolas, « Au "pays des Vaish" ? Structure et idéologie de caste à l'île Maurice », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 58, n° 163, 2013 ; en ligne : http://www.jstor.org/stable/23785627.

sociale sur l'île. La place de la femme ne se situe certainement pas dans la sphère publique, mais plutôt dans la sphère privée où elle demeure assujettie à de nombreuses lois restrictives.

La femme dans le monde littéraire mauricien

Durant la colonisation française, plusieurs romanciers ou nouvellistes mauriciens mettent en scène des personnages féminins dans leurs ouvrages, mais leur accordent rarement une place prééminente. Les premiers écrivains de l'île Maurice sont tous des descendants français, qui à travers leurs récits cherchent à promouvoir la tradition littéraire française. Selon Vicram Ramharai, « leur conception de la femme s'inscrit donc dans une mentalité coloniale et patriarcale et dans les valeurs religieuses occidentales[13] ». Les noms de femmes qui figurent dans des titres de romans[14] sont essentiellement des noms chrétiens, à l'instar de *Pauvre Jeanne* (1892) d'Auguste Maingard ou encore de *Gisèle* (1933) d'Isaïe David. Les personnages féminins y sont valorisés pour les valeurs chrétiennes qu'ils incarnent. Quand tel n'est pas le cas, comme dans *Kotokelly* (1897) de Doudou ou *Nénène Alfrida* (1932) de Clément Charoux, les personnages féminins esclaves sont loués pour leur soumission totale à leur maître ou maîtresse[15].

Toutefois, petit à petit, cette image réductrice de la femme fait place à une construction différente de la représentation féminine dans la littérature franco-mauricienne. L'écriture postcoloniale qui gagne l'île cherche davantage à restituer aux femmes leur place dans la société, sans qu'elles soient arbitrairement associées aux stéréotypes existants. La femme, qui au départ se rattachait au foyer et devait se conformer aux diktats de la famille, tout en assurant la descendance, se révèle sous un autre jour dans les romans contemporains. En effet, sous la plume d'Ananda Devi, par exemple, celle qui

13. Vicram Ramharai, « Elles reterritorialisées par les Ils dans les récits coloniaux à Maurice. Préalable pour des revendications féminines », Valérie Andrianjafitrimo-Magdelaine et Marc Arino (dir.), *Îles/Elles. Résistances et revendications féminines dans les îles des Caraïbes et de l'océan Indien (XVII^e^-XXI^e^ siècles)*, Saint-Denis, Éditions K'A, 2015, p. 79.

14. Ici, nous faisons surtout allusion aux récits du 19^e^ siècle ou du début du 20^e^ siècle, dans lesquels la femme mauricienne était peu visible.

15. Pour plus de détails sur ce sujet, consulter Ramharai, *op. cit.*, p. 77-88.

était invisible ou reléguée au second plan dans la littérature indianocéanique devient le personnage fictionnel principal[16]. Ananda Devi n'hésite plus à propulser la femme mauricienne à l'avant-plan romanesque pour s'insurger contre le sort qui lui est réservé dans la société.

Pour Devi, l'écriture véhicule la voix de celles « qui ne sont pas entendues généralement[17] ». Les trois romans qui font l'objet de notre analyse ne dérogent pas à cette tradition. Ayant pour toile de fond le contexte social mauricien, ces romans abordent en premier lieu l'assujettissement féminin dans la cellule familiale. Selon le sociologue Pierre Bourdieu, la soumission est le résultat d'une « violence symbolique, violence douce, insensible, invisible pour ses victimes mêmes, qui s'exerce pour l'essentiel par les voies purement symboliques de la communication et de la connaissance[18] ». Selon lui, il existerait un lien au moyen duquel le dominant exerce son pouvoir sur le dominé et l'assujettit à sa puissance. La violence se situe à la base même de ce lien de domination. Cette violence peut se manifester de différentes manières : sous la forme d'énoncés ou à partir d'actes ou de comportements.

En effet, dans les romans à l'étude, il appert qu'ayant été conditionnée depuis un jeune âge quant aux conséquences possibles de toutes formes d'insoumission, la femme mauricienne ne peut que suivre la voie tracée pour elle par le patriarcat. À cet égard, Shakuntala Boolell et Bruno Cunniah affirment que

> [les] mères et les filles qui sont soumises à des lois limitant leur liberté ou encore carrément muselées sont encore connues sous le nom de « bonnes filles ». En revanche, les femmes qui réussissent à échapper au joug du patriarcat, ne serait-ce que pour un moment, se retrouvent avec l'étiquette « femme de mauvaise vie »[19].

16. Outre Ananda Devi, parmi les autrices mauriciennes francophones contemporaines qui écrivent sur la femme, notons entre autres Marie-Thérèse Humbert, Shenaz Patel, Natasha Appanah et Davina Ittoo.

17. Chanda, *op. cit.*

18. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998, p. 7.

19. Shakuntala Boolell et Bruno Cunniah, *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*, Rose-Hill, Mauritius Printing Specialists, 2000, p. 49.

Pour ne pas être perçue comme déviante, la Mauricienne se conforme plus couramment à l'image idéalisée de la femme telle qu'elle est projetée par le patriarcat.

Toutefois, si les romans à l'étude dépeignent certes des protagonistes qui se soumettent à l'autorité masculine au départ, celles-ci en viennent finalement, à travers une prise de conscience de leur situation, à se révolter contre toute forme d'oppression. Pour ce faire, elles font appel à leur agentivité sous forme de désobéissance dans le but de subvertir l'autorité patriarcale et de s'émanciper de ses entraves. Or, l'agentivité du sujet féminin dans le contexte mauricien demeure un sujet délicat compte tenu de la complexité socioculturelle sur l'île. Pour cerner cette agentivité féminine insulaire, nous allons d'abord nous référer à la philosophe Judith Butler. Selon elle, l'agentivité se traduit non seulement par la « capacité d'agir du sujet[20] », mais aussi par « [le] pouvoir de résister au pouvoir[21] ». Ainsi, Butler affirme que le sujet se pose comme agent lorsqu'il décide de briser les chaînes de sa sujétion et entreprend de s'affranchir de tout enfermement. Poursuivant dans cette veine, Barbara Havercroft soutient que l'agentivité repose sur « le pouvoir et les moyens nécessaires [que possède le sujet] pour effectuer des changements sociaux[22] ». De fait, le sujet agent non seulement s'oppose aux formes de contraintes oppressantes, mais engendre également des situations inédites. L'agentivité du sujet réside alors dans sa capacité de développer une pensée indépendante, d'agir et de provoquer des renversements pouvant influencer sa propre vie et celle des autres. Dans la même foulée, ces actes d'opposition entraînent l'effritement du statu quo social et ébranlent les fondements de la communauté.

La soumission féminine : un apprentissage forcé

Les trois romans que nous analysons mettent en scène des femmes appartenant principalement à la communauté hindoue de l'île

20. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris, La Découverte, 2006, p. 21.

21. *Loc. cit.*

22. Barbara Havercroft, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999 ; en ligne : http://www.jstor.org/stable/40837277.

Maurice. Dès le départ, ces figures romanesques sont confrontées à la même situation : elles sont muselées et n'ont pas droit à la parole. En effet, dans la société patriarcale, lorsqu'une femme élève la voix, son acte est considéré comme contraire à la pudeur et à la discrétion. Selon les normes et les valeurs du patriarcat, une femme doit être effacée, discrète, et si possible invisible[23]. De plus, réputée comme étant dépourvue de désirs, elle doit se conformer aux décisions familiales. Ce modèle de soumission est flagrant dans les romans *Le voile de Draupadi* et *Pagli* quand il s'agit du mariage respectif des deux protagonistes.

Dans *Le voile de Draupadi*, Anjali, la protagoniste, rencontre Dev, son mari, pour la première fois lors du mariage de sa cousine. Notons que les mariages hindous sont généralement célébrés avec faste à l'île Maurice. Les festivités s'échelonnent normalement sur quatre jours et servent de terrain aux rencontres entre les jeunes venant de la même communauté et caste. Les parents surveillent de près les mouvements de leurs enfants et saisissent toute occasion d'une éventuelle alliance entre deux jeunes. Selon Mathieu Claveyrolas, « la société indienne a souvent été décrite à travers son mode de segmentation socioreligieuse spécifique : le système des castes[24] ». Ce système perdure dans la communauté hindoue à Maurice et « règle la hiérarchie et la complémentarité des différentes castes[25] ». Afin de préserver la continuité de la descendance des anciens immigrants indiens, les mariages sont très souvent arrangés entre les familles et les futurs mariés sont guidés dans une direction qui convient aux parents. Ainsi, à travers la stratégie de l'analepse, Anjali revoit les événements entourant son mariage. Elle réalise que ce dernier, qu'elle avait au départ perçu comme « une chose tellement naturelle qu'elle semblerait suivre une loi organique », avait été en fait « guidé de manière occulte par la famille » (*LVD*, 19).

Quant à Daya, dans *Pagli*, sa famille avait déjà choisi son époux depuis son très jeune âge : « j'ai été mariée à mon cousin. Il en a ainsi

23. Pierre Bourdieu fait état de plusieurs formes de retenue imposées aux femmes pour les conformer aux attentes du patriarcat dans *La domination masculine*. Voir Bourdieu, *op. cit.*, p. 34.

24. Claveyrolas, *op. cit.*, p. 191.

25. *Loc. cit.*

été décidé dès mon enfance parce que cela arrangeait tout le monde » (*P*, 51). À travers son mariage, « le groupe resserrait ses liens, et [elle n'était] qu'un prétexte » (*P*, 74) pour ce rapprochement. Est-ce que les deux protagonistes peuvent se rebeller contre la décision parentale ? La réponse est négative. En effet, vivant chez leurs parents respectifs avant le mariage, les deux jeunes femmes sont assujetties aux lois paternelles et elles n'ont pas droit à la parole. Rappelons que dans toute société patriarcale, la femme ne peut exister que comme « une marchandise qui passe du père à l'époux[26] ». La soumission sert d'abord à assurer l'obéissance féminine à l'ordre régissant la communauté. Ensuite, c'est le moyen utilisé par le système patriarcal pour veiller à ce que les femmes ne s'aventurent pas hors de la voie tracée et qu'elles suivent leur destin.

De la révolte à l'agentivité

Cependant, après avoir dépeint ces jeunes femmes subissant l'autorité parentale sans aucune forme d'opposition, Ananda Devi les révèle sous un autre jour au cours de la narration. Émancipées du contrôle parental après le mariage, elles s'insurgent contre l'autorité maritale. En effet, dans *Le voile de Draupadi*, lorsque leur fils Wynn tombe gravement malade, Dev et Anjali doivent se rendre à l'évidence que les traitements administrés à l'enfant ne viennent pas à bout de la maladie. Au contraire, son état s'aggrave. Faute de solution, Dev, en tant que chef de famille, demande à sa femme d'entamer un jeûne en vue de se soumettre au sacrifice de la marche sur le feu (*LVD*, 22). La marche sur le feu est un rite spirituel pratiqué à l'île Maurice depuis plus de cent ans. Si pour certains la marche sur le feu symbolise un acte de foi et de dévotion au divin, pour d'autres c'est avant tout une quête spirituelle. Toutefois, cette marche prend une autre dimension lorsque les enjeux sont plus grands et se rattachent à l'essence existentielle du dévot. Entreprendre cette marche dénote alors une promesse faite à Mariamen, la déesse de la fertilité et des maladies, pour l'accomplissement d'un vœu, ou en remerciement de son exaucement. Donc, en incarnant l'autorité dans le noyau familial,

26. Boolell et Cunniah, *op. cit.*, p. 53.

Dev s'octroie le droit de demander à sa femme de se sacrifier pour invoquer la clémence divine afin de sauver la vie de Wynn. Anjali est catégorique : elle refuse de se soumettre à ce qu'elle qualifie de « marchandage avec les divinités » (*LVD*, 23). Celle qui s'est toujours soumise aux décisions de son mari, qui s'est « ajustée, parasitaire, à l'élan et au vertige de Dev » (*LVD*, 8), revendique son droit à la parole dans le couple et s'oppose au sacrifice qui lui est demandé parce qu'elle ne croit pas en cette démarche. Toutefois, ce refus d'Anjali se heurte à l'autorité de Dev.

Dans ce rapport de force entre les deux époux, Dev décèle un effritement de son emprise sur sa femme. Percevant l'opposition d'Anjali comme un affront à son autorité, il devient méprisant envers elle et remet en cause sa maternité en lui disant « qu'une mère qui refuse de faire une offrande pour son fils n'est pas une mère » (*LVD*, 23). À travers ses mots, Dev insinue non seulement qu'Anjali est une mauvaise mère, mais aussi une mère indigne. Harcelée de toutes parts, Dev ayant fait appel à sa famille pour réduire la résistance de sa femme à néant, Anjali finit par concéder sa défaite pour ne pas être perçue comme une mère égoïste. Le début d'agentivité qu'elle tente de mettre en place au moyen de son opposition est vaincu dans sa confrontation aux autres.

Pourtant, son corps n'accepte pas cette défaite si facilement. La société vient certes à bout de la résistance d'Anjali, mais cette dernière va s'approprier son corps et entamer une nouvelle forme d'insoumission que nul ne peut contrôler. Ainsi, en consentant au sacrifice, Anjali soumet son corps à une torture physique intentionnelle. Elle « ne mange pratiquement plus » (*LVD*, 121). Son repas diminue de jour en jour afin que son corps subisse le manque. Frisant l'anorexie, ce jeûne inscrit le refus de la soumission d'Anjali dans son corps. La souffrance de la marche sur le feu lui est certes imposée par autrui, mais celle qu'elle s'impose à elle-même lui permet de reprendre le contrôle de son corps et de le mener dans la direction qu'elle désire. Alors que l'imposition du sacrifice du feu trahit le fait qu'Anjali est assujettie à sa famille, sa prise de contrôle sur son corps démontre sa détermination à se révolter contre l'autorité familiale.

Devenu « léger » (*LVD*, 121) en raison du jeûne, le corps d'Anjali se détache de son entourage, entre dans un « état mystique » (*LVD*, 121)

et lui permet de se replier à l'intérieur d'elle-même. Si durant la journée son estomac « demeurait presque vide » (*LVD*, 121) – pour elle, « un jeûne est un jeûne » (*LVD*, 121) et elle va s'y soumettre jusqu'au bout –, la nuit il « est rongé de toutes sortes de faims qu'il faut apaiser et apprivoiser comme de petites bêtes qui en attaquent les parois » (*LVD*, 121). Son extériorité physique évolue certes dans un univers réglementé et codifié où elle fait preuve d'obéissance. Mais c'est elle qui dompte et subjugue son intériorité parce qu'elle réapprend à se connaître en allant à la recherche des « significations éparses de l'existence et du soi » (*LVD*, 121) dans la souffrance du jeûne. En amorçant sa quête existentielle, Anjali se libère de ses attaches physiques. Elle devient la personnification même de la puissance féminine face à son impuissance. En outre, même si sa belle-famille et son mari pensent qu'ils sont venus à bout de sa résistance, c'est en fait Anjali qui s'en sort victorieuse : son éloignement psychique la libère de sa dépendance à l'égard des autres et la révèle sous l'image de l'agente. Celle qui s'est toujours contentée d'obéir docilement aux ordres donnés rejette toute forme d'autorité et dicte les termes de sa vie future.

Ainsi, après la mort de son fils, elle s'oppose pour de bon à l'image archétypale de la femme soumise et s'affranchit des liens qui l'unissent à son mari. S'opèrent alors une subversion de l'autorité masculine et un renversement narratif. Au début du roman, Dev se sert de sa position de force dans la famille pour menacer Anjali : « si l'enfant meurt, ce sera à cause de tes croyances à toi. Ce sera de ta faute, Anjali, à cause de ton refus du sacrifice. Si Wynn meurt, tu pourras aller te faire foutre ailleurs, je ne te garderai pas » (*LVD*, 79). Les mots de Dev sont accusateurs et témoignent de son autorité, surtout lorsqu'il a recours à un langage grossier pour qu'Anjali endosse le fardeau de la mort de Wynn. De plus, il lui fait comprendre que la place qu'elle détient en tant que sa femme est insignifiante et dépend entièrement de la survie de Wynn. De ce fait, si l'enfant meurt, elle n'a plus aucune raison de demeurer à ses côtés.

Mais tel n'est plus le cas à la fin du récit. En effet, après avoir subi l'épreuve du feu, Anjali retrouve sa force intérieure grâce aux effets salutaires du jeûne et fait une chose impensable. La femme soumise d'antan revendique son agentivité et entraîne des changements fondamentaux autour d'elle. Au lieu de s'en aller après la mort de son

enfant, elle devient intransigeante et demande à Dev « de partir pour de bon » (*LVD*, 145) en dépit du fait qu'il ait « pleuré, supplié » (*LVD*, 145) pour pouvoir rester avec elle. Dans cette société mauricienne « conservatrice et phallocratique[27] », Anjali refuse fermement la présence de son mari à ses côtés et provoque une situation inédite dans sa famille et dans son entourage. En subvertissant l'autorité de Dev, elle rejette le pouvoir patriarcal et reprend sa vie en main.

Nous retrouvons ce même modèle d'agentivité dans le roman *Pagli* lorsque Daya, la protagoniste, s'aventure hors des limites de la cellule familiale. Bien que mariée, elle trouve l'amour pour la première fois dans les bras de Zil, un pêcheur d'origine créole. Même si elle parvient à dissimuler sa liaison extraconjugale pendant un moment, les nouvelles se répandent rapidement dans son petit village. Les membres de la communauté demandent que des sanctions soient prises contre l'écart de Daya parce que les deux amants n'appartiennent pas à la même communauté. Les *mofines*[28], véritables gardiennes de la moralité, veulent lui faire entendre raison en essayant de l'amadouer et de lui faire abandonner ce qu'elles qualifient de « désirs étranges et [...] révoltes insensées » (*P*, 44). Pour ce faire, elles s'appuient sur l'ascendance de Daya qui remonte à la première migration indienne dans l'île. Elles lui font comprendre les raisons pour lesquelles elle ne peut mettre en péril tous les sacrifices de ses ancêtres, qui ont bravé les intempéries et traversé l'océan pour assurer un avenir meilleur à leurs descendants dans ce pays lointain. En tant que descendante directe de cette lignée de *coolies*, elle doit impérativement protéger la descendance future et surtout la perpétuer. Le mariage avec son cousin s'inscrit dans la continuité même d'une tradition qui se maintient à travers les mariages de convenance. Ces alliances assurent la transmission des valeurs, de la culture et des traditions d'une génération à l'autre. Ce faisant, elles lient le présent au passé et au futur afin de préserver l'ordre et

27. Anne Szkonter-Bochniak, « La quête identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », *Romanica Silesiana*, nº 10, 2015 ; en ligne : https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=397396.

28. Le terme *mofine* en créole signifie littéralement porter malheur. Dans l'article qu'elle consacre à l'œuvre d'Ananda Devi, Anne Szkonter-Bochniak montre que, pour contrarier les femmes de son entourage, Daya les surnomme *mofines*. Voir *ibid.*, p. 204.

la cohérence prescrits par le système patriarcal dans la communauté hindoue mauricienne.

