

HYBRIDA 4

2022

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



HYBRIDA 4

REVUE SCIENTIFIQUE SUR LES HYBRIDATIONS CULTURELLES ET LES IDENTITÉS MIGRANTES



Numéro 4 (2022). ISSN: 2660-6259

HYBRIDA. *Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes* est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée.

Directeur en chef

Domingo Pujante González
Universitat de València / Espagne

Directeur artistique

José Luis Iniesta Ferrándiz
Universitat de València / Espagne

Comité de lecture

Andrés Aguilar Díaz
Violeta Radovich Ruiz
Maxime Sorio
Universitat de València / Espagne

Revue HYBRIDA

Dép. de Philologie Française et Italienne
Faculté de Philologie, Traduction et
Communication. Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia / Espagne

<https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/>

✉ hybrida@uv.es



COMITÉ SCIENTIFIQUE

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València / Espagne

Mouna Ben Ahmed
Université de Sousse / Tunisie

Giulia Colaizzi
Universitat de València / Espagne

Catherine Grall
Université de Picardie Jules Verne / France

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna / Espagne

Isabelle Poulin
Université Bordeaux Montaigne / France

Walter Romero
Universidad de Buenos Aires / Argentine

Marta Segarra
CNRS / Universitat de Barcelona / Espagne

Edwige Tamalet-Talbayev
Tulane University / États-Unis

Bertrand Westphal
Université de Limoges / France

Jean Zaganianis
Université Mohammed VI Polytechnique / Maroc

Khaled Zekri
Université de Meknès / Maroc

SOMMAIRE

Numéro 4 (2022) : IDENTITÉ/S

Ouverture : Quelque chose se passait... Domingo Pujante González	3
--	---

DOSSIER

Coordonné par Walter Romero / Université de Buenos Aires / Argentine

Introduction : L'identité comme multiple Walter Romero	9
--	---

La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant Mohamed Amine Rhimi	11
---	----

Hybridité et discours de déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny dans <i>Le tyran éternel</i> de Patrick Grainville Severin N'Gatta	35
---	----

L'identité hybride de Fatima Daas : de l'étrangèreté à l'agentivité Claire David	53
--	----

Penser la territorialité et l'identité africaines à travers la notion d'« itinérance » chez Achille Mbembe Rolph Roderick Koumba	73
--	----

Entre centre-ville et banlieue : faire la navette à travers des récits audio-visuels ultra-contemporains María Rodríguez Álvarez	87
--	----

Délocalisation spatiale et relocalisation identitaire chez Milan Kundera Rym Kheriji	109
--	-----

La culture et l'identité à l'épreuve du déplacement –Pour une lecture topographique du déplacement dans <i>Partir</i> de Tahar Ben Jelloun– Mourad Loudiyi	133
--	-----

Les identités migrantes d'Édouard Glissant et Carlos Fuentes à travers les frontières hybrides de l'Amérique du sud Manuela Nave	155
--	-----

S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de <i>Mariées rebelles</i> [<i>Wild Brides</i>], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et <i>Le Dernier livre des enfants</i> , d'Ariane Dreyfus Blanche Turck	173
Identités plurielles au cours des voyages d'Alexandra David-Neel Fanny Martín Quatremare	195
MOSAÏQUE	
Contraintes du genre et recherche de l'identité sexuelle : <i>L'enfant de sable</i> , Rebecca Jäger et Alistair Houdayer Ihab Abumallouh	217
Les nouvelles vies du livre en régime numérique Stephanie Parmentier	233
TRACES	
Disparaître dans un beau paysage Tassadit Imache	255
Sombras negras Alex Medina	259

OUVERTURE

Quelque chose se passait...

Quelque chose se passait. Je le savais. Cet homme était là. Devant moi. Je ne le connaissais pas. Je ne l'avais jamais vu. Je ne comprenais pas ce qui se passait. Pourquoi il me regardait ? Pourquoi je le regardais ? Mon cœur battait. Il battait fort. Je le voyais presque. Je le sentais. Dans ce petit corps d'adolescent, affaibli par ce soleil, et par le charme de cet inconnu d'en face.

Tahir, H. (2015). *Les Ruelles des pieds nus* (p. 181). Casa-Express éditions.