Selon Serge Gruzinski, cette manière de lier la temporalité est courante parmi les historiens qui font appel à un système linéaire pour « lire le passé[29] ». En effet, ce mouvement linéaire s'avère important pour établir un lien entre une nouvelle étape et les précédentes, que ce soit sur le plan social ou culturel. Or, l'union de Daya avec son amant brise ce lien de continuité et représente une menace. Daya pourrait créer une situation chaotique dans sa communauté, surtout si un enfant métissé venait à naître de cette relation, car comme l'affirme Mathieu Claveyrolas « la créolité centrée sur le métissage représente le cauchemar le plus abouti[30] » pour la culture hindoue. Pour cette raison, les *mofines* s'opposent farouchement à cette éventualité en faisant comprendre à Daya sa responsabilité envers ses ancêtres et sa communauté. Pour conjurer le péril qu'incarne Daya, les *mofines* se déchaînent contre elle et s'efforcent de la ramener dans le droit chemin. Lorsque les mots échouent devant l'obstination de Daya, c'est la violence physique qui prend le dessus.

Ayant désacralisé son corps en entretenant une liaison avec un pêcheur d'origine créole, elle ne peut plus faire partie de sa communauté. Donc, à l'aide d'un fer rougi, les *mofines* marquent le front de Daya du sceau de la folie. Hautement symbolique, cet acte punitif laisse une trace visible sur son front pour permettre aux autres membres de la communauté de lire sa folie avant même de la connaître. Ce faisant, la société patriarcale agissant par le biais des *mofines* démontre que le procès de cette femme a été fait et qu'elle a été reconnue coupable de trahison envers sa communauté et ses ancêtres. Dès lors, le sceau de la folie la renvoie dans les marges de la société. Cependant, au lieu de se révolter contre sa sentence, Daya la fait sienne. Son acceptation de cette condamnation traduit en fait son agentivité. En s'appropriant la folie dont elle est accusée, Daya se révèle sous une nouvelle identité. Perçue comme folle et marginale, elle n'a plus à justifier ses actes et son comportement. Par consé-

29. Serge Gruzinski, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Pluriel, 2012, p. 345.

30. Claveyrolas, *op. cit.*, p. 195.

quent, son agentivité la libère de ses entraves familiales et sociales. La folie qui se lit sur son corps lui permet désormais de poursuivre sa liaison avec son amant, même si en fin de compte cette relation est vouée à l'échec.

Or, si l'assujettissement des protagonistes que nous venons de considérer concerne des femmes adultes, il appert que la soumission féminine commence dès l'enfance. Dans le roman *Le sari vert*, les nombreuses formes de maltraitance subies par Kitty durant l'enfance se répercutent directement sur sa vie d'adulte. À la mort de sa mère, Kitty n'est âgée que de deux ans. Dès lors, dépourvue de protection maternelle, elle est livrée à la violence de son père, laquelle affecte sa santé : « les peurs de Kitty étaient si intenses qu'elles se transformaient en symptômes physiques. Aujourd'hui on appelle ça des affections psychosomatiques » (*LSV*, 44). Pourtant, si Kitty est contrainte de se soumettre au supplice que lui inflige son père durant l'enfance, tel n'est plus le cas lorsque, devenue adulte, elle accueille son père malade chez elle. Au début, il s'avère que ce père tyrannique détient toujours une certaine emprise sur elle : « j'ouvre un œil. [...] La couleur déguerpit du visage de Kitty. Formidable pouvoir que j'ai sur elle » (*LSV*, 17). La métaphore de la couleur qui se retire du visage de Kitty expose sa crainte et son impuissance vis-à-vis de son père. La réaction de Kitty démontre d'ores et déjà le pouvoir qu'a ce dernier sur elle. Toutefois, lorsqu'elle réalise qu'elle n'est pas seule puisque sa fille Malika est à ses côtés, Kitty prend confiance en elle et fait appel à sa force intérieure.

Selon le psychologue Albert Bandura, lorsqu'une personne revendique « le pouvoir d'être à l'origine d'actes visant des objectifs définis », elle fait preuve « d'agentivité personnelle[31] ». En effet, Kitty désire ardemment s'affranchir de la domination paternelle. Aussi, prenant conscience de sa capacité à élever la voix pour s'opposer à ce père qui l'a dominée toute sa vie, elle a recours à son agentivité personnelle. Dès lors, elle surmonte la crainte qu'elle ressent à l'égard de son bourreau et ose lui dire ce qu'elle pense de lui :

31. Albert Bandura, *Auto-efficacité : le sentiment d'efficacité personnelle*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2007, p. 13.

> tu ne m'aimes pas, Papa. […] Il y a toujours eu entre toi et moi une impossibilité, je le sais. Mais, mais le plus dur, c'est ma fille, pas juste les méchancetés, mais ce mépris terrible, déni de tout ce qu'elle est, et maintenant encore, alors qu'il ne te reste que si peu de temps à vivre, tu ne peux même pas, pas envie de te racheter un tout petit peu, juste pour un instant, dire quelque chose de gentil, tu sais combien cela m'aurait, m'aurait consolée de tout, de cette charge, de ce fardeau du cœur brisé cassé. (*LSV*, 79)

Prenant son courage à deux mains, Kitty confronte son père à son ultime vérité. La négation dans les phrases de Kitty trahit tous les manques affectifs qu'elle a connus et subis depuis sa tendre enfance et qui persistent toujours. Les mots « méchancetés », « mépris » et « déni terrible » se rapportent au champ lexical du rejet et témoignent du sentiment d'exclusion qu'elle a toujours ressenti dans sa relation avec son père. Par ailleurs, même si la souffrance est palpable dans ses propos, elle exprime le désir de se réconcilier avec lui.

Dans le passé, Kitty n'a fait qu'intérioriser ses sentiments et son ressenti parce qu'elle n'a jamais eu le courage de les verbaliser. Mais, en contemplant son père dans le moment présent, elle comprend qu'il est désormais réduit à un corps malade qui ne peut plus lui faire de mal ou l'agresser. Devant ce corps impuissant, elle est « étonnée de ce qu'elle découvre pour la première fois » (*LSV*, 80). Elle ne peut s'empêcher de dire : « c'est ça un père ? » (*LSV*, 80), « c'est donc ça un homme ? » (*LSV*, 82). Les interrogations de Kitty marquent son incompréhension vis-à-vis de ce père dont elle a craint la présence et qui l'a torturée. Pour la première fois, son père se révèle à ses yeux sous un autre jour que celui du bourreau. Elle réalise qu'en fin de compte, réduit à un amas de chair, de surcroît malade, il n'a plus aucun pouvoir sur elle. Son père peut certes faire usage de violence verbale contre elle, mais c'est à elle que revient l'ultime choix de lui accorder ce pouvoir ou pas. Kitty fait appel à sa voix comme arme contre ce père abusif et menteur. Se posant comme agente, elle rassemble son courage pour se libérer du joug patriarcal et faire la lumière sur les circonstances obscures entourant la mort de sa mère : « papa j'en ai discuté avec Malika. Nous devons savoir la vérité et il n'y a que toi qui la connais. Nous trouverons le moyen de l'obtenir » (*LSV*, 141). Sa prise de parole démontre sa détermination à aller jusqu'au bout de

son entreprise pour se faire respecter et entendre. Ainsi, lorsqu'elle prend conscience de sa force intérieure et de sa propre capacité de réfléchir, Kitty devient agente, brise les chaînes de sa sujétion et s'émancipe finalement de l'autoritarisme paternel.

Ananda Devi demeure fidèle à elle-même en mettant en scène des personnages féminins assujettis à l'autorité patriarcale dans *Le voile de Draupadi*, *Pagli* et *Le sari vert*. Toutefois, ces romans sont aussi chargés d'espoir, car au fur et à mesure que progresse leur narration, ils donnent à voir la métamorphose de ces personnages soumis en agents. Bien que ce processus ne se fasse pas sans heurts, il est intéressant de voir qu'il aboutit rarement lorsque ces femmes évoluent sous l'autorité parentale, celles-ci ne parvenant pas à s'insurger contre les décisions prises à leur insu. En revanche, après le mariage, les figures féminines s'élèvent contre la domination masculine, qu'elle vienne du père ou du mari. Elles refusent de se plier aux exigences familiales et sociales et préfèrent briser tous les liens qui les unissent à leur bourreau. Ainsi, Anjali demande à son mari de quitter le toit conjugal, Daya accepte de se faire marquer au fer rouge au lieu de mettre un terme à sa liaison, alors que Kitty rejette l'autorité paternelle et choisit la désobéissance pour affirmer son identité de femme. Si les romans d'Ananda Devi montrent certes que la femme mauricienne s'est pendant longtemps soumise aux diktats patriarcaux, néanmoins, la lueur d'espoir réside dans la capacité de réfléchir, de modifier les modes de pensée et d'agir du sujet féminin pour provoquer des changements fondamentaux dans la société. Ses romans exhortent ainsi les femmes à briser les chaînes de leur sujétion, à reprendre leur destinée en main et à passer à l'action pour finalement se libérer des contraintes familiales ou sociales archaïques.

Bibliographie

BANDURA, Albert, *Auto-efficacité : le sentiment d'efficacité personnelle*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2007.

BOOLELL, Shakuntala et Bruno CUNNIAH, *Fonction et représentation de la Mauricienne dans le discours littéraire*, Rose-Hill, Mauritius Printing Specialists, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BRAGARD, Véronique et Srilata RAVI (dir.), *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre*, traduit par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

CHANDA, Tirthankar, « La Mauricienne Ananda Devi raconte le "Fardo" millénaire des femmes. Entretien avec Ananda Devi », *Chemins d'écriture*, 3 octobre 2020 ; en ligne : https://www.rfi.fr/fr/podcasts/20201003-mauricienne-ananda-devi-raconte-fardo-millénaire-femmes.

CLAVEYROLAS, Mathieu, « Au "pays des Vaish" ? Structure et idéologie de caste à l'île Maurice », *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 58, nº 163, 2013 ; en ligne : http://www.jstor.org/stable/23785627.

DEVI, Ananda, *Solstices*, Port-Louis, Éditions P. Mackay, 1977.

——, *Le voile de Draupadi*, Vacoas, Éditions Le Printemps, 2009 [L'Harmattan, 1993].

——, *Le sari vert*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

——, *Pagli*, Paris, Gallimard, 2001.

GRUZINSKI, Serge, *La pensée métisse*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Pluriel, 2012.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999 ; en ligne : http://www.jstor.org/stable/40837277.

HAZAREESINGH, Kissoonsingh, *Profil de l'Île Maurice*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1976.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

RAMHARAI, Vicram, « Elles reterritorialisées par les Ils dans les récits coloniaux à Maurice. Préalable pour des revendications féminines », Valérie Andrianjafitrimo-Magdelaine et Marc Arino (dir.), *Îles/Elles. Résistances et revendications féminines dans les îles des Caraïbes et de l'océan Indien (XVIII^e^-XXI^e^ siècles)*, Saint-Denis, Éditions K'A, 2015.

SZKONTER-BOCHNIAK, Anna, « La quête identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi », *Romanica Silesiana*, nº 10, 2015 ; en ligne : https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=397396.

TOUSSAINT, Auguste, *Histoire de l'Île Maurice*, Paris, Presses universitaires de France, 1971.

En quête de la femme de personne

Les femmes en marge dans les œuvres de Leïla Slimani

Kathy Dillon

> *Dans cet immense espace de liberté le masque social tombe. On peut être une autre, on n'est plus définie par un genre, une classe sociale, une religion ou une nationalité. Écrire c'est découvrir la liberté de s'inventer soi-même et d'inventer le monde*[1].

Depuis son entrée sur la scène littéraire, Leïla Slimani est devenue la porte-parole des affres de la vie domestique et surtout de la remise en question de l'identité féminine contemporaine, que ce soit en France ou au Maroc. Malgré le parcours cosmopolite de l'autrice, nous partageons le point de vue d'Alessandro Giardino[2], selon qui la force de la plume de Slimani reste ancrée dans la tradition littéraire du roman féminin marocain et le féminisme qu'elle prône est étroitement lié à celui de la théoricienne africaine-américaine bell hooks. Ainsi, nous proposons une lecture de ses livres *Dans le jardin de l'ogre* (2014) et *Sexe et mensonges* (2017), qui mettent en lumière le rôle que jouent le langage et l'écriture marginale dans la quête de la femme libre ou, autrement dit, de la femme de personne[3]. En mettant

1. Leïla Slimani, *Le parfum des fleurs la nuit*, Paris, Stock, 2021, p. 16-17. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2. Alessandro Giardino, « Les étrangères de Leïla Slimani : Marocaines "dévoilées" et femmes de révolte », *Nouvelles études francophones*, vol. 33, n° 2, 2018, p. 147.

3. Expression employée par Slimani pour désigner une femme émancipée. Voir Leïla Slimani, *Sexe et mensonges : la vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017, p. 181-182. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *SM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le corps féminin et la sexualité féminine au cœur de ces textes, deux sujets qui sont fortement tabous dans la société marocaine, Slimani rappelle l'importance du concept de marge tel que défini par hooks, c'est-à-dire en tant qu'espace de possibilités, de résistance et de créativité. À l'instar de beaucoup d'écrivaines marocaines avant elle, Slimani a traversé le seuil de la marge, et comme elle le dit : « j'ai pris ma hache, mon couteau et j'ai tué l'ange au foyer[4] ».

Le roman féminin marocain : une écriture née dans les marges

Depuis son émergence au Maroc dans les années 1980, le roman féminin d'expression française est considéré comme une littérature de combat, au moyen de laquelle les romancières offrent à leur lectorat « un mode d'écriture narrative qui traduit par sa violence, leur incessant combat contre l'oppression masculine[5] ». Khalid Zekri soutient que les écrivaines marocaines sont aussi engagées sur le plan politique et social que leurs confrères marocains, et que leurs romans partagent la caractéristique emblématique de cette littérature, soit le fait que les réalités sociopolitiques et historiques font partie intégrante de l'élaboration esthétique[6]. Néanmoins, leur entrée sur la scène littéraire marque une rupture thématique et esthétique dans le roman marocain, et surtout historique, puisque jusque dans les années 1980, la parole était le privilège des hommes seuls, lesquels parlaient et écrivaient en leurs noms[7]. Thématiquement, ces romancières évoquent les défis de la vie quotidienne des femmes et remettent en question le patriarcat marocain. Rachid El Kourri note qu'elles se montrent provocatrices en mettant en avant des thèmes

4. FIFDH Genève, « Rencontre avec Leïla Slimani » ; en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=78tplilnmCI. Slimani fait référence au discours de Virginia Woolf « Professions for Women », prononcé en 1931 devant la National Society for Women's Service, où elle évoque l'image de « l'Ange de la maison ».

5. Marc Gontard, « Introduction », Marc Gontard (dir.), *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2005, p. 8.

6. Khalid Zekri, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 12.

7. Angèle Bassolé-Ouédraogo, « Et les Africaines prirent la plume ! Histoire d'une conquête », *Mots pluriels*, nº 8, octobre 1998 ; en ligne : https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP898abo.html.

comme la frustration sexuelle, le viol, l'avortement, ce qui brouille les frontières entre militantisme et littérature chez elles[8]. En effet, la transgression que représente l'écrivaine est double, car l'accès à l'écriture suppose qu'elle rejette le rôle traditionnel de la femme défini par la passivité, le silence et une existence confinée au foyer, et qu'elle s'approprie une parole publique dont la diffusion est large.

L'identité de genre au Maroc se construit traditionnellement autour des frontières spatiales : l'espace public (espace masculin) et l'espace privé ou domestique (espace féminin). Fatima Mernissi[9] soutient que cette division spatiale reflète aussi la division entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui le subissent. En 1957, à l'aube de l'indépendance, cette hiérarchie spatiale se cristallise sous la forme du premier code de la famille, connu aussi sous le nom de *Moudawana*. Najia Zirari constate que, rédigé dans l'urgence, le texte a surtout voulu marquer une rupture avec la période de la colonisation dans le but de renforcer l'identité arabo-musulmane. Par conséquent, le code originel était une simple codification du rite juridique malékite qui « a cantonné la femme dans un statut de mineure à vie, sans aucune emprise ni sur sa destinée ni sur celle de sa famille, en autorisant la polygamie, la répudiation, et en imposant le tuteur comme condition de validité du mariage[10] ».

Mernissi précise qu'au sein de l'imaginaire patriarcal marocain, une femme bienséante est une femme qui se montre obéissante et qui se contente de mener une vie qui ne dépasse pas les limites de la sphère domestique. De plus, le corps féminin est aussi considéré comme un symbole d'honneur et de dignité collective. Les notions d'honneur et de pureté sont fondamentales dans la société marocaine qui noue le prestige de l'homme au comportement sexuel des femmes sous sa responsabilité[11]. Annie Devergnas-Dieumegard ajoute qu'une telle perception de la femme fait que son corps « appartient d'abord

8. Rachid El Kourri, « Le roman féminin au Maroc : un itinéraire de combattantes », *Faits de langues et société*, n° 3-4, 2018, p. 141.

9. Voir Fatima Mernissi, *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Muslim Society*, Londres, Saqi Books, 2011 [1975].

10. Najia Zirari, « Le statut des femmes au Maroc : un éternel recommencement », *Confluences Méditerranée*, n° 33, printemps 2000, p. 143.

11. Mernissi, *op. cit.*, p. 175-176.

à l'homme (le père, puis l'époux) avant d'appartenir à elle-même[12] ». Ce besoin de contrôler et protéger le corps féminin, soutient Amul Rassam, a servi à justifier la ségrégation de la femme[13].

Ces divisions sexuées sont aussi présentes sur le plan linguistique au Maroc. Les langues écrites, l'arabe et le français, sont les langues de l'espace public et de l'expression écrite, alors que les langues orales, à savoir le berbère et l'arabe dialectal (*darija*), sont associées aux femmes et donc à l'espace domestique. Écrire pour la femme marocaine a ainsi supposé la violation de l'ordre social et surtout la transgression des marqueurs de l'identité féminine traditionnelle. Angèle Bassolé-Ouédraogo constate :

> En prenant la plume, les femmes africaines transgressent ainsi une loi tacite de leurs sociétés. Par l'écriture elles signent leur premier acte de rébellion contre ces sociétés qui ont toujours fait d'elles de simples spectatrices. Elles usurpent la parole interdite pour ne plus se laisser raconter, mais pour raconter elles-mêmes leur histoire[14].

Cette nécessité de transgression chez les écrivaines du Maroc est le premier point de rencontre entre la théoricienne bell hooks et la tradition littéraire du roman féminin marocain. Selon hooks, la formation d'un contre-discours est possible seulement quand on transgresse, quand on s'écarte de sa place dans l'ordre social établi. La marge pour hooks n'est pas une notion abstraite ni uniquement un lieu de privation. Au contraire, on se retrouve en marge à cause des expériences vécues et c'est ce déplacement qui rend la transformation possible, dans cet espace où « nous commençons le processus de révision[15] ». Slimani, comme hooks et ses prédécesseures, a franchi le seuil de la marge, poussée par son expérience vécue, pour remettre en question l'image de la femme marocaine. L'écrivaine avoue que

12. Annie Devergnas-Dieumegard, « La place du descriptif dans le récit au Maroc », Gontard (dir.), *op. cit.*, p. 69.

13. Amul Rassam, « Women and Domestic Power in Morocco », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 12, n° 2, 1980, p. 172.

14. Bassolé-Ouédraogo, *op. cit.* ; en ligne : https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP898abo.html.

15. « *[…] we begin the process of revision* » ; bell hooks, « Choosing the margin as a space of radical openness », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, n° 36, 1989, p. 15 (je traduis).