Deuxième solstice d'été pour la revue *HYBRIDA*...

Rituel solitaire du feu, de la mer et de la lune...

Nouveaux vœux pour tous et toutes... pour ceux et celles qui souffrent...
pour les mères dévouées... pour mon père qui fait 80 ans.

Fierté renouvelée en ce juin 2022, plus libre mais plus accéléré... plus individualiste...

Espoir pour l'Ukraine et positionnement contre toute forme de totalitarisme et d'oppression...

Notre revue se consolide et reçoit la considération des spécialistes qui permettent d'afficher le label de qualité et de soutenir, *nunc et semper*, une recherche engagée.

Pour citer ce texte

Pujante González, D. (2022). Ouverture : Quelque chose se passait.... *Hybrida*, (4), 3–5.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24738>

Ce numéro 4 contient un *Dossier* central intitulé IDENTITÉ/S coordonné, magistralement il faut le préciser, par le professeur Walter Romero de l'Université de Buenos Aires en Argentine. Il regroupe dix articles venus d'espaces culturels différents qui se font écho : Côte d'Ivoire, Espagne, France, Maroc, Tunisie... Ils abordent et étudient des auteur·e·s aussi différent·e·s, et finalement aussi proches dans la thématique proposée, que Tahar Ben Jelloun, Fatima Daas, Alexandra David-Neel, Ariane Dreyfus, Carlos Fuentes, Édouard Glissant, Patrick Grainville, Laura Kasischke, Milan Kundera et Achille Mbembe, ainsi que d'autres productions audio-visuelles.

En partant d'une orientation méthodologique spécialisée en études postcoloniales et migratoires et/ou en études culturelles, de genre et queer, tout en privilégiant les approches intersectionnelles où convergent plusieurs facteurs d'oppression et d'exclusion (classe, race, genre...), ce *Dossier* porte sur la polyvalente notion d'identité, concept fuyant et pluriel qui s'appuie sur l'idée d'hybridation culturelle. Les articles du *Dossier* prennent donc comme objet d'étude l'itinérance, l'errance et le déplacement, incluant l'idée de retour (récits de voyage, opposition entre les pays colonisés et les pays colonisateurs, entre le centre et la périphérie ou la banlieue, etc.). Ils insistent également sur les questions identitaires liées aussi bien à la mémoire qu'aux processus d'interculturalité, voire de transculturalité.

Un autre aspect qui a été exploré est celui de l'identité individuelle et communautaire en relation avec les questions concernant la diversité sexuelle, ethnique, religieuse... mettant en valeur les récits et les sujets diasporiques, voire transgresseurs, tout en questionnant la normativité et les systèmes de domination.

Dans notre section *Mosaïque*, nous publions deux articles spécialement intéressants : Ihab Abumallouh part d'une réflexion générale sur la présence de la sexualité dans la littérature maghrébine d'expression française pour centrer son analyse sur la sexualité dans son rapport avec la religion et la « raison/folie » chez Ben Jelloun.

Stéphanie Parmentier, quant à elle, aborde les univers du livre numérique qui prennent un élan inespéré et gratifiant de nos jours, grâce aux nouvelles plateformes d'auto-édition et de lecture en étroit lien avec les réseaux sociaux.

Dans la section *Traces*, nous avons l'honneur et l'énorme plaisir de publier en avant-première le texte inédit de Tassadit Imache, écrivaine que nous aimons et admirons, intitulé « Disparaître dans un beau paysage » qui fera partie de son nouveau roman à paraître en 2023. Sous le titre de « Sombras negras », nous publions également le témoignage poignant de l'artiste et activiste trans d'origine soudanaise Alex Medina, réfugiée politique en Espagne qui vient d'obtenir sa nationalité, ce dont nous nous réjouissons.

Il ne nous reste qu'à remercier toutes les personnes qui nous aident, nous soutiennent et nous encouragent dans ce beau projet. Merci aux lecteurs et lectrices et merci aux chercheur·e·s du monde entier de nous envoyer vos propositions, vos créations et vos témoignages.

Varius Multiplex Multiformis... (*dixit* Marguerite Y.).

N'hésitez pas à succomber sous le charme de « cet inconnu d'en face ».

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Directeur d'HYBRIDA. Université de Valence / Espagne

IDENTITÉ'S

INTRODUCTION

L'identité comme multiple

« Le trait commun à toute chose est que tout est multiple ».

Badiou, A. (2021). *Alain Badiou par Alain Badiou* (p. 79). PUF.

Au cœur de notre contemporanéité, les interrogations sur notre identité marquent le rythme d'une construction qui n'est jamais sur le point de se figer, mais précisément pensée à travers les aléas de l'histoire et dans le borbier des genres, des genres littéraires et, en particulier, des genres humains. Ce nouveau dossier de la revue *HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes*, que nous coordonnons depuis l'Amérique latine, invoque précisément les modalités, les nuances et les significations autour de l'identité comme concept transculturel.

En guise d'évocation augurale, nous voudrions mettre en exergue le regard très singulier sur les préoccupations politiques et humaines qu'incarnent l'œuvre et la figure de Jean Genet, sa grande littérature, mais également son travail d'action ou d'intervention sur le réel, sous l'égide de l'identité comme mutation ontologique inhérente à l'être. Cette ouverture politique et humaniste pourrait bien nous servir à trouver une cohérence dans la panoplie d'articles qui composent ce dossier ; comme si notre situation actuelle était déjà traversée, en quelque sorte, par les pressentiments génétiques, de

Pour citer ce texte

Romero, W. (2022). Introduction : L'identité comme multiple. *Hybrida*, (4), 7–9.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24739>

nature transidentitaire, sur les ambivalences qui nous constituent et l'urgente nécessité de briser les archétypes et les stéréotypes à la recherche d'une réalité plutôt hétéroclite, d'identités multiples, en tension, au sein de leurs différences assumées.

La condition identitaire revisitée pourrait donc être l'une des hypothèses à trouver dans ce dossier consacré à passer en revue, sous le titre d'IDENTITÉ/S, les auteur·e·s et les textes qui, abordant la question de manière hélicoïdale, tissent ce vaste rhizome. Contre « la nuit de l'esclavage » s'élèvent la rhapsodie antillaise et les contre-épopées que Mohamed Amine Rhimi analyse dans l'œuvre d'Édouard Glissant, comme l'une des manières de revendiquer une identité anéantie s'incarnant non pas dans un destin personnel mais dans un cadre communautaire. Séverin N'gatta nous démontre que la déconstruction d'un mythe tyrannique permet de lire dans les formes artistiques comment nous vivons dans un monde où les êtres hybrides prolifèrent et, bien souvent, reproduisent et multiplient les distorsions qui nous éloignent de la vérité. Claire David accorde toute sa place à la notion d'entre-deux dans l'écriture « migrante » de Fatima Daas, du point de vue linguistique, et spatial également, comme figuration des identités à l'image d'une pendule dont l'oscillation multiplie l'accentuation de la « quête identitaire ». Celle-ci est étudiée et déployée dans ses fractures, ou plutôt dans la construction définitive d'un sujet interstitiel régi par des paramètres relationnels qui sont, de nos jours, à la base de nos subjectivités toujours en transit. Dans l'article de Rolph Roderick Koumba, le concept nodal de frontière et les pièges du « fétichisme identitaire » réapparaissent à travers des postulats qui, célébrant l'itinérance et la condition transnationale, permettent l'apophthegme que les identités culturelles sont toujours en perpétuelle construction. Suivant ce mouvement de pensée, María Rodríguez Álvarez analyse trois productions audiovisuelles où la « banlieue » apparaît comme espace primordial pour rendre visibles les tensions identitaires se matérialisant dans les dichotomies dominant/dominé et dedans/dehors.

Dans l'article de Rym Kheriji, la « réappropriation de soi » nous renvoie à son tour à des formes territoriales à partir desquelles l'on peut imaginer les localisations et les déplacements d'un paysage social. C'est ainsi que l'identité, ou plutôt la perte d'identité, nous est montrée sous son angle le plus complexe et contradictoire. Mourad Loudiy étudie l'expérience migrante à la lumière des constructions identitaires comme un « tiers-espace » qui fait surgir l'Autre, comme une (re)sémantisation qui offre une instance d'altérité conçue presque comme une membrane. L'article de Manuela Nave, suivant une méthodologie d'analyse comparée entre l'écrivain mexicain Carlos Fuentes et l'écrivain antillais Édouard Glissant, montre bien que la littérature offre une possibilité cosmopolite de reconfigurer de nouvelles limites, plus fluctuantes,