> [j]e n'ai jamais subi ce que mes ancêtres ont subi, mais demeurait malgré tout, dans mon enfance, cette idée que les femmes étaient des êtres immobiles, sédentaires, qu'elles étaient plus en sécurité à l'intérieur qu'à l'extérieur. Elles valaient moins que les hommes. Elles héritaient moins qu'eux, elles étaient toujours la fille ou la femme de quelqu'un. (*P*, 79)

Certes, la société marocaine a bien transformé depuis l'introduction de la *Moudawana* en 1957, qui, grâce aux efforts du mouvement féministe, a été modifiée en 2004[16]. Cette modification a bouleversé les rapports hommes/femmes devant la loi et reflète mieux la société contemporaine : de plus en plus de femmes sont éduquées et excellent dans tous les domaines. Les frontières entre l'espace masculin et l'espace féminin sont devenues poreuses et moins rigides. Pourtant, un domaine semble résister à l'évolution, celui de la sexualité et notamment la sexualité féminine.

Hanane El Aissi affirme que le corps féminin demeure submergé par le discours patriarcal et que « la société marocaine reste conservatrice et [est] hostile à tout changement dans sa perception des rôles sexuels et de l'identité sexuelle[17] ». Ces conceptions sont visibles dans l'article 490 du Code pénal marocain qui punit d'un mois à un an d'emprisonnement toute relation sexuelle hors mariage, et dans l'article 489 qui punit de six mois à trois ans d'emprisonnement les relations sexuelles entre deux personnes de même sexe. Slimani trouve ces lois injustes et obsolètes puisqu'elles continuent de renforcer l'image de la femme comme gardienne de la moralité collective. Slimani soutient qu'encore aujourd'hui, « avant d'être un individu, la femme est une mère, une sœur, une épouse, une fille. Elle est la garante de l'honneur familial, et pire encore, de l'identité nationale. Sa vertu est un enjeu public » (*SM*, 181). Les relations hors

16. Certaines modifications de la nouvelle *Moudawana* comprennent, entre autres : l'augmentation de l'âge minimal du mariage pour la femme de 15 à 18 ans, l'abolition de la répudiation et de l'obligation légale pour la femme d'obéir à son mari, ainsi que la suppression de la tutelle. Les modifications offrent plus de protection aux femmes en cas de divorce. Voir Bérénice Murgue, « La Moudawana : les dessous d'une réforme sans précédent », *Les Cahiers de l'Orient*, n° 2, 2011, p. 15-29.

17. « *Moroccan society remains conservative and resistant to any social change in its perceptions of sex roles and sexual identity.* » Hanane El Aissi, « Moroccan Women's Writings : Rethinking their Female Body and Sexuality », *Journal of International Women's Studies*, vol. 21, n° 2, avril 2020, p. 54 (je traduis).

mariage sont interdites pour les deux sexes, mais seules les femmes sont obligées de fournir un « certificat de célibat » avant de se marier, et le corps masculin n'est pas représentatif de l'honneur familial. Le sociologue Abdessamad Dialmy souligne que « l'homme qui fait l'amour avant le mariage, c'est mauvais, mais admis. Une jeune fille est, elle, condamnée irrémédiablement » (*SM*, 136). Au sein de l'ordre sexuel actuel, la femme a donc deux options : la chasteté ou les relations conjugales. Perdre sa virginité par choix ou de force avant le mariage fait basculer la femme dans l'illégalité ; de plus, la défloration souille l'honneur familial et met en péril un capital primordial dans la valorisation de la femme marocaine : l'hymen intact. Pour Slimani, la femme marocaine est soumise à une telle surveillance sociale qu'elle « ne peut pas jouer pleinement son rôle de citoyenne. En étant à ce point "sexualisée", exhortée au silence ou à l'expiation, la femme est niée en tant qu'individu » (*SM*, 20).

Les deux textes au centre de notre étude sont orientés en fonction des questions suivantes : « comment faire accepter la marginalité dans une société qui survalorise le respect de la norme religieuse et la surveillance sociale ? » (*SM*, 18). Comment fournir à celles qui ne se conforment pas aux modèles sexuels autorisés une chambre à soi pour vivre une vie intime à sa guise ? Chez hooks ainsi que chez Slimani, et chez les autrices du roman féminin marocain plus généralement, ce combat s'amorce dans la marge par les mots.

J'écris donc j'existe : l'importance des mots

Selon bell hooks, se réapproprier une voix et une subjectivité exige la reformulation du monde selon le point de vue de ceux qui sont opprimés. Être capable de se définir soi-même, de se raconter, est un outil fondamental si l'on souhaite s'émanciper des discours dominants. Comme le revendique hooks : « les opprimés résistent en se définissant comme sujets à part, en définissant leur réalité, en façonnant leur nouvelle identité, en nommant leur passé, en racontant leur histoire[18] ». S'inspirant de ses consœurs féministes,

18. « *Oppressed people resist by identifying themselves as subjects, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their story.* » bell hooks, *Talking Back : Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End, 1989, p. 43 (je traduis).

Slimani partage cette vision de l'importance du langage dans la quête de la femme de personne : « je crois beaucoup que les mots et que le langage, c'est la première manière de pouvoir s'émanciper. Pouvoir mettre des mots sur ce qu'on est, sur ce qu'on fait, sur ce qu'on ressent, sur ce qu'on défend, sur sa propre dignité, c'est déjà gagner une place dans la société[19] ». Ainsi, nous soutenons que la tradition du roman féminin marocain s'enracine dans l'approche féministe de bell hooks et offre à son lectorat un espace permettant de s'exprimer, de se définir, voire de penser le monde autrement. Remettre en cause toute idée préconçue de la sexualité féminine et contester le réseau de pouvoir qui fait de la femme un être subordonné « passe préalablement par oser en parler. Pour cette raison une des premières revendications des romancières est d'élargir les marges de la liberté d'expression[20] ».

Ce désir de faire entendre les voix de celles qu'on n'entend jamais se traduit par une démarche basée sur le mélange des genres chez les autrices du roman féminin, ainsi que sur leur exploration de thèmes tabous. Valérie Orlando montre à travers sa recherche que cette entreprise littéraire trouble les frontières entre la fiction, le témoignage et l'autobiographie. Le point de départ de cette écriture s'appuie sur le vécu de la femme. Chez Slimani, le choix de présenter son essai *Sexe et mensonges* comme une collection de témoignages reflète le but principal de cette écriture : offrir à la femme un espace pour se définir, pour exprimer autrement son identité et sa sexualité. Comme bell hooks, Slimani vise à démontrer qu'en « prenant la parole, en se racontant, elles [les femmes marocaines] usent d'une des armes les plus puissantes contre la haine et l'hypocrisie généralisée. Les mots » (*SM*, 14).

De plus, Anna Rocca[21] souligne que le pronom « je » a une importance primordiale pour la femme maghrébine dans une société

19. Véronique Marchand, « Rencontre avec Leïla Slimani », juillet 2020 ; en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=CEWUtEszbgo.

20. El Kourri, *op. cit.*, p. 141.

21. Anna Rocca, « Leïla Abouzeid and Houria Boussejra : The Ultimate Risk of Being Truthfully-Modern Women », Anna Rocca (dir.), avec la collaboration de Kenneth Reeds, *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 135.

où, traditionnellement, on considère l'écriture de soi comme geste égoïste. En employant le pronom « je », ces femmes s'engagent dans une affirmation de soi dans un espace socioculturel « où l'individu demeure sous l'emprise du collectif[22] ». Slimani précise qu'à travers leurs confidences, ses interviewées ont voulu sortir « de leur isolement et inviter les autres femmes à prendre conscience du fait qu'elles ne sont pas seules. C'est en cela que cette parole est politique, engagée, émancipatrice » (*SM*, 13). Une fois de plus, on entend l'écho de bell hooks chez Slimani, qui rappelle l'importance du « je », des mots et surtout que « le langage est aussi un espace de lutte[23] ». Un sentiment partagé par Béatrice Rangira Gallimore, pour qui « l'usage du je-narrant montre clairement que la femme a pris conscience de son destin et pris en charge sa propre écriture[24] ».

La sexualité féminine est aussi le thème dominant du premier roman de Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*. Bien que l'histoire fictive se déroule à Paris, l'écrivaine confirme qu'Adèle est d'une certaine façon « une métaphore un peu extrême de la sexualité des jeunes femmes marocaines » (*SM*, 12). Selon Sabah Attab, le roman incarne la « séquelle d'oppression millénaire et brutale sur la sexualité des femmes[25] » au Maroc. Cependant, cette fois-ci, le je-narrant est absent, Slimani ayant choisi de raconter son histoire par l'entremise d'un narrateur extradiégétique. L'intrigue suit la vie de la protagoniste Adèle, une Parisienne nymphomane. Mariée à un médecin attentif, et mère d'un petit garçon, Adèle semble briser toutes les normes de la sexualité féminine marocaine. Selon Alessandro Giardino, bien que la tentation soit grande de comprendre son comportement autodestructeur comme « un genre de bovarysme extrême[26] », Adèle, en réalité, liée au Maghreb par son père et sensible aux mœurs patriarcales,

22. Zohra Mezgueldi, « Les voix du récit féminin », Gontard (dir.), *op. cit.*, p. 28.

23. « *language is also a place of struggle* » ; bell hooks, « Choosing the margin as a space of radical openness », *op. cit.*, p. 15 (je traduis).

24. Béatrice Rangira Gallimore, « Écriture féminine dans la littérature africaine : Bâ et Beyala », *Missives*, numéro spécial, 1992, p. 65.

25. Sabah Attab, « L'expression de la violence à l'encontre des femmes dans la littérature marocaine de langue, française », *Maroc diplomatique*, 14 décembre 2021 ; en ligne : https://maroc-diplomatique.net/https-maroc-diplomatique-net-wp-admin-post-phppost255102actionedit1/.

26. Giardino, *op. cit.*, p. 150.

« s'attaque à un corps qu'elle ressent comme étranger, un corps dont elle a été dépossédée par sa culture d'origine[27] ». Slimani ajoute que « ce n'est pas un hasard si j'ai construit un personnage comme Adèle ; une femme frustrée qui ment, qui mène une double vie » (*SM*, 12).

Au lieu de représenter une anomalie au sein de l'ordre sexuel au Maroc, Adèle, en fait, se conforme à ce que Mernissi identifie comme faisant partie d'une sexualité féminine préislamique, « dont l'essence est l'autodétermination de la femme et sa liberté de choisir et de renvoyer son partenaire sexuel[28] ». Mernissi soutient que le mariage musulman contemporain, à l'opposé de cette période plus permissive, se base sur la croyance que l'ordre social restera intact si le désordre inhérent aux femmes est freiné par un mari autoritaire. Adèle se trouve coincée entre un modèle sexuel qui considère la femme comme infidèle par essence et un modèle contemporain qui lui impose la virginité jusqu'au mariage. Nous soutenons que l'absence de je-narrant chez Adèle illustre l'autonomie déniée aux femmes par la phallocratie marocaine et par une perception de la sexualité féminine « qui dépossèdent les femmes de leurs corps[29] ». Un sentiment que Slimani ressent aussi en tant que femme marocaine : « depuis toujours je suis obsédée par le corps que je porte comme fardeau. Ce corps qui m'empêche, qui me rend vulnérable, ce corps dont j'ai le sentiment qu'il conspire contre moi » (*P*, 64).

H'chouma et harem dans le roman féminin

Deux autres caractéristiques littéraires relient Slimani à la tradition du roman féminin : l'intériorisation du concept de *h'chouma* (honte) chez ses protagonistes féminines et l'importance qu'elle accorde à l'espace, notamment aux frontières (*hudud*) qui ont longtemps défini la place de la femme comme inférieure.

27. *Loc. cit.*

28. « *whose essence is women's self-determination, freedom to choose and dismiss their sexual partners* » ; Mernissi, *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Muslim Society*, *op. cit.*, p. 182 (je traduis).

29. Osire Glacier, *Le sexe nié*, Casablanca, La Croisée des Chemins, coll. « Kanya », 2020, p. 91.

Latifa Zoulagh explique que la notion de *h'chouma*, un concept qui régule les normes sociales au sein de la société marocaine, demeure « synonyme de tabou, d'interdit, de honte et de pudeur[30] ». Pour Rachid El Kourri, le mot résume le système d'interdits imposé à la femme marocaine, tandis qu'il recouvre, selon Habida Chafai, à la fois le qu'en-dira-t-on et la médisance. Chez Slimani, l'assimilation du concept pendant son enfance lui a fait croire que « je ne pouvais pas être homosexuelle, me faire avorter, vivre en concubinage » (*SM*, 28), car tous ces choix sont de l'ordre de la *h'chouma*. L'intériorisation du phénomène de *h'chouma* a poussé Zhor, une de ses interviewées, à cacher son viol à ses parents. Zhor avoue qu'« à l'époque, je crois que j'avais plus peur de mes parents ou de la société que du viol lui-même. Je me disais qu'on allait me séquestrer, qu'on m'accuserait de les avoir provoqués » (*SM*, 57). Un autre interviewé de Slimani, Moustapha, un policier, renchérit sur cette injonction implicite de censure, révélant qu'à « cause de la *h'chouma*, on ne parle jamais de la pédophilie, de l'inceste, des viols, et la prostitution de mineurs » (*SM*, 91).

L'impossibilité de vivre sa sexualité ouvertement et de porter plainte contre les violences sexuelles au Maroc mène beaucoup de femmes à chercher un refuge dans le statut de femme mariée. À cet égard, plusieurs interviewées ont fait part de leur peur de devenir « une vieille fille ». Or le mariage est soumis à une condition de chasteté. Nour, une autre interviewée, a choisi de perdre sa virginité avant d'être mariée, un choix qui la déchire, car une fois qu'on n'est plus vierge, les chances de se marier diminuent : « j'ai peur de ne pas me marier, et surtout de ne pas avoir d'enfants. Je me remets en question, je me demande si j'ai fait le bon choix » (*SM*, 40). Comme la femme célibataire, la femme sans enfants est mal vue par la société marocaine et reste « harcelée par les mots comme stérile, inféconde, infertile[31] ».

Slimani incorpore le concept de *h'chouma* au sein de son œuvre fictive *Dans le jardin de l'ogre*, où le personnage d'Adèle l'a à son tour

30. Latifa Zoulagh, « Que disent-tissent les femmes ? Formes et espaces de l'écriture féminine marocaine », *Expressions maghrébines*, vol. 14, n° 2, 2015, p. 71.

31. El Kourri, *op. cit.*, p. 149.

intériorisé. Pour Alessandro Giardino, ceci explique la configuration psychologique particulière de la protagoniste, « dont la note dominante est l'intériorisation du regard masculin[32] ». La jeune femme a cherché dans le mariage le statut d'une femme digne : « Adèle a fait un enfant pour la même raison qu'elle s'est mariée. Pour appartenir au monde et se protéger de toute différence avec les autres. En devenant épouse et mère, elle s'est nimbée d'une aura de respectabilité que personne ne peut lui enlever[33]. »

Le critique Amul Rassam[34] souligne qu'au Maroc la femme mariée, et plus encore si elle devient mère, est honorée et vénérée, le mariage marquant son passage à la vie adulte et lui donnant une certaine liberté, car elle est maintenant déchargée des inquiétudes à l'endroit de sa virginité. Le personnage d'Adèle partage avec Nour la peur de la solitude et la peur d'assumer sa sexualité : « ce ne sont pas les hommes qu'elle craint, mais la solitude. Ne plus être sous le regard de qui que ce soit, être inconnue » (*D*, 205).

Outre la notion de *h'chouma*, une deuxième caractéristique typique du roman féminin renvoie à l'importance qu'on attribue à l'espace et à son organisation dans le texte. Comme le souligne Slimani : « la question féminine est une question spatiale. On ne peut pas comprendre la domination dont les femmes sont l'objet sans en étudier la géographie, sans prendre en mesure la contrainte imposée à leurs corps par le vêtement, par les lieux, par le regard des autres » (*P*, 81). Suellen Diaconoff maintient que pour les autrices du roman féminin, l'espace n'est pas vécu comme neutre, « les écrivaines n'ont pas tendance à comprendre l'espace et le lieu comme étant vides, ni en termes de concepts non genrés, mais plutôt en tant que géographies imprégnées par des relations du pouvoir[35] ». À

32. Giardino, *op. cit.*, p. 149.

33. Leïla Slimani, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014, p. 39. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *D*, suivi du folio, et placés entre parenthèses dans le texte.

34. Amul Rassam, « Women and Domestic Power in Morocco », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 12, n° 2, 1980, p. 174.

35. « *Women writers tend to see space and place as not empty and gender-neutral concepts, but rather as geographies permeated by relations of power.* » Suellen Diaconoff, *The Myth of the Silent Woman : Moroccan Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 15-16 (je traduis).

cet égard, Slimani commence *Sexe et mensonges* par une épigraphe tirée du texte *Rêves de femmes* écrit par Fatima Mernissi : « Quand Allah a créé la terre, disait mon père, il avait de bonnes raisons de séparer les hommes des femmes. L'ordre et l'harmonie n'existent que lorsque chaque groupe respecte les *hudud*[36]. » Ces *hudud* ou frontières ont existé physiquement sous la forme du harem familial pendant l'enfance de Mernissi, mais malgré la disparition du harem, les traces de ces frontières perdurent encore.

Annie Devergnas-Dieumegard explique que le harem, selon Mernissi, symbolise cet ensemble de structures physiques et psychologiques qui opprime la femme et qui est « inscrit comme une fatalité dans la mémoire collective de la femme marocaine[37] ». Ainsi, Mernissi constate que si l'on connaît les interdits, on porte le harem en soi – il s'agit du harem invisible. Quant à Slimani, elle se montre aussi sensible aux frontières invisibles ; elle avoue qu'elle n'a pas grandi dans un harem, mais qu'elle reste le produit de ce monde. Les sociologues Fatima Sadiqi et Moha Ennaji notent que malgré les nombreuses avancées en matière de réduction des inégalités entre les sexes, les femmes n'occupent pas la totalité de l'espace public : à titre d'exemple, la présence de femmes seules dans un café la nuit reste taboue. Chez Slimani ainsi que chez ses interviewées et protagonistes, ce fait provoque le sentiment d'être une intruse au sein de l'espace public. L'interviewée Nour ajoute que si « fumer une cigarette, c'est légal, [...] tu ne peux pas le faire pour autant dans la rue. Sinon, tu te feras traiter de pute » (*SM*, 36). Pour Zhor, « à 21 heures tu ne sors pas. La rue ne t'appartient pas. Tu es toujours une intruse dans l'espace public » (*SM*, 63). Diaconoff soutient à cet égard que le harem en tant que frontière physique et mentale symbolique est souvent incorporé comme concept linguistique ou politique dans le roman féminin pour dénoter un réseau de pouvoir. Et l'historien Abdallah Mdarhri Alaoui de préciser que « l'espace est [donc] une catégorie narrative essentielle pour comprendre les rapports entre

36. Fatima Mernissi, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 5 (l'autrice souligne).

37. Devergnas-Dieumegard, *op. cit.*, p. 69.

hommes et femmes, et notamment pour comprendre les relations de domination[38] ».