circonscrites aux seuls bienfaits de l'interculturalité. Blanche Turck explore l'univers de la poésie à partir de la notion problématique de « sujet lyrique », trop englobante, voire généralisante. En effet, ce concept tient difficilement compte du nouveau statut des voix poétiques dans la poésie contemporaine, peuplée de présences transgenres, de polyphonies et de lyrismes relationnels. Le dossier se clôt sur l'article de Fanny Martín Quatremare qui étudie les pèlerinages d'Alexandra David-Neel où le voyage devient sans aucun doute une expérience spéculaire. Ainsi, le contact avec l'altérité pose à l'auteure des interrogations identitaires et des interpellations existentielles, comme dans un miroir déformant et révélant à la fois le reflet de soi.

Nous vous invitons donc à une expérience de lecture polyphonique sur les IDENTITÉ/S qui nous permette de remettre en question nos a priori donnant accès à des univers d'ouverture et d'échange afin de raviver nos parcours personnels et nos mémoires collectives, de plus en plus hybrides et multidimensionnels.

WALTER ROMERO

Université de Buenos Aires / Argentine

La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant

MOHAMED AMINE RHIMI

Université de Tunis / Tunisie

✉ rhimi_ml@hotmail.fr

RÉSUMÉ. Édouard Glissant, romancier et philosophe antillais, rattache son épopée romanesque à une rhétorique qui tient lieu de rupture avec l'atavisme et le silence plaqués aux Caribéens et, en même temps, de dépassement de la mystification et du fixisme qui sclérosent leur culture et entravent son progrès. On estime que la contre-épopée de Glissant est organiquement liée à l'éloquence épideictique dont s'accroît la rhétorique sous-tendant son écriture et son œuvre romanesque dans l'intention d'autoriser les Antillais à recouvrer leur mémoire collective et à prendre leur destin en main. C'est ainsi que l'écrivain martiniquais fait appel aux musiciens et aux différentes expressions musicales dans l'objectif de chanter l'antillanité et changer la donne anthropologique et géoculturelle dans l'archipel des Antilles.

MOTS-CLÉS :

Édouard Glissant ;
éloquence
épideictique ;
épopée romanesque ;
expressions
musicales ;
musiciens

Pour citer cet article

Rhimi, M. A. (2022). La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant. *Hybrida*, (4), 11–34. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23989>

RESUMEN. *La música, una palanca imprescindible de la contra-epopeya novelesca de Édouard Glissant.* Édouard Glissant, novelista y filósofo antillano, relaciona su epopeya novelesca con una retórica que sirve como ruptura junto con el atavismo y el silencio impuestos a los caribeños y, al mismo tiempo, como superación de la mistificación y del fijismo que anquilosan la cultura y traban su progreso. Se estima que la contra-epopeya de Glissant está vinculada de forma orgánica a la elocuencia epidíctica cuya retórica incrementa al sostener su escritura y su obra novelesca con la intención de autorizar a las Antillas a recuperar su memoria colectiva y a tomar las riendas de su destino. De esta forma, el escritor martiniqués recurre a los músicos y a las diferentes expresiones musicales con el objetivo de cantar la Antillanité y cambiar la situación antropológica y geocultural en el archipiélago de las Antillas.

ABSTRACT. *The music; an unavoidable lever in Edouard Glissant's novelistic counter-epic.* Edouard Glissant, West Indian novelist and philosopher, links his epic novels to a kind of rhetoric which could act as an epistemological break with atavistic culture and domination affecting Caribbeans. We estimate that Glissant's epic novel is basically related to the epidictic eloquence with which the rhetoric underlying literary writing of our novelist seeks to assist Caribbean in recovering their own memory and taking control of their own destiny. This is how Martinican writer calls for musicians and different musical expressions with the objective to celebrate the Antillanité and change the cultural and anthropological situation in the Antilles Archipelago.

PALABRAS CLAVES:
Édouard Glissant;
elocuencia epidíctica;
epopeya novelesca;
expresiones
musicales; músicos

KEY WORDS:
Edouard
Glissant; epic
novel; epidictic
eloquence;
musical
expressions;
musicians

1. Introduction

L'*epos* est un terme grec qui signifie « parole d'un chant » ou « vers ». Il n'est pas sans évoquer le terme « *poiein* » qui a le sens de « faire », et le terme « *epopoia* » qui désigne « poème épique ». En fait, l'*epos* ou discours épique se rattache organiquement à l'épopée, laquelle « est la mise en forme d'une parole primordiale essentielle – l'*epos* – proférée par les poètes primitifs qui disent la genèse et la vérité du monde » (Madelénat, 1984, p. 816).

Pour ce qui est de l'*epos* glissantien, il est employé à dire les vérités qui concernent l'histoire de la communauté antillaise sans, néanmoins, souscrire à la notion de « genèse », laquelle consiste à légitimer l'affiliation et la culture atavique occidentales. C'est en ceci que le romancier antillais compte rompre avec l'épique occidental et procède, du coup, à l'invention d'une anti-épopée archipélique à même de prendre en charge les Histoires de toutes les communautés de la « totalité-Terre » (1990, p. 45), comme le confirme Glissant dans *Faulkner, Mississippi* : « [...] on doit renoncer aux ardeurs sauvages [...] de l'épique traditionnel [...] on peut cependant « ouvrir » une autre errance et un autre enracinement, qui concernent notre présence consciente et méditée à cette totalité-monde [...] » (p. 299).

Précisons à ce propos que le romancier insulaire se penche, par le truchement de son discours épique, sur la « digenèse » des peuples et nations menacés d'extermination. Pour ce faire, il s'applique à convertir le processus de l'extinction et de la sclérose, auquel sont confrontés les Antillais et bien d'autres peuples, en processus de sauvetage de ces peuples, favorisant leur réapparition sur la scène culturelle mondiale, comme l'écrivent les deux signataires de *L'intraitable beauté du monde* : « Toutes nos villes, tous nos pays relèvent aujourd'hui d'une digenèse, d'une origine folle et démultipliée. La digenèse est une émergence qui ouvre à mille possibilités dans le passé, le présent, l'avenir. Ces mille possibilités nous préservent de la doctrine et du dogme, et nous installent dans ce que l'incertain, l'imprévisible, l'imprédictible ont de régénérant » (Glissant ; Chamoiseau, 2009, pp. 51-52). C'est dans cette optique qu'on peut appréhender le discours épique qui caractérise l'œuvre romanesque glissantienne. Prenons à ce propos un passage puisé dans *Mahagony* (1987) :

Le deuxième inconnu est de l'abîme marin. Quand les frégates donnent la chasse au navire négrier en infraction sur les règles, le plus simple est d'alléger la barque en jetant par-dessus bord la cargaison, chargée de boulets. Ce sont les signes de piste sous-marine, de la Côte-d'Or aux îles Sous-le-Vent. Toute navigation sur la splendeur d'océan suggère, avec une évidence d'algues, ces bas-fonds, ces profonds, ponctués de boulets qui rouillent à peine. (p. 216)

Dans cette perspective propre à l'anti-épopée archipélique où la *digenèse* ordonne une autre histoire des communautés, Glissant tente, « par la transfiguration épique » (1983, p. 68), de transmuier l'absence des peuples en présence, leurs échecs en réussites et leur défaites en victoires. C'est que, comme le note Glissant, dans *Faulkner Mississippi* : « La littérature épique, celle qui entend conforter une communauté dans son destin et d'abord son identité, provient beaucoup plus naturellement (ou obscurément) de victoires incertaines ou ambiguës [...] ou de défaites de cette communauté [...] que de triomphes définitifs » (p. 32). Le narrateur ou le rhapsode dans l'œuvre romanesque glissantienne, pour qui « [l']épique est lucide, et tente de donner le change » (1983, p. 68), « chante en victoires des défaites réelles » (1983, p. 68). Cet extrait d'*Ormerod* (2003) est à cet égard fort évocateur : « Pour vous reposer de tant de feux et de défaites trop prévisibles, dénouer l'enroulement patient et lent de la parole. L'histoire engendre son récit, qui l'entraîne à des profonds nouveaux, la langue du récit hésite au bord de ses obscurités » (p. 95).