Cette sexualisation de l'espace figure aussi dans l'écriture fictive de Slimani et impose au personnage d'Adèle « un constant sentiment d'imposture et d'intrusion[39] ». Ayant toujours l'impression qu'on l'observe, qu'on la surveille quand elle se trouve dans l'espace public, Adèle demeure hypersensible à cause de son corps féminin et de sa vulnérabilité en tant que femme : « elle a l'impression que tout le monde voit qu'elle est seule » (*D*, 53). La nuit, en se promenant avec sa copine, elle se dit d'ailleurs que « tous les hommes les regardent » (*D*, 55). Dès que son mari Richard découvre son infidélité, il décide de déménager dans une maison de campagne où il « la surveillait tout le temps » (*D*, 189), dans « cette maison où l'hiver la tient captive et où l'été fait illusion » (*D*, 195). Incapable de la guérir de sa nymphomanie, Richard se résout à l'enfermer dans un harem contemporain au sens propre.

La femme de personne : une quête qui commence à partir des marges par les mots

À la fin du roman *Dans le jardin de l'ogre*, on ne saura pas comment se scellera le destin d'Adèle. Est-ce que l'héroïne parviendra à s'émanciper de son corps qui la tient captive ? Le lecteur se trouve face à une fin ouverte. Par contre, dans *Sexe et mensonges*, Slimani montre que les femmes marocaines « en l'absence de modèles […] sont dans l'invention d'elles-mêmes » (*SM*, 182). En se racontant, en partageant leurs histoires, en brisant le tabou de la sexualité féminine, elles s'affirment en tant que femmes à part, en tant que « femmes de personne ». Situé en marge, cet espace d'invention se réalise à travers les mots. En effet, l'écriture pour les autrices du roman féminin marocain « est à la fois espace de création et tribune de lutte pour les droits[40] ». Ces autrices suivent les traces de la féministe bell

38. Abdallah Mdarhri Alaoui, *Aspects du roman marocain, 1950-2003 : approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Zaouia, 2006, p. 105.

39. Giardino, *op. cit.*, p. 151.

40. Attab, *op. cit.* ; en ligne : https://maroc-diplomatique.net/https-maroc-diplomatique-net-wp-admin-post-phppost255102actionedit1/.

hooks, selon qui « les opprimés luttent à l'aide du langage afin de se retrouver, de se faire accepter, de se réunir, de se réaffirmer. Nos mots ne sont pas vidés de sens, ils représentent une action, une résistance[41] ». Cette lutte pour l'affirmation de soi par la force des mots est davantage soulignée dans le manifeste *Hors-la-loi* publié par Slimani et Sonia Terrab. Le manifeste dénonce l'article 490 du code pénal au Maroc et la condamnation de la journaliste marocaine Hajar Raissouni, accusée d'avoir eu des relations sexuelles hors mariage. Il a attiré plus de 10 000 signatures de femmes et d'hommes marocains qui se disent eux aussi « hors-la-loi », et proclament que « mon corps m'appartient, il n'appartient ni à mon père, ni à mon mari, ni à mon entourage, ni aux yeux des hommes dans la rue, et encore moins à l'État[42] ». Au moyen de son écriture fictionnelle et essayistique, Slimani nous rappelle que « la parole est pouvoir, les mots sont une arme et pouvoir s'exprimer, c'est le premier pas vers l'émancipation et l'autonomie[43] ».

Bibliographie

[S. a.], « Leïla Slimani lance une tribune des 490 "Hors-la-loi" pour défendre la liberté sexuelle au Maroc », *Le Figaro*, 24 septembre 2019 ; en ligne : https://www.lefigaro.fr/livres/leila-slimani-lance-une-tribune-des-490-hors-la-loi-pour-defendre-la-liberte-sexuelle-au-maroc-20190924.

ALAOUI, Abdallah Mdarhri, *Aspects du roman marocain, 1950-2003 : approche historique, thématique et esthétique*, Rabat, Zaouia, 2006.

ATTAB, Sabah, « Les écrivaines marocaines de langue française : la *prise de parole* », *Langues, cultures et sociétés*, vol. 7, n° 2, décembre 2021, p. 4-14.

——, « L'expression de la violence à l'encontre des femmes dans la littérature marocaine de langue, française », *Maroc diplomatique*, 14 décembre 2021 ; en ligne : https://maroc-diplomatique.net/https-maroc-diplomatique-net-wp-admin-post-phppost255102actionedit1/.

41. « *The oppressed struggle in language to recover ourselves, to reconcile, to reunite, to renew. Our words are not without meaning, they are an action, a resistance.* » bell hooks, « Choosing the margin as a space of radical openness », *op. cit.*, p. 16 (je traduis).

42. « Leïla Slimani lance une tribune des 490 "Hors-la-loi" pour défendre la liberté sexuelle au Maroc », *Le Figaro*, 24 septembre 2019 ; en ligne : https://www.lefigaro.fr/livres/leila-slimani-lance-une-tribune-des-490-hors-la-loi-pour-defendre-la-liberte-sexuelle-au-maroc-20190924.

43. Sabah Attab, « Les écrivaines marocaines de langue française : la *prise de parole* », *Langues, cultures et sociétés*, vol. 7, n° 2, décembre 2021, p. 5.

BASSOLÉ-OUÉDRAOGO, Angèle, « Et les Africaines prirent la plume ! Histoire d'une conquête », *Mots pluriels*, nº 8, octobre 1998 ; en ligne : https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP898abo.html.

DEVERGNAS-DIEUMEGARD, Annie, « La place du descriptif dans le récit au Maroc », Marc Gontard (dir.), *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2005, p. 63-70.

DIACONOFF, Suellen, *The Myth of the Silent Woman : Moroccan Women Writers*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

EL AISSI, Hanane, « Moroccan Women's Writings : Rethinking their Female body and Sexuality », *Journal of International Women's Studies*, vol. 21, nº 2, avril 2020, p. 53-66.

EL KOURRI, Rachid, « Le roman féminin au Maroc : un itinéraire de combattantes », *Faits de langues et société*, nº 3-4, 2018, p. 138-157.

FIFDH Genève, « Rencontre avec Leïla Slimani » ; en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=78tplilnmCI.

GALLIMORE, Béatrice Rangira, « Écriture féminine dans la littérature africaine : Bâ et Beyala », *Missives*, numéro spécial, 1992, p. 64-70.

GIARDINO, Alessandro, « Les étrangères de Leïla Slimani : Marocaines "dévoilées" et femmes de révolte », *Nouvelles études francophones*, vol. 33, nº 2, 2018, p. 147-159.

GLACIER, Osire, *Le sexe nié*, Casablanca, La Croisée des Chemins, coll. « Kanya », 2020.

GONTARD, Marc, « Introduction », Marc Gontard (dir.), *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2005, p. 7-9.

HOOKS, bell, « Choosing the margin as a space of radical openness », *Framework : The Journal of Cinema and Media*, nº 36, 1989, p. 15-23.

——, *Talking Back : Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End, 1989.

MARCHAND, Véronique, « Rencontre avec Leïla Slimani », juillet 2021 ; en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=CEWUtEszbgo.

MERNISSI, Fatima, *Beyond the Veil : Male-Female Dynamics in Muslim Society*, Londres, Saqi Books, 2011 [1975].

——, *Rêves de femmes : une enfance au harem*, Paris, Albin Michel, 1996.

MEZGUELDI, Zohra, « Les voix du récit féminin », Marc Gontard (dir.), *Le récit féminin au Maroc*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Plurial », 2005, p. 27-34.

MURGUE, Bérénice, « La Moudawana : les dessous d'une réforme sans précédent », *Les Cahiers de l'Orient*, nº 2, 2011, p. 15-29.

ORLANDO, Valérie, *Francophone Voices of the « New » Morocco in Film and Print : Representing a Society in Transition*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

RASSAM, Amul, « Women and Domestic Power in Morocco », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 12, nº 2, 1980, p. 171-179.

ROCCA, Anna, « Leïla Abouzeid and Houria Boussejra : The Ultimate Risk of Being Truthfully-Modern Women », Anna Rocca (dir.), avec la coll. de Kenneth

Reeds, *Women Taking Risks in Contemporary Autobiographical Narratives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, p. 131-146.

SADIQI, Fatima et Moha ENNAJI, « The Feminization of Public Space : Women's Activism, The Family Law, and Social Change in Morocco », *The Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 2, n° 2, 2006, p. 86-114.

SLIMANI, Leïla, *Dans le jardin de l'ogre*, Paris, Gallimard, 2014.

——, *Sexe et mensonges : la vie sexuelle au Maroc*, Paris, Éditions des Arènes, 2017.

——, *Le parfum des fleurs la nuit*, Paris, Stock, 2021.

ZEKRI, Khalid, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2006.

ZIRARI, Najia, « Le statut des femmes au Maroc : un éternel recommencement », *Confluences Méditerranée*, n° 33, printemps 2000, p. 139-146.

ZOULAGH, Latifa, « Que dissent-tissent les femmes ? Formes et espaces de l'écriture féminine marocaine », *Expressions maghrébines*, vol. 14, n° 2, 2015, p. 71-85.

La figure de la prostituée dans le roman marocain francophone

Agentivité et transgression

Imane-Sara Zouini

« On dit parfois que le roman a atteint son achèvement quand il a pris pour personnage un anti-héros, un être [...] étrange[1]. » Cette réflexion deleuzienne s'oppose à ce que l'on observe dans quelques romans marocains francophones, où la prise de parole d'une figure antihéroïque aux yeux de la société, telle la prostituée[2], devient centrale pour le récit, dépassant ainsi l'injonction au silence qui pèse sur cette figure marginale. À cette figure supposée être doublement subalterne – à la fois femme et prostituée –, trois romanciers marocains lui cèdent la parole : Abdellah Taïa avec *Un pays à mourir*[3], Meryem Alaoui avec *La vérité sort de la bouche du cheval*[4] et Fouad Laroui avec *L'insoumise de la porte de Flandre*[5]. Afin d'analyser la place qu'occupe cette figure dans

1. Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977], p. 89.

2. Dans cet article, nous alternons les termes « prostituée » et « travailleuse du sexe », tout en étant consciente de la nuance qui existe entre les deux : en effet, le premier implique davantage une forme d'insulte dans le dialecte marocain, alors que le second réduit sensiblement les connotations péjoratives.

3. Abdellah Taïa, *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil, 2015. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UPM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

4. Meryem Alaoui, *La vérité sort de la bouche du cheval*, Paris, Gallimard, 2018. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LVS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

5. Fouad Laroui, *L'insoumise de la porte de Flandre*, Paris, Julliard, 2017. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *LIS*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

ces récits, nous mobiliserons le concept d'agentivité[6], lequel, dans ce contexte, renvoie à la capacité de ces personnages à se libérer du statut de « femme-subalterne » pour devenir des « femmes-sujets » qui s'expriment à la première personne et cherchent à renverser le pouvoir patriarcal dominant. Ainsi, avant d'examiner le parcours de chacune de ces femmes, de sonder leur agentivité et d'en mesurer la portée, il convient d'abord d'élucider les raisons pour lesquelles des plumes marocaines choisissent de mettre en avant cette figure marginale, réhabilitée par l'écriture littéraire depuis le début des années 1970. L'étude de ces trois personnages nous permettra d'évaluer la pertinence de notre hypothèse, selon laquelle cette figure passe de la subalternité à l'agentivité, en dépit du cadre social oppressif, et d'exposer les moyens par lesquels elle s'empare de cette agentivité pour parvenir à cette transformation.

Écrire la sexualité taboue : une résistance au discours

Dans ses productions, la littérature marocaine accorde une attention notable aux sujets périphériques et il n'est pas rare qu'un sujet marginal soit mis au premier plan dans le récit littéraire, remettant ainsi en question les attentes du lecteur. Concernant la figure de la prostituée, qui nous intéresse ici, la littérature dite « masculine » s'est appropriée très tôt cette figure, en lui attribuant une place significative dans ses textes, contrastant avec le rôle qu'elle occupe dans la société marocaine. On peut citer à titre d'exemple le nom de Mohamed Choukri (1903-2005), écrivain marocain d'expression arabe, qui dans son célèbre roman *Al-ḫubz al-ḥāfī* (*Le pain nu*[7]), paru en 1972, explore le thème de la prostitution sous deux angles : en tant que jeune client de prostituées, et en tant que prostitué lui-même auprès des hommes plus âgés. Du côté des écrivains marocains d'expression française, on retient le nom de Tahar Ben Jelloun

6. « *Agency* » est un terme qui est apparu d'abord dans l'aire américaine et qui a été importé dans les études francophones grâce à la traduction de Barbara Havercroft dans « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

7. Mohamed Choukri, *Le pain nu*, traduit par Tahar Ben Jelloun, Paris, Seuil, coll. « Points », 1980.

qui, dans son tout premier roman *Harrouda*[8], érige la prostituée en figure éponyme. Ce qui unit ces deux auteurs, c'est leur manière de représenter la prostituée comme figure de transgression sociale et d'émancipation individuelle, malgré les stigmates sociaux associés à cette profession. À cela s'ajoute une critique des pratiques sociales à l'égard de ces femmes, faisant de leur marginalisation un miroir des hypocrisies et des contradictions de la société marocaine. Ainsi, il n'a pas fallu attendre l'émergence de la littérature dite « féministe » pour assister à un renversement des rapports de force ou à une prise de position en faveur de ces femmes invisibilisées par la société. Dans la lignée de cette mobilisation en faveur des voix marginales, des écrivains marocains de la diaspora, tels que Meryem Alaoui (États-Unis), Fouad Laroui (Pays-Bas) ou encore Abdellah Taïa (France), prolongent leur mise en lumière du corps transgressif et de la de sexualité taboue, en centrant également leur regard sur la figure de la prostituée.

À cet égard, il faut noter que la législation marocaine en vigueur[9] interdit formellement la prostitution et sanctionne sévèrement tous les acteurs impliqués dans le système prostitutionnel. Considérée comme un interdit moral, la prostitution est réprouvée par une société où l'islam est la religion officielle de l'État, et où le droit musulman imprègne fortement les statuts personnels[10]. Ces statuts ont un impact direct sur la condition juridique des femmes, consacrant des inégalités à leur égard[11]. Dans ce cadre, la sexualité n'a de légitimité que dans le cadre du mariage légal et il incombe à la femme de préserver sa chasteté. Le Coran, à travers plusieurs versets[12], confirme également cette règle en stipulant que seule la

8. Tahar Ben Jelloun, *Harrouda*, Paris, Gallimard, 1973.

9. Voir la section VII du code pénal marocain : « De la corruption de la jeunesse et de la prostitution » (articles 497 à 504).

10. Faïza Tobich, « Introduction », *Les statuts personnels dans les pays arabes*, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 2008 ; en ligne : https://doi.org/10.4000/books.puam.1006.

11. À titre d'exemple, une femme mineure ou majeure ne peut conclure un mariage sans la présence de son tuteur ou demander le divorce que sous certaines conditions.

12. À ce sujet, voir les sourates suivantes : la sourate 17, verset 32 et la sourate 24, versets 30, 31 et 33.

sexualité légale, celle qui s'exerce au sein de l'union conjugale, est permise, l'acte sexuel étant perçu avant tout comme un moyen de procréation et de perpétuation de l'espèce humaine. Si les réglementations juridiques encadrent le comportement sexuel des individus, la loi du silence leur impose une réserve supplémentaire, particulièrement en ce qui concerne la sexualité féminine[13] et l'échange prostitutionnel[14]. Pour ce qui est de la figure de la prostituée, l'imaginaire collectif superpose plusieurs représentations : d'un côté, elle est une *fitna*, c.-à-d. une figure capable de provoquer un désordre social par son corps, désigné comme le lieu fatidique de toutes les dérives[15]. De l'autre, d'un point de vue juridique, elle est considérée comme une hors-la-loi qui, « dans l'organisation traditionnelle, représente à la fois l'exutoire et la soupape[16] ». Ainsi, en s'opposant aux normes religieuses et sociales, la prostituée fait face au rejet de la société, sa profession l'exposant à une double marginalisation : en tant que femme et en tant que prostituée. Cette marginalisation s'accompagne d'une confiscation de la parole, d'une remise en cause de sa légitimité à s'exprimer et d'une négation de sa propre autorité discursive.

Le choix de certains auteurs de traiter cette thématique dévoile les intentions qui sous-tendent les textes, à savoir la mise en lumière de la sexualité vénale dans une société où le « poids du tabou sexuel est insupportable même au niveau du discours[17] ». Les auteurs se concentrent ainsi sur les marges silencieuses, en proposant des récits qui participent à une écriture transgressive, tout en cherchant à redonner une certaine dignité à la figure de la prostituée sur le plan littéraire. Le texte littéraire devient alors un espace discursif sécurisé où la prostituée, sans faire l'objet d'un anathème, se dévoile au public

13. Celle-ci est considérée comme plus taboue que la sexualité des hommes, à l'instar des sociétés imprégnées de références culturelles arabo-musulmanes.

14. Nous empruntons ce terme à Gail Pheterson et nous précisons que ce rapport, accompli dans la discrétion totale, est jugé comme une forme de sexualité parmi les plus honteuses et les plus scandaleuses. Gail Pheterson, *Le prisme de la prostitution*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 19.

15. Asma Lamrabet, *Islam et femmes : les questions qui fâchent*, Paris, Gallimard, 2018, p. 26.

16. Abdelwahab Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, p. 28.

17. Abdelhak Serhane, *L'amour circoncis*, Casablanca, Eddif, 1995, p. 26.

et exprime sa différence et sa résistance, à la fois sur le plan social et sexuel. En effet, les trois récits choisis mettent en scène des femmes marginalisées, reléguées à l'invisibilité et condamnées au silence ; ces personnages présentent toutes les caractéristiques définies par Gayatri Chakravorty Spivak pour décrire la condition du subalterne[18]. Bien que Spivak considère que les subalternes ne peuvent véritablement prendre la parole, elle admet que l'espace littéraire constitue un lieu unique où ces dernières peuvent tenter de se raconter et de se subjectiver, créant ainsi une forme d'écoute, car une « sympathie[19] » naît entre le lecteur et l'auteur par l'intermédiaire du texte. Cette sympathie mise en avant par Spivak se confirme chez les trois écrivains, qui proposent une écriture en terrain décolonisé de l'ordre patriarcal. Loin d'être réduites à de simples éléments de décor ou reléguées à la périphérie par la subjectivité masculine, ces femmes s'imposent comme créatrices de leur propre existence. Bien qu'elles soient encore victimes du patriarcat, elles échappent dans ces récits au regard masculin réducteur et se dressent contre la passivité dans laquelle la société tente de les enfermer.

En nous appuyant sur la notion de l'agentivité proposée par Judith Butler, définie comme étant « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi[20] », nous cherchons à mesurer, dans ces trois récits, la capacité des personnages féminins à déjouer ou à renverser les rapports de pouvoir[21], ainsi qu'à exposer les moyens mis en œuvre pour résister aux circonstances oppressives. Nous postulons que la subalternité correspond à une conscience en contexte qui ne peut émerger et s'affirmer que depuis la marge. Il s'agira donc d'identifier le langage alternatif permettant à la subalterne d'exprimer son

18. Terme emprunté au philosophe italien Antonio Gramsci pour interroger le statut épistémologique du subalterne, c'est-à-dire la femme qui ne peut s'exprimer au point de constituer un espace de différence ; voir Gayatri Chakravorty Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit par Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 20.

19. Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds. Essays In Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987, p. 339.