Dans cette dynamique de reviviscence culturelle et de renouvellement civilisationnel dont s'accroît l'*epos* glissantien, en se révélant être « le chant rédempteur de la défaite » (Glissant, 1996, p. 36) des peuples asservis et aliénés, s'inscrit le Sublime en tant que « résonance d'une grande âme » et dans la mesure où « il confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'esprit de l'auditeur » (Aquié ; Molinié, 1996, p. 357), selon la formule du Pseudo-Longin. Cela revient à dire que le romancier opte pour les « [mots] stylés » (Glissant, 1997a, p. 169) et emprunte « la route de perfection » (1997a, p. 80), dans l'intention de rehausser la démarche de dépassement dont s'arme l'*epos* archipélique. Dès lors, le chant épique glissantien devient un chant à même de « sublimer » (Glissant, 1996, p. 35) les déceptions de la défaite pour les muer en leviers de créativité romanesque et de prospérité culturelle. Dans *Sartorius. Le roman des Batoutos* (1999), le romancier rattache organiquement le discours épique au sublime en ces termes : « La poésie épique se prête à l'art sommaire du grand spectacle, parce qu'elle cache ses profondeurs sous l'éclat de sa narration » (p. 55). Il confie aussi bien à l'*epos* qu'au sublime dont il est question dans son œuvre romanesque le pouvoir de sortir ses auditeurs du gouffre en les poussant à se rallier autour de leur propre culture et à chercher le bonheur dans l'exaltation de ses valeurs : « Conte pour nous l'histoire, la légende, l'existence épique, l'exultation, le bon sort, la beauté » (Glissant, 1999, p. 82). C'est ce renforcement du lien entre le discours épique et la parole [ou le style] sublime qu'on peut lire dans *Malemort* (1975) :

Mais qui peut comprendre cela ? Le monde ne te comprend pas si tu t'enlourdis dans ta voix, si tu ne claironnes pas tes mots avec leur jet d'écume ou le lait des splendeurs ensevelies : pour parler au monde, étrenne une langue d'éclats drossée sur les mers comme une nasse d'argent,

Sinon tiens-toi béant dans ton silence et mâche tes mots pour à la fin germer de ta tête un serpent de flammes qui de vrai nouera la terre à ton corps. (p. 71)

Quels sont donc les spécificités distinctives de l'épique insulaire et/ou archipélique glissantien ?

2. L'*epos* archipélique

À méditer sur l'*epos* qui marque l'œuvre romanesque glissantienne et en jaillit, il n'est pas sans intérêt pour nous de rappeler que le discours épique insulaire opère en se plaçant sous le double signe de la sublimation et du dépassement. Pour une part, le narrateur ou les narrateurs dans les romans de Glissant relatent des épisodes du récit poignant de la Traite ou des Histoires des communautés qui furent aux prises avec la violence pour permettre, d'une part, aux lecteurs, antillais en particulier, de se figurer le parcours de leurs ancêtres, et pour le transmuter en levier de création, d'autre part. Partant, les histoires de massacres, celles de l'éparpillement et de l'asservissement cessent (ou doivent cesser) d'être des complexes qui inhibent l'initiative personnelle chez les Caribéens. Tout à l'inverse, elles s'érigent en *stimuli* d'inventivité artistique et culturelle. D'ailleurs, c'est à cette fin que le romancier antillais arrive à sublimer les blessures pour les métamorphoser en épopée romanesque archipélique. Il s'agit d'une parole heureuse et foisonnante qui naît de la matrice des douleurs et du calvaire. C'est à la lueur de cette dimension sublimatoire que revêt l'*epos* glissantien qu'on peut lire, dans *Mahogany* (1987), ce passage qui revient sur l'importance de nommer les douleurs antérieures, celles des esclaves traités :

Encore que je ne savais pas qu'un raconteur d'histoires – ce chroniqueur – m'allait prendre bientôt (l'image qu'il avait de moi) pour personnage de ses récits, me conférant une exemplarité dont j'étais loin d'approcher la mécanique simplicité. Expérience combien trouble que de retrouver dans les pages d'un livre l'écho canalisé de ce qu'on a vécu, dont on a seulement ressenti le tremblement sans avoir eu à le nommer davantage. (p. 18)