20. Judith Butler, *Défaire le genre*, traduit par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 15.

21. Isabelle Boisclair, « L'agentivité sex/tex/tuelle de la travailleuse du sexe à travers le prisme de l'écriture au *Je* », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 35-47.

agentivité et examiner comment l'agentivité se manifeste chez les personnages féminins.

Zahira, *Un pays pour mourir*

Dans ce roman, Zahira, personnage-narrateur du roman d'Abdellah Taïa, est une immigrée marocaine qui, depuis son installation à Paris, choisit volontairement de se prostituer afin de « fuir [...] Devenir pute. Officiellement. L'assumer » (*UPM*, 53). Ce choix assumé d'emblée reflète une première manifestation de son agentivité, à la fois sur le plan sexuel et narratif. Bien avant son départ du Maroc, la jeune femme, encore lycéenne, avait déjà transgressé les interdits sociaux et religieux par des relations monnayées. La libre affirmation du désir féminin s'impose dans le récit comme une force transformatrice du personnage, qui joue un rôle actif dans sa quête de liberté au sein d'un cadre social marqué par l'oppression et la domination masculines. Cependant, le décès du père intensifie encore son aspiration profonde à l'indépendance et à l'autonomie, et cette quête de liberté et d'affranchissement s'exprime exclusivement par le biais de son parcours prostitutionnel, comme le déclare Zahira : « Personne pour me ramener à mon statut de femme soumise. Je suis loin d'eux » (*UPM*, 13). Ces propos traduisent une dénonciation franche du contrôle exercé sur la vie d'une femme et, partant, signalent l'affranchissement de sa propre sexualité de la tutelle masculine. Ainsi, face à la soumission imposée par la société marocaine, le travail sexuel pour Zahira est à la fois une échappatoire au schéma patriarcal et un moyen de se réapproprier sa corporéité dans une démarche émancipatrice.

Néanmoins, le récit présente une image de la prostituée contraire à celle ancrée dans les croyances collectives. Malgré sa misère, Zahira n'accorde point d'importance à l'aspect pécuniaire de l'échange sexuel et déclare : « [l]'argent ne m'intéresse pas. Ce n'est pas cela mon moteur, ce qui me pousse à ouvrir mes jambes au client » (*UPM*, 43). Ici, les termes mêmes de l'échange prostitutionnel sont perturbés, d'autant plus que Zahira accepte des clients très peu fortunés par crainte de « les renvoyer chez eux frustrés » (*UPM*, 44). La sexualité vénale perd donc son critère intrinsèque, au point de se

confondre avec un acte caritatif, déconstruisant ainsi l'image de la prostituée cupide dont l'objectif premier serait de négocier le tarif de l'échange sexuel en guise de « compensation au complexe d'infériorité féminine[22] ». De même, l'argent perd son « rôle de purificateur[23] » dans le cadre de l'échange prostitutionnel.

Par ailleurs, l'agentivité de Zahira se révèle davantage à travers ses actions autonomes : la jeune femme choisit notamment de ne pas se soumettre à une figure masculine protectrice tel un entremetteur, fixe librement ses tarifs et sélectionne sa clientèle masculine qu'elle ne cesse d'objectiver dans le récit. Zahira s'affirme pleinement ; sa posture narrative la situe en surplomb par rapport aux scènes décrites : elle réfléchit, s'exprime et critique l'hypocrisie sociale et religieuse. Son agentivité se manifeste encore plus sur le plan sexuel dans sa relation avec son amoureux Iqbal :

> Il me laisse volontiers le dominer […]. Je connais tout du fonctionnement sexuel de mon Iqbal. Tout de ses secrets, de ses hontes […]. Une musulmane devant laquelle Iqbal n'a pas peur de se laisser aller […]. Qu'Iqbal devienne ma petite femme. Et après, quand on a fini, qu'il redevienne homme. (*UPM*, 57)

Ce passage met en lumière deux stratégies de positionnement face à l'idéologie masculine. D'une part, il y a l'acte lui-même : la domination féminine ne se contente pas de renverser la dynamique entre masculin et féminin, elle défie également les injonctions de retenue et de sexualité contrôlée dans lesquelles l'ordre patriarcal enferme la femme, la dévalorisant dès lors qu'elle prend l'initiative dans l'acte sexuel. Ainsi, loin d'être entravée par la sexualité, Zahira se réapproprie son corps dans une jouissance pleinement assumée, échappant à toute forme de soumission. Le stigmate de la honte, utilisé comme instrument de contrôle de la femme et de sa sexualité, se révèle inefficace chez Zahira. D'autre part, il y a les mots choisis. En décrivant explicitement l'acte sexuel, Zahira transgresse la « langue tournée[24] », s'éloigne de l'allusion, du sous-entendu ou de l'euphémisme, vers

22. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1968, tome 2, p. 268.
23. *Loc. cit.*
24. Marina Yaguello, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot & Rivages, 2018, p. 40 (l'autrice souligne).

lesquels les femmes se tournent traditionnellement pour évoquer la sexualité et les fonctions corporelles. Si cette situation touche moins les hommes, c'est que ce langage appartient au registre masculin, et il est perçu comme dégradant par la société bien-pensante lorsqu'il est utilisé par des femmes. Ainsi, la réponse à la domination masculine passe précisément par l'usage de ce tabou linguistique, qui à la fois marginalise et confère une certaine valorisation à celles qui échappent à cette norme[25].

Jmiaa, *La vérité sort de la bouche du cheval*

Dans l'œuvre de Meryem Alaoui, la jeune Jmiaa se prostitue en réaction à la trahison de son mari, lequel avait autorisé l'un de ses amis à la violer en échange d'un prêt financier. Cependant, la honte, résultat d'un consentement socialement construit par le dispositif phallocrate, change de camp : Jmiaa part à la recherche d'une nouvelle clientèle, accompagnée de son agresseur, désormais incapable de pourvoir aux besoins du foyer. Cet acte renverse une notion centrale du mariage tel que le conçoit l'islam : la *qiwâma*[26]. Valeur coranique souvent mise en avant, ce principe fait de l'homme le pourvoyeur exclusif des ressources et de l'entretien de l'épouse et de son foyer. En tant que pilier de la hiérarchie des sexes dans la pensée islamique[27] et en tant que verset établissant la supériorité intrinsèque de l'homme sur la femme, ce paradigme est ébranlé par les choix de Jmiaa qui endosse dorénavant le rôle de l'homme au sein de son propre foyer. Par ailleurs, une autre injonction patriarcale à laquelle la jeune femme s'oppose est celle de la chasteté et du refoulement des instincts et du désir : en multipliant les relations, Jmiaa ébranle l'archétype de la femme-mère vouée à la reproduction, contrainte de sacrifier, voire de supprimer sa sexualité au profit du bien-être du foyer après le divorce. En revanche, son refus de se soumettre au

25. *Ibid.*, p. 38.

26. Un mot arabe qui se traduit par l'autorité de l'époux sur la femme.

27. Lamrabet, *op. cit.*, p. 43. Dans le Coran, la notion de *qiwâma* figure dans le verset 34 de la sourate intitulée « Les femmes » : « Les hommes assument les femmes à raison de ce dont Dieu les avantage sur elles et de ce dont ils font dépense sur leurs propres biens. »

désintérêt du désir marque une remise en cause directe du diktat patriarcal, qui cantonne la sexualité féminine à sa fonction purement procréative, régulée par une autorisation stricte et contrôlée.

Outre l'ébranlement des valeurs socioreligieuses, l'agentivité de Jmiaa se manifeste à travers le langage qu'elle adopte en tant que narratrice et personnage principal. Depuis cette position, elle émet des jugements subjectifs, parfois même licencieux, sur son métier et sur son entourage masculin, sous la forme d'un discours direct. Il convient de noter que, dans la société marocaine, l'obscénité n'est généralement pas tolérée chez les femmes ; la correction du langage tendant à se remarquer chez les petites filles davantage que chez les garçons, suivant un processus de conditionnement qui s'amorce dès la petite enfance[28]. Cependant, Jmiaa s'approprie ce registre traditionnellement réservé aux hommes avec délectation, dans une tentative inconsciente et provocatrice de parodier la gent masculine[29]. Elle fait également usage d'un humour obscène, souvent pratiqué par les hommes entre eux et où les femmes sont généralement les cibles ou les victimes. Par cet humour, Jmiaa retourne l'agression symbolique contre les hommes, non seulement en dégradant la figure masculine par des plaisanteries vulgaires, mais aussi en sapant son autorité, la plaçant ainsi dans des situations d'impuissance discursive[30]. Cette impuissance se manifeste dans le récit par l'effacement volontaire des voix et des réponses masculines, dont les propos ne sont rapportés que par la narratrice.

Si le langage obscène est un tabou linguistique dont la transgression entraîne des sanctions sociales, Jmiaa s'en donne à cœur joie au point de transformer cette levée du tabou en un véritable défoulement et en une prise de pouvoir sur les hommes. Son agentivité repose ainsi sur une autonomie relative, combinée à une négociation de l'hétéronomie sociale, c'est-à-dire la soumission à des lois dictées par la société, qu'elle tente d'ébranler à son échelle. En jouant avec ces règles sociales et linguistiques, Jmiaa parvient à se hisser au centre lorsqu'elle décroche le rôle principal d'un film primé

28. Yaguello, *op. cit.*, p. 43.
29. *Ibid.*, p. 42.
30. *Loc. cit.*

aux États-Unis[31]. La voix de cette prostituée marginalisée résonne alors avec force grâce à cette œuvre cinématographique, échappant au statut d'objet passif que la société tentait de lui imposer. Soudainement, les rapports de pouvoir se renversent : celle qui était subalterne s'approprie désormais la parole et un espace qui lui était autrefois inaccessible. Elle recouvre son pouvoir de parler et d'être entendue par le centre qui l'avait reléguée à la marge. Cela nous rappelle les propos de Michel Foucault selon qui : « Le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer[32]. » Pour Jmiaa, investir l'ordre du discours revient à poser un acte subjectif qui approche le sujet parlant du pouvoir.

Fatima Bencheikh, *L'insoumise de la porte de Flandre*

Le personnage de Fatima, travailleuse du sexe, utilise son corps dans une démarche de réhabilitation et de réappropriation. Or, contrairement aux figures féminines précédentes, son récit ne se focalise pas sur les échanges sexuels. La narratrice, personnage principal du roman de Fouad Laroui, est une jeune femme belge d'origine marocaine, résidant à Molenbeek, un quartier périphérique de Bruxelles marqué par une forte communauté musulmane. Dans ce milieu, nombre de femmes se trouvent écrasées sous le poids des normes culturelles[33], cantonnées à leur rôle silencieux et marginal traditionnel.

Une double colère anime le personnage principal : Fatima est continuellement réduite aux limites imposées aux femmes musulmanes sans la moindre considération de son parcours académique

31. À la lecture de ce roman, et notamment les chapitres portant sur le tournage et la consécration du film, il est très difficile de ne pas se remémorer le film marocain *Much Loved* paru en 2015, réalisé par le Franco-Marocain Nabil Ayouch, et qui met en avant le parcours de quatre femmes prostituées tout en s'attaquant à l'hypocrisie sociale. Interdit de projection par les autorités marocaines pour « outrage grave aux valeurs morales et à la femme marocaine », ce film constituerait un intertexte valable pour le roman d'Alaoui.

32. Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12.

33. Corinne Torrekens, *Islams de Belgique : enjeux et perspectives*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2020, p. 45.

exceptionnel. Jamais perçue comme conscience, ni au sein de sa communauté d'origine marocaine ni dans la communauté d'accueil en Belgique, Fatima décide de faire preuve d'agentivité tout en jouant sur la dichotomie entre apparence extérieure et être intérieur. D'une part, elle arbore le hijab pour se conformer aux attentes collectives[34] de la communauté musulmane, apparaissant ainsi comme une femme idéale : pieuse, pure et soumise aux normes dictées par l'homme. D'autre part, dès qu'elle quitte cet environnement, elle se dévoile et reprend le contrôle de son corps, notamment en travaillant dans un *sex shop* situé au centre de la capitale, où elle revendique la sensualité féminine et la liberté d'un corps asservi par la religion, les mœurs et les traditions. C'est par ces deux visages opposés que Fatima s'en prend à l'ordre culturel dominant.

Habituellement, pour une jeune femme musulmane célibataire, le port du hijab constitue un rempart contre la tentation et les contacts avec le sexe opposé. Or, c'est précisément ce rempart, et à travers lui l'autorité patriarcale et religieuse, que Fatima choisit de transgresser. En foulant aux pieds la symbolique du voile, elle semble indiquer que la libération ne peut passer que par l'abolition de cette règle imposée par l'ordre patriarcal. Elle mêle ainsi le sacré et le profane dans une démarche au moyen de laquelle, en tant que « Belgo-Marocaine postmoderne pratiquant la déconstruction » (*LIS*, 22), elle élargit la définition du corps féminin, abordé au sein de la communauté musulmane belge sous le prisme exclusif de la religion.

En défiant les normes vestimentaires, Fatima échappe au confinement qui lui était assigné dans l'espace privé. Sa prise de parole, en revanche, s'exprime dans un espace jugé interdit d'un point de vue religieux : par les danses lascives qu'elle exécute librement dans un club érotique, elle engage une réflexion critique sur le corps féminin, la nudité et les conventions religieuses. Alors que son corps devrait rester à l'abri des regards de l'Autre masculin, selon les prescriptions religieuses, elle choisit de l'exhiber pour se réapproprier une parole et une identité, défaisant ainsi la vision patriarcale qui l'emprisonne. Le corps féminin, ici, se dresse en contre-pouvoir face aux diktats

34. Michel Foucault, *Les anormaux*, Paris, Gallimard, 1999, p. 35.

masculins, et s'extrait de l'invisibilité à laquelle les deux communautés, d'origine et d'accueil, l'avaient condamné.

Par ce geste transgressif, Fatima rejette son statut de femme silencieuse, notamment grâce à son métier de strip-teaseuse, par lequel elle proclame la liberté de son corps, affranchi des carcans sociaux, religieux et culturels. Le demi-masque qu'elle porte, ne dissimulant que son visage, amplifie la mise en scène d'un corps soumis, tout en accentuant son émancipation corporelle. Cet accessoire, évoquant à la fois le visible et l'invisible, devient une frontière entre la sphère publique et l'intime. C'est par ce masque que Fatima accède « à la métamorphose de son être et à la révélation de son inconscient[35] ». Ainsi, Fatima s'impose en tant que femme-sujet, dotée d'une volonté propre, résolue à agir contre les conditions imposées par sa communauté patriarcale, dont les discours, bien que perçus comme véridiques et autoritaires, ne font que réifier la femme. Son action s'inscrit dans une critique de la relation entre le sujet et le pouvoir dominant et exprime une capacité de résistance symbolique, que Michel Foucault considère comme une vertu puisqu'elle découle d'une « volonté de ne plus être gouvernée[36] ». C'est à travers ce cheminement individuel que Fatima parvient à s'extraire, selon elle, de sa condition de subalterne.

Contrairement à Jmiaa et Zahira qui s'engagent dans des rapports sexuels dans des cadres plus intimes, Fatima exhibe son corps dans un espace accessible au public. Néanmoins, malgré cette différence de contexte, leur communauté d'origine les condamne toutes trois sous l'étiquette infamante de prostituées, dès lors qu'elles offrent leur corps en échange d'une rétribution, directe ou indirecte. Il est certain que la prostitution est caractérisée par des rapports de force et des situations de domination, mais Zahira, Jmiaa et Fatima en font une stratégie pour se défendre, négocier et subvertir l'ordre dominant. Ces trois personnages féminins confèrent un sens et à la

35. Céline Moretti-Maqua, *L'apogée du masque au XVIII^e siècle ou la Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9.

36. Michel Foucault, « Qu'est-ce que la critique ? Critique et Aufklärung », conférence du 27 mai 1978 à la Société française de philosophie, publiée dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, avril-juin 1990, p. 52, cité par Frédéric Rambeau, « La critique, un dire vrai », *Cahiers philosophiques*, vol. 130, n° 3, 2012, p. 29-38.

prostitution, en la présentant comme une tactique de résistance, et au corps, transposé en un instrument du pouvoir de résistance.

Ainsi, chaque prise de parole contribue à déconstruire les représentations de la figure de la prostituée dans l'imaginaire marocain, tout comme chaque portrait dressé rompt avec la tradition de l'image piteuse de cette figure. Chaque geste accompli extrait ces femmes de leur condition subalterne et déploie une agentivité qui se manifeste essentiellement par un renversement des positions et des discours. Les figures féminines analysées abordent ouvertement la sexualité et le plaisir là où, conventionnellement, la prostituée est supposée les subir. En inscrivant ainsi dans un texte littéraire le corps marginalisé, cloîtré et systématiquement stigmatisé à la moindre transgression de la loi phallocratique, les trois auteurs marocains lui offrent une possibilité de s'exprimer et de se dire. Leur écriture confère ainsi au récit une fonction de résistance face au discours hégémonique, tout en opérant une déconstruction de l'opposition dominante et subalterne.

Bibliographie

ALAOUI, Meryem, *La vérité sort de la bouche du cheval*, Paris, Gallimard, 2018.

BEN JELLOUN, Tahar, *Harrouda*, Paris, Gallimard, 1973.

BOISCLAIR, Isabelle, « L'agentivité sex/tex/tuelle de la travailleuse du sexe à travers le prisme de l'écriture au *Je* », *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1, 2019, p. 35-47.

BOUHDIBA, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

CHOUKRI, Mohamed, *Le pain nu*, traduit par Tahar Ben Jelloun, Paris, Seuil, 1980.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1968.

DELEUZE, Gilles et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996 [1977].

FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce que la critique ? Critique et Aufklärung », conférence du 27 mai 1978 à la Société française de philosophie, publiée dans le *Bulletin de la Société française de philosophie*, n° 84, avril-juin 1990, p. 35-63.

—, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

—, *Les anormaux*, Paris, Gallimard, 1998.

—, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2003 [1975].

GEADAH, Yolande, *La prostitution : un métier comme un autre ?*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

HAVERCROFT, Barbara, « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire* de France Théoret », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, 1999, p. 93-113.

LAMRABET, Asma, *Islam et femmes : les questions qui fâchent*, Paris, Gallimard, 2018.

LAROUI, Fouad, *L'insoumise de la porte de Flandre*, Paris, Julliard, 2017.

LECLERC, Mélanie, « L'agentivité et la figure de la prostituée : une lecture de *Nécessairement putain* de France Théoret et *Terroristes d'amour* de Carole David », mémoire de maîtrise, Université de Trois-Rivières, 2005 ; en ligne : depot-e.uqtr.ca/7344/1/000123672.pdf.

MORETTI-MAQUA, Céline, *L'apogée du masque au XVIII^e siècle ou la Sérénissime masquée*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PHETERSON, Gail, *Le prisme de la prostitution*, Paris, L'Harmattan, 2001.

RAMBEAU, Frédéric, « La critique, un dire vrai », *Cahiers philosophiques*, vol. 130, n° 3, 2012, p. 29-38.

SERHANE, Abdelhak, *L'amour circoncis*, Casablanca, Eddif, 1995.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

TAÏA, Abdellah, *Un pays pour mourir*, Paris, Seuil, 2015.

TORREKENS, Corinne, *Islams de Belgique : enjeux et perspectives*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2020.

YAGUELLO, Marina, *Les mots et les femmes : essai d'approche sociolinguistique de la condition féminine*, Paris, Payot & Rivages, 2018.