L'épopée glissantienne, qui libère l'histoire du peuple antillais des sphères sépulcrales où elle est très longtemps restée enfermée, s'inscrit aussi sous les auspices du dépassement. Celui-ci se conjugue intimement au caractère sublimatoire du dis-

cours épique dans l'œuvre romanesque de Glissant : le romancier invite ses lecteurs caribéens à se rallier autour de leur histoire pour pouvoir surmonter les handicaps portant atteinte au continuum de leur histoire et alourdissant la situation d'aliénation dans laquelle ils sont. Partant, le passé douloureux ne peut qu'inciter les Caribéens à le réinvestir pour se pencher, et sur leur présent, et sur leur devenir. C'est là où réside le pouvoir cathartique et salvateur de l'*épos* glissantien, comme le suggère l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « J'ai tant de noms en moi. Laissez, je les déporte sans compter, pour que ma grâce soit accomplie. [...] Depuis le temps que nous traversons, sans voir la trace de nos pieds, maintenant il faut laver tout ce travers, et détracer tous ces noms » (p. 427).

Dans cet esprit de dépassement dont s'accroît l'épopée insulaire, le romancier incite ses lecteurs à tirer des leçons de leur passé poignant, à assumer en toute conscience leur responsabilité existentielle et à remplir leur devoirs sociétaux et culturels, dans le sens où ils devront, outre l'exaltation de leur entour archipélique, c'est-à-dire de leur antillanité, porter un intérêt particulier à la situation au sein de laquelle ils se trouvent, situation où sévissent l'ignorance, la misère et l'injustice raciale. Le récit épique se doit, à cet effet, de participer à l'émancipation des Antillais. Dans cet extrait, puisé dans *La Case du commandeur* (1981), le narrateur revient sur les répercussions nocives de l'ignorance autant que sur l'impact destructeur du silence :

Papa, chanta-t-elle. Papa Longoué, dit l'homme. Ils commencèrent ainsi la longue parole qu'ils défileraient d'année en année à travers tant de descendants de plus en plus ignorants des mots vrais et par quoi ils essaieraient, l'ennui des jours et la famine d'ignorance les ravageant, de savoir au moins pourquoi ils avalaient l'air de cet endroit, de cet endroit qui disparaissait si vite de leurs têtes et de leurs rêves pour se planter seulement dans la partie d'eux-mêmes où plus rien ne bougeait, tout à l'écart de la vie et de la plate chaux de la vie ; et pourquoi il fallait que dans le monde entier, avec tant de cris et de larmes qui dévalent en ravines (sans compter la misère et la terreur qui bourgeonnent sur les yeux sans qu'un pleurer soit possible, déracinent les corps et les os sans même une goutte de sang), il se soit trouvé un endroit (cet endroit) pour entasser non pas seulement (oui jadis) le sang et l'horreur déchiquetés qu'on fixe avec un tremblement mais depuis si longtemps des tas et des tas de jolis tarissements parmi les commodités de plus en plus pâles du jour qui passe [...]. (pp. 66–67)

Et étant donné que, selon la formule de Glissant, « [l']épos ne qualifiera pas la geste *opposée* d'un peuple, mais sa relation (sa liberté vraie) » (1997b, p. 199), il n'est pas sans importance de rappeler que la diégèse, en tant que « signifié ou contenu narratif », le récit, en tant que « signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même » et la narration, comme « acte narratif producteur » (Genette, 1972 ; Stolz, 1999, p. 22) de