Écouter les voix des marges d'Assia Djebar

Vaste est la prison, marginalisation et décentralisation

Lucile Richard

> « On aurait voulu se faufiler hier après-midi dans les travées de l'Institut juste pour observer les mouvements de tête, d'épaules et de sourcils du légionnaire Pierre Messmer, Maurice Druon, Gabriel de Broglie, René Rémond, Jean Dutourd, Michel Mohrt, Félicien Marceau, Michel Déon et de quelques autres immortels qui ont dû en avaler leur épée. Enfer et damnation ! Non seulement ils avaient laissé entrer une quatrième femme dans leur compagnie (!), mais une femme de tempérament qui leur infligerait d'écouter jusqu'au bout, stoïque dans l'adversité, un discours résumant 130 ans de présence française en Algérie à une trace de sang[1]. »

Ces quelques phrases, publiées le 24 juin 2006 sur le blogue de Pierre Assouline *La République des livres* en réponse au discours d'entrée à l'Académie française prononcé par Assia Djebar deux jours plus tôt, font état de la double hostilité qui a entouré l'écrivaine tout au long de sa carrière dans le monde littéraire français. Représentant à elle seule l'infiltration dans un monde clos d'une parole à la fois féminine et décoloniale, Djebar est invariablement réduite à une posture marginale et adverse, alors même qu'elle entre dans l'institution la plus prestigieuse du paysage littéraire français. Tout son parcours

1. Pierre Assouline, « Djebar enfonce l'épée dans la plaie », La république des livres (blogue), 24 juin 2006, cité par Kaoutar Harchi, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Paris, Pauvert, 2016, p. 134-135.

littéraire est marqué par cette marginalité, à laquelle s'ajoute une posture complexe entre France et Algérie : alors qu'elle subit le rejet d'une classe littéraire française dominée par des hommes blancs, l'écrivaine se trouve également en marge de son pays d'origine. Coupée de la langue arabe à l'adolescence et éloignée de l'Algérie depuis ses dix-huit ans, Djebar pose elle-même la question de sa légitimité à représenter dans ses romans des vies auxquelles elle est étrangère. Pourtant, ses textes sont peuplés presque exclusivement des vies et des voix de femmes algériennes dont l'écrivaine a croisé le chemin. Dans l'introduction de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement*, publié en 1980, l'écrivaine définit l'éthique de son rapport aux femmes qui occupent ses récits : « Ne pas prétendre "parler pour", ou pis, "parler sur", à peine parler près de, et si possible tout contre : première des solidarités à assumer pour les quelques femmes arabes qui obtiennent ou acquièrent la liberté de mouvement, du corps et de l'esprit[2]. » Cette promesse, ressentie comme un devoir vis-à-vis des femmes algériennes que la littérature a longtemps réduites au silence, instaure également un élément structurant des récits de Djebar : une polyphonie féminine mêlant la voix de l'écrivaine à celles de ses personnages.

L'acte d'écriture est donc défini en premier lieu comme un acte d'écoute qui seul permet de construire un acte de représentation fluide, centré sur la voix unique de chacune de ces femmes. L'écriture de Djebar se construit alors comme un réceptacle de voix françaises, arabes, berbères, voix de femmes réelles et fictives trop longtemps étouffées. La voix, dans les études djebariennes, est souvent limitée à son sens métaphorique, une représentation de la capacité à s'exprimer et à être entendu. Bien que l'importance de cette voix politique dans l'acte d'émancipation de figures réduites au silence soit indéniable, c'est l'existence matérielle et sonore des voix de Djebar que j'étudierai dans cet article, pour révéler le rôle de cet outil dans l'éthique de représentation de l'écrivaine.

2. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Comme l'affirme Adriana Cavarero dans *For More Than One Voice*, les traditions philosophiques logocentriques ont réduit la voix matérielle à « une émission sonore qui néglige l'unicité vocale de celui qui l'émet[3] ». Ainsi reléguée à un rôle de simple support du discours, la voix se définit dans les marges, à la frontière entre le corps et l'esprit, entre soi et les autres ; utilisée comme un outil d'expression subjective et unique, elle constitue un instrument fondamental d'une représentation décentralisée et volontairement marginale. À la frontière de différents genres littéraires – la fiction, l'autobiographie et le roman historique –, *Vaste est la prison*, publié en 1995, se présente comme un texte hybride et marginal, construit autour d'un enchevêtrement de différentes voix féminines. À partir d'une étude de ce texte, j'affirmerai ici que la polyphonie féminine qui structure les récits de Djebar construit une éthique des marges, qui décentralise le texte francophone et relocalise la représentation des femmes algériennes autour de voix marginalisées.

Décentraliser le texte en français

Pour reconfigurer la représentation des femmes algériennes marginalisées dans la littérature occidentale, il s'agit tout d'abord pour Djebar de décentraliser son écriture en français. Scolarisée en Algérie coloniale dans une école française ne proposant pas d'enseignement de l'arabe classique, Djebar s'est vu interdire l'accès à une maîtrise littéraire de sa langue maternelle ; le français s'est donc imposé à elle de force comme langue d'écriture. De cette privation découle un attachement très fort à l'histoire du multilinguisme en Algérie, et en particulier aux langues domestiques transmises par les femmes. Dans de nombreux écrits, elle déplore la politique d'arabisation menée après l'indépendance : destinée à construire une identité algérienne autour de la religion islamique et de la langue arabe classique, alors que la majorité de la population s'exprime en arabe dialectal appelé

3. « *a sonorous emission that neglects the vocal uniqueness of the one who emits it* » ; Adriana Cavarero, *For More Than One Voice : Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Redwood City (CA), Stanford University Press, 2005, p. 9 (je traduis). Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

darja ou en tamazight (le berbère), cette politique a exclu de la sphère publique les nombreux Algériens et Algériennes qui ne maîtrisaient pas l'arabe littéraire.

Ainsi, les langues orales et domestiques de l'Algérie, déjà mises à l'écart au profit du français sous la loi coloniale, se sont vues écartées de la sphère publique par les politiques nationalistes postcoloniales. L'attachement de Djebar à une culture algérienne résolument multilingue rend son rapport à la francophonie ambivalent : l'écrivaine ne se reconnaît pas dans un système centré sur la langue française et ayant tendance à invisibiliser les langues maternelles de ses locuteurs. Dans *Ces voix qui m'assiègent*, elle met précisément l'accent sur la présence de voix non francophones dans son activité d'écoute et d'écriture. Elle évoque ainsi le dilemme qui hante son écriture : « Peut-être même, pendant longtemps, me suis-je sentie portée le plus souvent par des voix non françaises – elles qui me hantent et qui se trouvaient être souvent voix ennemies du français, puisque celui-ci fut si longtemps langue de l'occupant – pour les ramener, elles, justement en les inscrivant et je devais, obscurément contrainte, en trouver l'équivalence, sans les déformer, mais sans hâtivement les traduire[4]… » De tels questionnements liés à la traduction laissent entrevoir le projet de Djebar : faire entendre ces voix, et donc ces langues, dans le texte en français.

En effet, la décentralisation du texte francophone passe tout d'abord par un rapport visibilisant au processus de traduction : au sein de la narration polyphonique de Djebar, les langues non francophones parlées par les personnages sont vocalisées dans le texte en français. Par exemple, Djebar choisit souvent de faire apparaître les termes en arabe dans le texte, et d'expliquer leur valeur et leur signification culturelles. C'est le cas du mot « sortie » (*khuruj*) dont la narratrice de *Vaste est la prison* compare les connotations au féminin et au masculin : « "Sortie" : ce terme, appliqué aux femmes, aux filles "sortantes", est dans le dialecte maternel chargé de menaces, alors qu'au masculin pluriel, les *kharidjines* sont eux aussi les "sortants", certes les dissidents, porteurs d'une liberté religieuse qui

4. Assia Djebar, *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 29.

s'avère source parfois de guerre, mais amorce d'une aventure collective novatrice[5]… » Cette explication permet au mot en arabe d'être entendu dans toute sa matérialité, mais également de prendre une place physique dans le texte pour défamiliariser le français qui l'entoure. Le processus de traduction, dans *Vaste est la prison*, devient alors partie intégrante de la narration, en tant qu'acte vocalisé et collaboratif. Lors d'un enterrement dans la troisième partie du roman, une femme chante le chant berbère qui a donné son nom au roman. Sa langue est décrite comme un phénomène physique et émotionnel, s'échappant dans le même mouvement que sa voix :

> Celle qui cria une fois, qui s'essuyait à présent nonchalamment la joue, eut comme un spasme étrange, le torse secoué comme d'une sorte de rire, puis elle s'écria, à l'étonnement de toutes : la langue étrange – que la plupart des citadines ne comprenaient pas, ou qu'elles avaient oubliée, prenant, au fur et à mesure de l'improvisation, moue gênée, mêlée de condescendance –, la langue berbère se déroula assez vite, comme piaffant […]. (*VP*, 236)

Le chant est directement transcrit en berbère dans le texte, donnant au lecteur accès aux sonorités du chant berbère, au point culminant d'une scène d'émotion intense :

> La cousine donc martela, la joue maintenant séchée, avec seulement des traces roses de griffures :
> « *Seg gwasmi yebda useggwas*
> *Wer nezhi yiggwas !* »
>
> Et elle cria les deux derniers vers, sur un ton plus déchiré :
> « *Meqqwer lhebs iy inyan*
> *Ans'ara el ferreg felli !* » (*VP*, 236 ; l'autrice souligne)

Alors que cette langue fait irruption dans le texte francophone, la narratrice Isma revient sur la perception du berbère en Algérie, relevant l'agacement des femmes de la ville qui ne comprennent plus cette langue. L'acte de traduction est ainsi entièrement visibilisé dans la narration. Malika, la jeune tante de la narratrice Isma, décide

5. Assia Djebar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 284. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *VP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

de traduire le chant en arabe. C'est cette traduction qui apparaît en français dans le texte, traduite à son tour par la narratrice :

> Enfin Malika traduisit pour les citadines qui ne voulaient comprendre que le dialecte de la ville :
> « *Depuis le premier jour de l'année*
> *Nous n'avons eu un seul jour de fête !*
> *[…] Vaste est la prison qui m'écrase*
> *D'où me viendras-tu, délivrance ?* » (*VP*, 237 ; l'autrice souligne)

Ce double acte de traduction est représenté comme un processus collaboratif et en perpétuelle transformation. Il permet d'entendre dans le texte francophone non seulement des langues orales, mais aussi des voix de femmes invisibilisées, opérant ce que Michel de Certeau nomme une « prise de parole », équivalent déjà à une « modeste prise de pouvoir[6] ».

Le lien entre voix de femmes et langues orales marginalisées mérite toutefois une réflexion critique. En effet, comme le note Anne-Emmanuelle Berger, les langues exclues de la sphère publique par les politiques d'arabisation sont les langues maternelles, les dialectes berbères et arabes transmis par des femmes n'ayant pas eu accès à une éducation formelle. Berger parle alors de « langues maternelles doublement interdites[7] », réduites à la sphère domestique par le régime colonial, puis par les politiques nationalistes. Mais au-delà de cette marginalisation des langues algériennes, l'association de l'oralité à la féminité n'est pas neutre. Adriana Cavarero affirme que la marginalisation de la voix matérielle en philosophie s'opère par une association entre voix et féminité : la voix est considérée comme un phénomène « secondaire, éphémère, et inessentiel – réservé aux femmes[8] » (*FM*, 6). Parce que réduite à une corporalité non pensante, la voix est considérée comme inférieure à la sphère masculine de l'écrit. Consciente du poids historique de ces associations, Djebar les exploite et les renverse en revalorisant le multilinguisme des

6. Michel de Certeau et Luce Giard, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994, p. 175.

7. « *doubly-prohibited mothertongues* » ; Anne-Emmanuelle Berger, « Politics of the Mother Tongue », *Parallax*, vol. 18, n° 3, août 2012, p. 18 ; en ligne : https://doi.org/10.1080/13534645.2012.688631 (je traduis).

8. « *secondary, ephemeral, and inessential – reserved for women* » (*FM*, 6 ; je traduis).

femmes algériennes et en bouleversant les normes de l'analphabétisme. La narratrice de *Vaste est la prison* retrace l'histoire de sa mère Bahia en insistant sur son identité multilingue. D'origine andalouse, Bahia lit l'arabe mais non le français, et s'applique à lire des chants andalous en arabe : « *[E]lle ouvrait ces feuillets où, adolescente, elle avait noté la poésie des* noubas *andalouses*. *Elle en savait par cœur les couplets, mais relire les vers inscrits en arabe la préservait, dans notre cercle, du statut d'analphabète qui aurait pu être le sien* » (*VP*, 171 ; l'autrice souligne).

En faisant du dialecte arabe une langue écrite et du français une langue orale, Bahia désordonne les règles traditionnelles du multilinguisme et défait l'exclusion portée par le statut d'analphabète. Le multilinguisme, ici, n'est pas un obstacle ou une contrainte, mais un moyen d'échapper à des systèmes totalisants. En effet, cette arrivée des langues domestiques et maternelles dans la narration du roman permet à Djebar de révéler la puissance de ses personnages féminins multilingues : loin d'être exclues de la narration, ces figures apparaissent comme des personnages flexibles et disposant d'outils culturels complexes que les personnages masculins, la plupart du temps, ne saisissent pas. La narratrice remarque la valeur émotionnelle de ses différentes langues alors qu'elle s'adresse à un jeune amant : « Je fus sur le point de l'appeler "mon chéri" en arabe, enfin, dans le dialecte de ma tribu maternelle – il ne l'aurait pas compris, il n'en aurait pas soupçonné la charge émotionnelle » (*VP*, 89). Alors les femmes qui peuplent le roman échangent entre elles, partageant les subtilités de leurs dialectes et des langues de leurs ancêtres, communiquant dans un « timbre féminin » (*FA*, 14) : de multiples voix féminines se font écho, au-delà de leurs différences linguistiques, formant une voix qui, dans les mots de la narratrice, « ne s'exprime ni en français, ni en arabe, ni en berbère, une langue de l'au-delà, celle des femmes évanouies avant moi et en moi » (*VP*, 103).

Décentraliser l'autorité narrative

En invitant des voix non francophones dans son roman, Djebar décentralise sa propre parole : elle adopte une posture humble de vocalisation, se plaçant volontairement dans les marges de la littérature

francophone. Mais cette décentralisation ne s'arrête pas au multilinguisme de son écriture. Lorsqu'elle affirme dans la préface de son recueil *Femmes d'Alger dans leur appartement* chercher à parler « tout contre » (*FA*, 16) les femmes dont elle raconte la vie, Djebar établit une relation d'écoute avec ces femmes. Avant d'être écrivaine, elle est une oreille qui écoute et recueille des voix étouffées. Cette posture est absolument essentielle dans la structure narrative des récits de Djebar puisqu'elle instaure une narration résolument polyphonique et un partage démocratique de l'autorité textuelle. Cette éthique, qui place l'écoute au centre du processus d'écriture, se manifeste dans *Vaste est la prison* à la fois à travers les thèmes abordés, les postures adoptées par la narratrice et les structures narratives complexes qui construisent le roman. Le partage fait surtout de *Vaste est la prison* une œuvre autobiographique hybride, composée de multiples voix qui pluralisent la narration et démocratisent l'espace narratif francophone.

D'abord, la présence de voix non francophones dans le texte donne lieu à une remise en question des références culturelles occidentales supposées dominer la culture francophone. Ces éléments culturels, et en particulier la littérature française dite classique, apparaissent dans toute la complexité qu'ils représentent pour l'écrivaine à la fois narratrice. Dans la troisième partie de *Vaste est la prison*, celle-ci revient sur ses premières rencontres de la littérature française, vécues à travers une amitié littéraire avec une jeune pied-noir au collège français : « Les dix mois de l'année scolaire qui se déroula, nous avons lu, dans une émulation quotidienne, dialoguant durant les récréations, presque en secret, sur les romans de Gide et sur le théâtre, pièce après pièce, de Claudel » (*VP*, 291-292). Ces années d'adolescence sont présentées à la fois comme l'entrée de Djebar en littérature et comme une coupure forcée avec sa culture algérienne et avec la langue arabe. La découverte de la culture de ses ancêtres devient alors une entreprise intime et secrète, qu'elle ne partage qu'avec son amie : « Notre alliance se fortifia ensuite dans la découverte éblouie de la poésie, après Rimbaud et Apollinaire, de Michaux. Et je me mis soudain à rechercher pour l'amie "pied-noir" les traductions de poèmes arabes et iraniens anciens » (*VP*, 292).

En réponse à la binarité douloureuse de son identité culturelle, Djebar impose dans le texte en français des références arabes qui à

la fois troublent la supériorité du canon occidental et dénient à la sphère littéraire française une appropriation totale de son œuvre. Ces références sont souvent portées par la voix de la narratrice Isma, alter ego littéraire de Djebar, qui explore la pluralité de sa propre identité. La première partie du roman, qui s'apparente aux récits autobiographiques introspectifs plutôt associés aux canons occidentaux, retrace une dépression vécue par la narratrice après une violente rupture amoureuse et est marquée par un discours amoureux souvent lyrique : « J'ai oublié quand exactement commença la longue, la lente, l'inexorable morsure de l'absence qui, seconde après seconde, ne se laissait pas oublier. L'Aimé s'était-il évanoui, et dans quel néant » (*VP*, 67) ? Mais régulièrement, Isma interrompt son récit pour évoquer ses recherches universitaires sur le philosophe Ibn Arabi, vécues comme une véritable échappée dans le Maghreb du 12e siècle qui la rapproche de ses origines. Elle raconte par exemple : « À la Bibliothèque Nationale je m'absorbais trois heures, quatre heures de suite : je vivais littéralement des siècles en arrière, l'installation par étapes des Almohades dans l'Est et le Centre maghrébins, chevauchées, déplacements de tribus, un basculement par régions entières… » (*VP*, 66). Ce bouleversement du récit autobiographique met en avant la complexité des identités postcoloniales, et défait la structure individualiste de l'écriture de soi pour en faire un projet pluriel et partagé. En ce sens, l'écriture de Djebar agit comme ce que Monique Wittig nomme une « machine de guerre[9] », une œuvre littéraire destinée à détruire les formes littéraires conventionnelles et à universaliser un point de vue marginal : en amenant dans le texte francophone des références culturelles marginalisées, Djebar défamiliarise le genre autobiographique et en fait un récit inclusif et résolument inédit.

Au-delà des thèmes abordés, la décentralisation de l'autorité textuelle occupe une place structurante dans le récit : Djebar fait de son écriture autobiographique une narration plurielle et collective en partageant l'espace narratif avec de multiples voix féminines. Jenny Murray affirme que « l'approche de l'autobiographie de Djebar

9. Monique Wittig et Sam Bourcier, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 124.

consiste à accompagner l'histoire de sa vie des histoires des vies d'autres femmes[10] ». En effet, le personnage d'Isma opère déjà une mise à distance de Djebar par rapport à son écriture autobiographique : en partageant sa voix avec un personnage de fiction, l'écrivaine construit une autobiographie complexe qui mêle première et troisième personne, laissant ainsi entrer les voix de ses ancêtres et des femmes qui l'ont suivie sur son chemin d'écriture. Elle se détache ainsi de la posture d'autorité qui pourrait découler de son rôle de narratrice, et préfère une posture humble qui se reconnaît dépendante des témoignages qui habitent le récit. En effet, Isma/Djebar construit sa narration autour de son statut de semi-étrangère en Algérie et place sa propre ignorance au cœur de son projet : pour retracer la vie des femmes de sa famille, elle s'appuie sur les voix des femmes de sa région natale.

Ces témoignages servent de source au récit familial de *Vaste est la prison*, et sont mis en avant par des questions posées par la narratrice, interrompant le récit, comme dans ce passage où la tante d'Isma retrace l'histoire de sa grand-mère : « Or Ferhani donne sa deuxième fille, âgée tout juste de quatorze ans, à un vieillard de… — Soixante-dix ans ? demandé-je. — Oh non, répond ma tante. On disait qu'il était centenaire ! » (*VP*, 204). Ces interruptions permettent de reconnaître le rôle des sources de Djebar – celles que Lise Gauvin nomme les « femmes-récit[11] » –, mais aussi d'accorder à chacune de ces femmes une identité unique. Adriana Cavarero affirme que la voix est « toujours unique et reconnaissable en tant que telle[12] » (*FM*, 24), et qu'une éthique de la voix, en politique comme dans toute représentation, permet de reconnaître l'unicité de chaque individu.

Cette éthique, qui met en avant la voix unique de chaque sujet représenté, s'insère chez Djebar dans une réflexion plus vaste, qui se manifeste par une posture réflexive sur son travail d'autrice et

10. « *Djebar's approach to autobiography consists in accompanying the story of her life with the stories of the lives of other women.* » Jenny Murray, *Remembering the (Post) Colonial Self : Memory and Identity in the Novels of Assia Djebar*, Berne, Peter Lang, 2008, p. 113 (je traduis).

11. Lise Gauvin, « Assia au pays du langage », Mireille Calle-Gruber (dir.), *Assia Djebar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p. 227.

12. « *always unique and recognizable as such* » (*FM*, 24 ; je traduis).

de réalisatrice. En s'éloignant d'une posture d'autorité absolue sur son texte, Djebar introduit des doutes et des questionnements sur l'éthique de son travail. Ces questionnements sont particulièrement visibles dans les courts passages nommés *Femme arable*, qui racontent le tournage d'un film de Djebar dans un village en Algérie[13]. Un jour, la réalisatrice apprend que la petite fille qu'elle a choisie pour jouer dans son film n'a pas les moyens d'aller à l'école, et exprime des doutes sur l'utilité de son travail : « Ainsi, Aichoucha ne va pas à l'école. "À quoi servons-nous ici ?" me dis-je soudain, ce matin. Allons-nous seulement nous installer, le temps d'impressionner les mètres de pellicule nécessaires ? » (*VP*, 250). Djebar révèle ainsi les limites de son propre travail de représentation, et fait de son texte un chantier en perpétuel questionnement. Là encore, le processus d'écriture n'est pas lissé : comme l'affirme Jane Hiddleston dans son ouvrage *Out of Algeria*, « le texte de Djebar nous rappelle constamment les obstacles entravant sa création[14] ». En exposant les difficultés du processus de représentation, Djebar refuse de simplifier la pluralité de son sujet : elle propose alors un récit modeste et partagé, composé de multiples voix, répétitions et réécritures qui démocratisent le texte littéraire et laissent entendre les voix des marges.

Décentraliser le savoir

En éloignant son texte des postures d'autorité linguistiques et narratives traditionnelles pour le faire évoluer dans les marges, Djebar pose la question des systèmes de domination dans la production littéraire, mais aussi dans la production du savoir dans un contexte postcolonial. L'histoire algérienne occupe une place importante dans l'œuvre de Djebar, et suscite une attention particulière de la part

13. Ces passages constituent une réflexion sur le travail de réalisatrice de Djebar à travers le récit du tournage de son film *La Nouba des femmes du Mont Chenoua*, tourné en Algérie en 1976. *La Nouba* est l'un des deux films réalisés par Djebar pendant une décennie éloignée de l'écriture.

14. « *Djebar's text constantly reminds us of the pitfalls hindering its creation.* » Jane Hiddleston, *Assia Djebar : Out of Algeria*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006, p. 66 ; en ligne : https://www.jstor.org/stable/j.ctt1gn6bp9 (je traduis).

de ses critiques. Les principaux ouvrages traitant de cette question considèrent son utilisation de récits historiques à la fois comme une tentative de retrouver une harmonie perturbée par les violences de la décennie noire, et comme une réappropriation de l'histoire algérienne depuis une perspective locale et non dominante. La réappropriation d'une mémoire dominée par des récits occidentaux passe aussi chez Djebar par une réécriture féministe de l'histoire du pays, destinée à redécouvrir le rôle occulté que les femmes y ont joué.

Dans la nouvelle éponyme de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, la narratrice affirme trouver dans la mémoire algérienne la clé d'une émancipation collective : « Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens comment chercher à restituer la conversation entre femmes » (*FA*, 263). L'expression « bribes de murmures anciens » annonce un rapport particulier à l'histoire : c'est la mémoire cachée, enfouie, de femmes réduites au silence que l'écrivaine s'efforce d'écouter et de faire vivre dans ses textes. Françoise Vergès, dans son ouvrage *Un féminisme décolonial*, soutient que « pour les racisées, il ne fallait pas combler une absence mais trouver les mots qui redonneraient vie à ce qui avait été condamné à l'inexistence, des mondes qui avaient été jetés hors humanité[15] ». Il ne s'agit donc pas seulement de combler l'absence des femmes de l'histoire algérienne, mais aussi de contester la manière dont l'histoire officielle est produite ; à travers des bribes d'histoire algérienne, *Vaste est la prison* adopte une posture radicale de bouleversement de la production du savoir, qui donne voix à une mémoire orale féminine.

Djebar procède tout d'abord à une remise en question de l'autorité des sources historiques traditionnelles, illustrée par son rapport aux historiens et archéologues européens décrits dans la partie centrale du roman intitulée « L'effacement sur la pierre » (*VP*, 121-164). Cette partie constitue une quête historique autour de la stèle de Dougga en Tunisie, un mausolée datant du 2e siècle avant J.-C. orné d'une inscription libyco-punique. Djebar y retrace les recherches des archéologues européens qui se sont succédé pour tenter de déchiffrer l'inscription bilingue, à partir de documents officiels relatant leurs

15. Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La fabrique éditions, 2019, p. 213.

recherches et détaillant leurs résultats, ainsi que de journaux tenus par eux-mêmes ou leurs proches. Ces documents sont les seules sources écrites utilisées dans le roman, ainsi que les seules produites par des hommes : le reste du récit est puisé dans des conversations orales entre femmes.

De manière intéressante, ces sources masculines sont les seules dont la voix n'est pas directement entendue dans le texte. Alors que les voix des femmes qui témoignent auprès de Djebar sont mises en valeur, les témoignages des historiens sont entendus à travers la voix, et donc la médiation, de la narratrice. D'abord, celle-ci émet des commentaires sur la manière dont les historiens qu'elle décrit ont mené leurs recherches et exploité leurs résultats : « [C]e papier à la double inscription, recopié par l'ancien esclave, aboutira à la Cité vaticane. Sera rangé dans des papiers d'archives. Y dormira… […]. Tout ce corpus inédit va dormir, non publié, jusqu'en… 1959 » (*VP*, 128-132). Les points de suspension marquent une certaine désapprobation et laissent entendre la voix de la narratrice. Celle-ci se réfère également aux historiens de manière familière – « [n]otre lord » (*VP*, 135), « nos deux amis » (*VP*, 136). Ce langage lui permet à la fois de rendre familières des sources souvent inaccessibles, et de démystifier l'autorité de ces chercheurs occidentaux. Alors, autorisant sa propre voix à construire et déconstruire la mémoire de la stèle de Dougga, la narratrice colore ses sources de ses propres rêveries, faisant de ce chapitre historique un récit émotionnel teinté de son rapport aux langues perdues de ses ancêtres, comme en témoignent ses références à Tin Hinan, reine berbère : « *Je rêve, décidément, à ce jour où Tin Hinan fut couchée à Abalessa* » (*VP*, 163 ; l'autrice souligne). La structure même du roman renforce ce phénomène de confusion entre histoire et récit personnel, en entourant « L'effacement sur la pierre » de deux parties autobiographiques. Les sources écrites deviennent alors un récit parmi d'autres, faisant de *Vaste est la prison* ce qu'Anta Diouf Keïta appelle une « reconstitution de plusieurs itinéraires que l'Histoire a mêlés[16] ». Tous ces éléments permettent à la voix de la narratrice

16. Anta Diouf Keïta, « *Vaste est la prison :* l'histoire au cœur du roman », Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 205.

d'interférer avec l'autorité de sources écrites produites par des systèmes idéologiques occidentaux.

En renversant l'autorité des sources historiques traditionnelles et en brouillant les frontières du récit historique et de la mémoire personnelle, Djebar relocalise la mémoire algérienne. En effet, à l'autorité de sources historiques écrites, l'écrivaine préfère une mémoire humaine imparfaite. La narratrice Isma se présente elle-même comme une source de savoir, mi-étrangère, mi-locale, et consciente de sa subjectivité. Dans la troisième partie du roman, elle se rappelle un événement historique à la lumière de sa vie intime :

> N'importe quel manuel sur cette période me livrerait, c'est sûr, la date précise : quel mois de 1940, ou de 1941, ou même plus tard… Mais je ne m'appuierai que sur cette mémoire enfantine car la scène que je veux évoquer – revivre, passer sous les projecteurs affaiblis ou aveuglants de ma récente curiosité réveillée ex abrupto –, cette scène a pour décor la chambre parentale […]. (*VP*, 253)

En choisissant une approche humaine, Djebar construit ce que John Erickson appelle les récits postcoloniaux, de « petites unités narratives » qui remplacent les « récits canoniques de la pensée européenne préoccupée par la légitimation du savoir[17] ». L'acte de transmission est mis en scène en l'occurrence dans des contextes qui renversent les systèmes traditionnels d'autorité : en effet, la transmission de la mémoire est présentée comme un acte intime, partagé à l'oral entre femmes dans des contextes domestiques. Par exemple, dans la scène citée ci-dessus où la tante d'Isma lui raconte l'histoire de sa grand-mère, la narratrice note : « Ma tante soupire, se lève pour servir le thé, reprend, après un silence songeur, tête baissée dans ce passé qui l'absorbe entièrement » (*VP*, 206). L'acte de transmission est ressenti comme une expérience intime, presque corporelle : la tante est habitée par la mémoire qu'elle décrit. Cette transmission s'opère dans un espace intime, dont la domesticité est accentuée par les liens familiaux entre les deux femmes et par l'acte symbolique du

17. « *they present small narrative units working locally to replace directly, and refute indirectly (usually), the canonical master narratives of European thought concerned with the legitimation of knowledge* » ; John David Erickson, *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 12 (je traduis).

service de thé. Cette intimité joue un rôle essentiel dans la construction d'une éthique mémorielle alternative : Fatma Kassem, dans son analyse de la mémoire des femmes palestiniennes, décrit « les langues populaires et culturelles, le foyer et le corps » comme des « sites alternatifs de commémoration dans lesquels l'histoire et la mémoire sont construites et transmises dans des appareils non institutionnels qui sont éloignés de tout état ou programme nationaliste[18] ». Relocaliser l'acte de transmission de la mémoire dans des espaces domestiques et intimes permet donc non seulement d'amplifier des voix silencieuses, mais également de désinstitutionnaliser la production historique et de subvertir les systèmes idéologiques de production du savoir.

La polyphonie féminine établie par Djebar dans *Vaste est la prison* favorise donc, à travers le développement d'une pluralité linguistique, le partage de l'autorité narrative et la reconstruction des récits mémoriels, une éthique des marges et de la décentralisation. Cette éthique prend une place extrêmement importante dans toute l'œuvre de Djebar, et apparaît dès la préface de *Femmes d'Alger dans leur appartement* en 1985, alors que l'écrivaine se demande longuement comment faire entendre toutes les voix silencieuses des femmes algériennes, comment les faire sortir de l'obscurité :

> Comment œuvrer aujourd'hui en sourcière pour tant d'accents encore suspendus dans les silences du sérail d'hier ? Mots du corps voilé, langage à son tour qui si longtemps a pris le voile. Voici donc une écoute où je tente de saisir les traces de quelques ruptures, à leur terme. Où je n'ai pu qu'approcher telles ou telles des voix qui se hasardèrent dans le défi des solitudes commençantes (*FA*, 8).

Ces quelques phrases révèlent toute la subtilité de l'éthique d'écriture de Djebar – laquelle se présente comme une écoute, un lent et laborieux projet qui parfois ne s'apparente qu'à une approche, un semblant de voix, que l'écrivaine accueille patiemment pour y faire

18. « *popular and cultural languages, home and body* », « *alternative sites of commemoration in which history and memory are constructed and passed on in non-institutional apparatuses that are distant from any state or nationalist agenda* » ; Fatma Kassem, *Palestinian Women : Narrative Histories and Gendered Memory*, Londres, Zed Books, 2011, p. 3 (je traduis).

écho. Dans ce contexte, décentraliser le texte francophone est avant tout une manière de partager le texte, d'en faire un espace d'échange où résonne un timbre féminin, riche de sa pluralité, pour s'approcher de ce que Djebar appelle « la solidarité de toute parole féminine, notre survie » (*FA*, 11). Publié en 1995, pendant une décennie marquée par une violence inouïe en Algérie, *Vaste est la prison* ne tente pas de résoudre les conflits mémoriels et idéologiques de son pays, mais plutôt de construire un récit désassemblé, fait de bribes d'histoires individuelles et collectives. En adoptant délibérément une posture marginale, le roman s'éloigne des systèmes de domination inhérents à la production littéraire postcoloniale et reconfigure le texte francophone pour faire résonner les voix des représentées.

Bibliographie

ASSOULINE, Pierre, « Djebar enfonce l'épée dans la plaie », La République des livres (blogue), 24 juin 2006.

BERGER, Anne-Emmanuelle, « Politics of the Mother Tongue », *Parallax*, vol. 18, n° 3, août 2012, p. 9-26.

CAVARERO, Adriana, *For More Than One Voice : Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Redwood City (CA), Stanford University Press, 2005.

CERTEAU, Michel de et Luce GIARD, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994.

DIOUF KEÏTA, Anta, « *Vaste est la prison :* l'histoire au cœur du roman », Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt (dir.), *Assia Djebar*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 205-226.

DJEBAR, Assia, *Ces voix qui m'assiègent… en marge de ma francophonie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1999.

——, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 2002 [1995].

——, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Albin Michel, 2004 [1980].

ERICKSON, John David, *Islam and Postcolonial Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 [1998].

GAUVIN, Lise, « Assia au pays du langage », Mireille Calle-Gruber (dir.), *Assia Djebar, nomade entre les murs : pour une poétique transfrontalière*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005.

HARCHI, Kaoutar, *Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne. Des écrivains à l'épreuve*, Paris, Pauvert, 2016.

HIDDLESTON, Jane, *Assia Djebar : Out of Algeria*, Liverpool, Liverpool University Press, 2006.

KASSEM, Fatma, *Palestinian Women : Narrative Histories and Gendered Memory*, Londres et New York, Zed Books, 2011.

MURRAY, Jenny, *Remembering the (Post)Colonial Self: Memory and Identity in the Novels of Assia Djebar*, Berne, Peter Lang, 2008.

VERGÈS, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La fabrique éditions, 2019.

WITTIG, Monique et Sam BOURCIER, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Mohamed AÏT-AARAB est titulaire d'une thèse de troisième cycle (Université de Lille III) et d'une thèse de doctorat en littératures francophones (Université de La Réunion). Maître de conférences hors classe à l'Université de La Réunion, il a longtemps travaillé sur la littérature africaine, publiant en 2013 *Mongo Beti, un écrivain engagé* (Karthala). Aujourd'hui, les littératures de l'exiguïté insulaire (Mayotte, Comores, La Réunion, Tahiti) constituent son domaine principal de recherche. Ses derniers travaux : « Famille, je vous hai…me. Penser "l'envers obscur de la modernité" » ; « Soi-même comme un autre. Jean-Marc Tera'ituatini Pambrun : *ethos* d'un écrivain *maohi* » ; « Sucre et canne à sucre dans la mémoire, l'identité et la société réunionnaises ». Il travaille présentement à un projet porté par l'Unité de recherche DIRE (Déplacements, Identités, Regards, Écritures) sur les cinémas du monde arabe.

Joel AKINWUMI enseigne les littératures africaine et antillaise à l'Université Simon Fraser. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de l'oubli dans les littératures africaine et antillaise. Il est le lauréat du prix François-Paré 2021 décerné lors du trentième colloque de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (APLAQA) pour la meilleure communication par un chercheur émergent.

Jean ANDERSON est professeure titulaire à Te Herenga Waka/Victoria University of Wellington, en Nouvelle-Zélande, où elle a fondé en 2007 le New Zealand Centre for Literary Translation. En plus de ses intérêts pour l'écriture des femmes des 19e, 20e et 21e siècles, elle travaille depuis quinze ans sur la littérature autochtone du Pacifique, principalement en tant que traductrice (du français vers l'anglais) et cotraductrice (de l'anglais vers le

français). Elle a également codirigé deux ouvrages collectifs sur le roman noir international.

Kodjo ATTIKPOÉ est professeur agrégé au Département des langues, littératures et cultures modernes de l'Université Memorial de Terre-Neuve. Il s'intéresse aux littératures francophones ainsi qu'à la littérature de jeunesse. Il a dirigé les ouvrages collectifs suivants : *L'inscription du social dans le roman contemporain pour la jeunesse* (2008), *L'image de l'enfant dans les conflits* (avec Jean Foucault, 2013), *Poétique de l'enfance : perspectives contemporaines* (2017), *Les pouvoirs de la littérature de jeunesse* (2020), *L'altérité : figurations littéraires et médiatiques* (avec Anne Thareau, 2023). Il a également coordonné les dossiers thématiques « Figures de l'écrivain et de l'écrit dans le roman africain » (avec Josias Semujanga), *Présence francophone*, n° 91, 2018, et « Écrire pour tous : vers l'écrivain total » (avec Anne Schneider), *Nouvelles études francophones*, vol. 35, n° 2, 2020.

Pooja BOOLUCK-MILLER est professeure adjointe en littérature francophone à l'Université du Nouveau-Brunswick. Ses recherches actuelles portent sur la représentation de la migration africaine et caribéenne dans la littérature jeunesse. Elle est titulaire du prix François-Paré 2021 attribué lors du trentième colloque de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (APLAQA) pour la meilleure communication par une chercheuse émergente.

Kathy DILLON est étudiante-chercheuse à la University of Galway. Ses recherches mettent en avant l'importance sociologique des écrivaines marocaines et le rôle que joue le roman au féminin au sein des débats sur l'égalité des sexes au Maroc. Sa thèse analyse comment le corps de la femme est transformé sous la plume féminine afin de promouvoir une image de la femme qui se libère du discours patriarcal. Elle est récipiendaire d'une bourse d'études octroyée par le Irish Research Council.

El Hadji Moustapha DIOP est professeur adjoint d'études françaises et francophones au Macalester College, à Saint-Paul (Minnesota). Ses publications universitaires portent sur la sémiotique interculturelle, la pragmatique intertextuelle, l'adaptation et la traduction de films dans des contextes postcoloniaux. Diop a réalisé plusieurs projets de traduction en anglais, notamment une biographie du cinéaste Sembène Ousmane, *Ousmane Sembene : The Making of a Militant-Artist* (Indiana University Press, 2010), des nouvelles d'écrivains contemporains d'Afrique de l'Ouest

et des essais d'universitaires français et francophones. Il a récemment cotraduit en anglais le roman wolof/français de Boris Diop, *Doomi Golo*, sous le titre *Doomi Golo : The Hidden Notebooks* (Michigan State University Press, 2016), et travaille actuellement à une monographie tirée de sa thèse doctorale, dont le titre provisoire est *Les fabriques de l'authenticité : essais sur les récits d'origine de la littérature et du cinéma d'Afrique francophone*.

Sushma DUSOWOTH est professeure à l'Université de Hearst au Canada. Elle est titulaire d'un baccalauréat spécialisé en français de la University of London, d'une maîtrise en études françaises de l'Université de Guelph et d'un doctorat de l'Université de Waterloo, en Ontario au Canada. Ses recherches portent principalement sur les formes de soumission et d'agentivité de la femme insulaire dans les romans contemporains d'expression française de l'océan Indien, plus particulièrement chez Ananda Devi, Shenaz Patel, Nathacha Appanah, Nassur Attoumani et Ali Zamir. Elle participe régulièrement à des conférences nationales et internationales.

Cécilia W. FRANCIS, professeure titulaire à l'Université Saint-Thomas, poursuit des recherches dans les domaines de la francophonie maghrébine et nord-américaine, de la critique postcoloniale et de l'écriture des femmes. Récipiendaire de subventions de recherche octroyées notamment par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada et l'Agence internationale de la francophonie, elle a signé individuellement et codirigé entre autres ouvrages, *Inventivité, transversalité et marges au prisme des littératures de l'Amérique septentrionale francophone* (David, 2023) et *Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours* (Presses de l'Université Laval, 2006, finaliste, prix Gabrielle-Roy). Lauréate du *Chancellor's Special Merit Award in Research* en 2014 et du Prix du meilleur article décerné par l'Association des professeurs de français des universités et collèges canadiens (APFUCC) en 2003, elle est l'auteure de nombreux travaux de recherche publiés sous forme de chapitres de livres, d'articles savants et de dossiers dirigés.

Analyse KIMPOLO, doctorante à la Sorbonne Université et chercheuse au Centre international d'études francophones (CIEF), est autrice de plusieurs articles et communications, parmi lesquels : « Mythes et création. Le sens à l'épreuve du temps dans *Moi, Tituba sorcière*… de Maryse Condé », communication au Colloque international linguistique et littéraire « Au Carrefour des sens », septembre 2023, Université de Wrocław, Pologne ;

article à paraître dans le *Academic Journal of Modern Philology*, vol. 21, 2024 (textes réunis par Joanna Kotowska-Miziniak) ; « Violences et invectives : une expression de l'ineffable dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi et *Place des Fêtes* de Sami Tchak », communication au Congrès des sciences humaines de l'APFUCC, mai-juin 2023, York University, Toronto.

Valeria LILJESTHRÖM est docteure en études littéraires (Université Laval, Québec). Ses recherches portent sur l'inscription de l'Histoire et les enjeux de la mémoire dans les littératures francophones contemporaines d'Afrique et des Antilles, notamment dans l'œuvre de Tierno Monénembo, Dany Laferrière et Patrick Chamoiseau. Parmi ses dernières publications figurent : « La mémoire de la traversée dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau » (*Voix plurielles*, vol. 19, n° 1, 2022), « Intertexte biblique et religieux dans *Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau » (A. Michel (dir.), *Intertextualités francophones*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2021), « Sonder le quotidien à la recherche de l'essentiel. *L'art presque perdu de ne rien faire* de Dany Laferrière » (*Romanica Silesiana*, vol. 1, n° 13, 2018) et, en codirection, *Écritures francophones. Ironie, humour et critique sociale* (Québec, Presses de l'Université Laval, 2019) et *Figuration du monde dans le roman francophone* (Paris, L'Harmattan, 2017).

Professeure-chercheuse en langues et littératures romanes et comparées et en études de genre à la Harvard University ainsi que professeure émérite et chercheuse rattachée à la University of California à Los Angeles, **Françoise LIONNET** y a dirigé le programme d'études africaines (2010-2015) ainsi qu'un programme postdoctoral sur les « Cultures in Transnational Perspective » financé par la fondation Mellon. Présidente émérite de l'Association américaine de littérature comparée, elle a signé de nombreux livres et ouvrages critiques dans le domaine des études coloniales et postcoloniales, notamment : *Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture*, *Postcolonial Representations : Women, Literature, Identity*, *The Known and the Uncertain : Creole Cosmopolitics of the Indian Ocean*, *Writing Women and Critical Dialogues : Subjectivity, Gender and Irony* et, en codirection, *Minor Transnationalism* et *The Creolization of Theory*.

Naïma MERDJI est enseignante-chercheuse en littérature à l'Université Abdelhamid Ibn Badis, à Mostaganem en Algérie. Ayant récemment soutenu une thèse de doctorat intitulée « L'imaginaire littéraire de Salim Bachi entre mythe et religion », elle est l'autrice des articles suivants :

« La déconstruction des stéréotypes à travers les médias et la littérature », *Revue algérienne des lettres*, vol. 7, nº 2, 2023 ; « La représentation allégorique d'un système dans *Le train d'Erlingen ou la métamorphose de Dieu* de Boualem Sansal », *El-Hakika*, vol. 21, nº 2, 2022 ; « L'écriture dans *Dieu, Allah, moi et les autres* : méditation ou sécularisation ? », *Ichkalat*, vol. 9, nº 1, 2020 ; et « Le récit de voyage : quête et découverte dans *Autoportrait avec grenade* et *Dieu, Allah, moi et les autres* de Salim Bachi », *Multilinguales*, nº 8, 2017.

Professeure retraitée, **Christiane NDIAYE** a fait sa carrière à l'Université de Montréal en tant que professeure des littératures francophones des Caraïbes, d'Afrique subsaharienne et du Maghreb. Elle a publié, entre autres, un recueil d'essais sur les littératures francophones, *Danses de la parole*, une étude sur la poétique de Laferrière, *Comprendre l'énigme littéraire de Dany Laferrière*, de nombreux articles, ainsi que des volumes collectifs dont *Introduction aux littératures francophones* (en collaboration avec Nadia Ghalem, Joubert Satyre et Josias Semujanga) et *Relire l'histoire littéraire et le littéraire haïtiens*. Madame Ndiaye a été chercheuse principale de plusieurs projets de recherche en équipe subventionnés par le CRSH dont le dernier portait sur « La littérarité des genres populaires dans les littératures francophones ». De 2006 à 2019, elle a collaboré au Master en lettres et philosophie à l'ENS d'Haïti, programme mené conjointement avec Paris VIII.

Désiré NYELA est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université Sainte-Anne en Nouvelle-Écosse. Ses recherches portent sur les littératures francophones ainsi que sur les littératures populaires. Outre ses nombreux articles parus dans des revues et autres travaux parus dans des ouvrages collectifs, il est l'auteur de *Lignes de fronts. Le roman de guerre dans la littérature africaine* (Presses de l'Université de Montréal, 2009), *La filière noire. Dynamiques du polar « made in Africa »* (Honoré Champion, 2015) et *Les littératures de la traversée* (Karthala, 2021).

Marion OTT est agrégée de lettres modernes et doctorante en littérature comparée à l'Université de Lorraine, en France, où elle est également attachée temporaire d'enseignement et de recherche (A.T.E.R.). Ses travaux portent sur les poétiques grotesques dans un corpus de romans africains et indo-océaniques. Elle a publié plusieurs articles dans des revues scientifiques, participé à la rédaction de deux ouvrages collectifs et coorganisé plusieurs journées d'étude en France et au Canada.

Mohamed Lamine RHIMI est docteur en langue, littérature et civilisation françaises. Il est enseignant, traducteur (interprète) et chercheur. Il est membre du Pôle sémiotique et analyse de discours du Laboratoire intersignes, à la Faculté des sciences humaines et sociales de Tunis. Ses principaux domaines de recherche sont la francophonie, le postcolonialisme, la rhétorique, la littérature, la géopoétique, la traductologie. Il a participé à des dizaines de journées d'étude, de congrès et de colloques internationaux. Il est l'auteur de plusieurs articles récents (*Amerika* nº 28, juillet 2024 ; *Ponti/Ponts*, février 2024 ; *Savoirs en lien* nº 2 ; *Confluente*, décembre 2023 ; *Mélanges francophones* nº 20 ; *Synergies Portugal* nº 10, juillet 2023 ; *SYMOBOLON* nº 42 ; *Atlante* nº 17, avril 2023 ; *L'Entre-deux* nº 12, janvier 2023 ; *Il Tolomeo* nº 24, décembre 2022 ; *Amerika* nº 23, 2022) et de chapitres d'ouvrages collectifs sur Édouard Glissant (L'Harmattan, 2024 ; Éditions du Cavalier bleu, Classiques Garnier, 2022).

Lucile RICHARD est éducatrice et doctorante à la University College London. Elle est titulaire d'une licence en sciences sociales et politiques de Sciences Po Paris et d'un master en littératures européennes de la University of Cambridge. Son projet doctoral porte sur la voix dans les écrits de femmes francophones contemporaines. Elle travaille en particulier sur des textes d'Assia Djebar, Hélène Cixous et Monique Wittig à partir d'une perspective féministe intersectionnelle. Elle a publié en 2021 une critique de l'ouvrage *Écriture des origines, origines de l'écriture (Kathleen* Gyssels et Christa Stevens (dir.), 2019) dans *Les Cahiers de l'ADEFFI (Irish Journal of French Studies*).

Adiouma SARR est titulaire d'un doctorat de l'Université de Montréal en littérature comparée, et enseigne le français langue d'enseignement au Centre de services scolaire Marie-Victorin (Québec). Il a publié un livre, *La représentation de la tragédie humaine dans la littérature des génocides du XX^e^ siècle* (Les Éditions Channel, 2022). Ses recherches, communications et articles, parus dans des ouvrages collectifs et revues universitaires, portent sur la littérature des génocides, la littérature postcoloniale, la littérature africaine et antillaise, la francophonie.

Josias SEMUJANGA est professeur titulaire au Département des littératures de l'Université de Montréal, où il enseigne les littératures francophones. Il est membre de la Société royale du Canada. Ses domaines de recherche de prédilection sont la théorie des genres littéraires et du roman, l'analyse du discours, la réception critique et les récits de géno-

cides et de violences de masse. Il a signé une dizaine d'ouvrages critiques, parmi lesquels on compte *Narrating Itsembabwoko. When Literature Becomes Testimony of Genocide* (2016), *Le génocide, sujet de fiction ?* (2008), *Dynamique des genres dans le roman francophone. Éléments de poétique transculturelle* (1999), *Les récits fondateurs du drame rwandais. Analyse du discours social, idéologies et stéréotypes* (1998) et, comme directeur, *Le roman francophone et l'archive coloniale* (2020) ainsi que *Intertextualité et adaptation dans les littératures francophones* (2013). Il a également dirigé de nombreux numéros de revues savantes et a mené des travaux de recherche d'envergure subventionnés.

Adama TOGOLA est titulaire d'un Ph. D. en littératures de langue française de l'Université de Montréal et ancien boursier postdoctoral du Fonds de recherche du Québec-Société et culture (FRQSC) au Département des littératures de langue française, de traduction et de création de l'Université McGill. Il est maître-assistant à l'École supérieure de Journalisme et des Sciences de la Communication de Bamako. Ses recherches portent sur les littératures francophones. Outre une trentaine d'articles publiés dans des revues à comité de lecture, il a publié *Poétique et savoirs du polar d'Afrique francophone (*Paris, L'Harmattan, 2020). Il a aussi dirigé ou codirigé les numéros spéciaux suivants : *La vengeance dans le roman francophone* (*Dalhousie French Studies*, n° 119, 2021), *Moussa Konaté : une écriture de l'Afrique plurielle* (*Études littéraires*, vol. 50, n° 3, 2022, avec Christiane Ndiaye et Karen Ferreira-Meyers) et *Le polar francophone ou la pensée d'une dynamique hybride* (*Interculturel Francophonies* n° 44, 2023).

Robert VIAU est professeur à la retraite de l'Université du Nouveau-Brunswick, où il enseignait au Département d'études françaises. Il est l'auteur de treize livres, le directeur ou codirecteur de six ouvrages collectifs et l'auteur de nombreux articles sur les littératures acadienne, québécoise et francophone de l'Ouest canadien. Il est le fondateur de l'Association des professeurs des littératures acadienne et québécoise de l'Atlantique (APLAQA). Il a reçu le Merit Award de l'Université du Nouveau-Brunswick en 1993, le prix France-Acadie en 1998, une mention honorable au prix Champlain en 2001 et le prix Marguerite-Maillet en 2015. Il a été nommé Chevalier dans l'Ordre des palmes académiques de France en 2016.

Imane-Sara ZOUINI enseigne dans la section arabe du Département des langues étrangères à l'Université Toulouse – Jean Jaurès en France.

Docteure en littératures et civilisations à l'Institut national des langues et civilisations orientales, elle consacre ses recherches à la littérature marocaine francophone postcoloniale, la question du métissage dans l'écriture d'auteurs issus de contextes postcoloniaux et la traduction du texte postcolonial. Elle est l'autrice d'un ouvrage intitulé *Le métissage en œuvre. Les temps noirs d'Abdelhak Serhane* (2022) et la corédactrice en chef des numéros 13 et 14 de *Traits-d'Union*, la revue des jeunes chercheurs de l'Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle.

Des mêmes auteurs

Cécilia W. Francis

(dir.), « *La subjectivité en mouvance/*Subjectivity in Transition », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 25, nº 3, 2005 ; vol. 26, nº 1, 2006.

Gabrielle Roy, autobiographe. Subjectivité, passions et discours, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2006, 425 p. (finaliste, prix Gabrielle-Roy).

Reconfigurations du féminin postcolonial dans l'espace méditerranéen. Vers une nouvelle forme d'agentivité (en préparation).

Cécilia W. Francis et Robert Viau (dir.)

Trajectoires et dérives de la littérature-monde. Poétiques de la relation et du divers dans les espaces francophones, Amsterdam et New York, Rodopi, coll. « Francopolyphonies », 2013, 607 p.

Littérature acadienne du 21e siècle, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2016, 306 p.

Transmissions et transgressions dans les littératures de l'Amérique francophone, Moncton, Perce-Neige, coll. « Archipel/APLAQA », 2017, 319 p.

Inventivité, transversalité et marges au prisme des littératures de l'Amérique septentrionale francophone, Ottawa, Éditions David, 2023, 455 p.

Robert Viau

Les fous de papiers : l'image de la folie dans le roman québécois (1837-1988), préface du Dr Yves Lamontagne, Montréal, Éditions du Méridien, 1989, 373 p.

L'Ouest littéraire : visions d'ici et d'ailleurs, préface d'Annette Saint-Pierre, Montréal, Éditions du Méridien, 1992, 163 p.

Les Grands Dérangements : la déportation des Acadiens en littératures acadienne, québécoise et française, Beauport, Publications MNH, 1997, 381 p. (prix France-Acadie 1998).

Les visages d'Évangéline : du poème au mythe, préface de Barbara LeBlanc, Beauport, Publications MNH, 1998, 190 p. (mention honorable, prix Champlain 2001).

(dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Publications MNH, coll. « Écrits de la francité », 2000, 520 p.

« Le mal d'Europe » : la littérature québécoise et la Seconde Guerre mondiale, Beauport, Publications MNH, 2002, 191 p.

Grand-Pré : lieu de mémoire, lieu d'appartenance, Montréal, Publications MNH, 2005, 252 p.

Antonine Maillet : 50 ans d'écriture, Ottawa, Éditions David, 2008, 354 p.

Paris, capitale de la culture. Guide pour touristes curieux, Beauport, Muséologie In Situ, 2010, 390 p.

Poitiers et le Poitou acadien, Beauport, Muséologie In Situ, 2013, 182 p.

Acadie multipiste. Romans acadiens, tome 1, Moncton, Perce-Neige, coll. « Essais et documents », 2015, 227 p.

Acadie multipiste. Tradition et innovation, tome 2, Moncton, Perce-Neige, coll. « Essais et documents », 2020, 264 p.

Acadie multipiste. De vague en vague, tome 3, Moncton, Perce-Neige, coll. « Essais et documents », 2022, 287 p.

Acadie multipiste. Voix contemporaines, tome 4, Moncton, Perce-Neige, coll. « Essais et documents », 2023, 311 p.

TABLE DES MATIÈRES

Au carrefour de l'intranquillité et de l'inventivité.
La marge littéraire comme moteur du divers 7
Cécilia W. Francis

I
Adversités, altérités, *writing back*

Oppression, respiration et scénarios catastrophes.
Appels d'air d'Aimé Césaire à Ananda Devi 29
Françoise Lionnet

À l'écoute des voix subalternes de Tahiti. Paroles de femmes 47
Mohamed Aït-Aarab

Le trauma d'autrui et sa narration. *Les voyages de Merry Sisal* de Gisèle Pineau 73
Joel Akinwumi et Pooja Booluck-Miller

Quand la marge se démarque. L'enfant comme lieu d'utopies possibles dans l'œuvre pour la jeunesse de Pius Ngandu Nkashama 91
Kodjo Attikpoé

Portrait de l'artiste… en passeur culturel 111
Désiré Nyela

La configuration du féminin dans *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud. Entre subalternité et agentivité 139
Cécilia W. Francis

II
Poétiques hybrides, traversée des langues, oralité

Fécondité et inventivité poétique des « Tristes trop piques ». La langue grotesque dans *Za* de Raharimanana 177
Marion Ott

L'héritage de l'oraliture dans *Le mât de cocagne* de René Depestre 197
Christiane Ndiaye

Les voix multiples dans *Hôtel Saint-Georges* de Rachid Boudjedra 219
Naima Merdji

La marginalité discursive dans la (re)conquête de l'espace francophone 243
Adiouma Sarr

Marginalisation des langues africaines et théorie de la traduction postcoloniale 259
El Hadji Moustapha Diop

III
Transversalités, intertextualités, réécritures

Enjeux des œuvres francophones. Au-delà de la marge et du centre 301
Josias Semujanga

Intertextualité et transitivité. Une esthétique du divers chez Sami Tchak et Mutt-Lon 329
Analyse Kimpolo

Édouard Glissant, un écrivain polémiste. L'agonistique et l'éthique dans ses essais et romans 349
Mohamed Lamine Rhimi

Penser la marge francophone à partir du polar 383
Adama Togola

L'art du détour dans *L'empreinte à Crusoé* de Patrick Chamoiseau 397
Valeria Liljesthröm

IV
Postures transgressives du féminin postcolonial

Pour en finir avec la subalternité ? Vers une déontologie de la lecture littéraire océanienne 415
Jean Anderson

L'agentivité au féminin dans *Le voile de Draupadi*, *Pagli* et *Le sari vert* d'Ananda Devi 435
Sushma Dusowoth

En quête de la femme de personne. Les femmes en marge dans les œuvres de Leïla Slimani 451
Kathy Dillon

La figure de la prostituée dans le roman marocain francophone. Agentivité et transgression 467
Imane-Sara Zouini

Écouter les voix des marges d'Assia Djebar. *Vaste est la prison*, marginalisation et décentralisation 481
Lucile Richard

Notices biographiques 499