cette diégèse et de ce récit – pour employer les termes de Gérard Genette – demeurent, dans les romans glissantiens, essentiellement focalisés sur la Traite, c'est-à-dire sur le temps et l'espace où s'effectuait la déportation des Noirs africains vers les Antilles. Glissant nous le rappelle dans *Faulkner, Mississippi*, en ces termes : « La parole du conte ne peut pas faire semblant de ne pas savoir qu'aux origines de l'Antillais ou du Caribéen il y a non une Genèse, mais un fait historique combien de fois établi, et combien de fois raturé de la mémoire publique, qui est la traite négrière. L'holocauste de la traite et le ventre du bateau négrier [...] » (p. 267). En effet, l'épopée romanesque glissantienne repose fondamentalement sur les épisodes tragiques de cette longue histoire déchirante. Chaque roman de Glissant retrace, relate ou dépeint un événement taraudant, lié directement ou indirectement à la Traite. On citera à titre indicatif : « La mer Océan roule sa *profondeur*, où furent jetés les Africains enchaînés, et son *étendue*, dont l'inconnu terrifiait » (2003, p. 220). Le romancier « fait légende et conte » (1997c, p. 141) de ceux qui chavirent dans l'abîme océanique. C'est dans cette optique qu'on peut lire dans *La Case du commandeur* (1981) : « Pendant ce temps le poisson-chambre est reparti dans les profonds. Il navigue dans le noir des mers, où les noyés sont alignés. Les noyés portent le poids de boulets attachés à leurs cous. Le poisson-chambre a pris la couleur du noir des précipices » (p. 59). Dans *Tout-Monde* (1993), le narrateur met l'accent sur les zones subaquatiques qui engloutissent la surcharge de la cargaison de chair humaine : « Et les grottes, tous ces gouffres, partout dans le monde, où l'eau de la mer vient virer dévirer dériver, pour déposer ces boulets verdis » (p. 589). Pour ce qui est de l'acte atroce d'engouffrer des humains dans l'abysse marin, il se répète à maintes reprises au fil de toute l'œuvre romanesque, tel un leitmotiv qui revient inlassablement et rythme le récit épique glissantien : « Quant au second, enroulé dans un drap et lesté de boulets, il fut jeté en mer, avec deux autres marins victimes de l'échauffourée, sans aucune sorte de cérémonie. » (p. 214), lira-t-on ainsi dans *Le Quatrième siècle* (1964).

Sous cet angle, le rhapsode insulaire chante l'épopée subaquatique, l'épopée de la digenèse des Antillais. Ce point de vue a été bien explicité par Glissant dans *La Cohée du Lamentin* :

Pour ce qui est des volcans de la Caraïbe et de ces chemins de laves qu'ils tracent sous la mer d'une île à l'autre tout au long de l'arc, et qui rejoignent peut-être les pistes marines ponctuées des martyrs de la Traite négrière sur les fonds atlantiques d'Afrique aux Amériques, images obsessionnelles répétées dans nos contes, je reprends une fois de plus ces deux visions de messieurs Kamau Brathwaite et Derek Walcott, l'un de Barbade l'autre de Sainte-Lucie, que j'ai souvent citées : *History is Sea* (ou bien n'est-ce pas plutôt le poème *The Sea is History*) et *The Unity is Submarine*. Mélangeons-les, sans ordre d'attribution, en signe que la mer pense avec nous. (pp. 237–238)

Le romancier caribéen commémore ainsi, par le truchement de son épopée romanesque, ceux dont les commerçants de la cargaison de la machine humaine se sont délestés au large de l’océan Atlantique. Les questions que l’auteur se pose dans *Sartorius. Le Roman des Batoutos* (1999) et pose, en même temps, à ses lecteurs sont, à cet égard, fort révélatrices, dans la mesure où elles peuvent être considérées comme un appel urgent à la commémoration de ceux qui ont chaviré lors de la Traite : « Les survivants n’ont-ils pas renseigné les investigateurs, au moins sur le nom du bateau, qu’ils avaient dû entendre prononcer, et s’ils ont choisi de se taire, pour quelles raisons ? Le temps vient-il de retrouver la trace et de raviver la mémoire ? » (p. 140).

Rappelons à ce propos que l’épopée romanesque glissantienne tient lieu de manifestation artistique, littéraire et poétique qui dit l’île et l’archipel caribéens, loin, bien entendu, de la tutelle occidentale ; c’est que, selon la formule de Georg Lukács, « [le] roman est l’épopée d’un monde sans dieux » (1989, p. 84). En somme, l’épopée archipélique joue un rôle crucial, dans le sens où elle permet aux auditeurs antillais non seulement de panser leurs plaies historiques en les sublimant dans le domaine de l’inventivité culturelle, mais aussi de magnifier leur propre poétique et de dire leur propre expression artistique, lesquelles forment leur manière spécifique et singulière de participer à la création du *chaos-monde*. Et si Glissant prend la Traite comme canevas ou arrière-fond de son récit épique, c’est pour bâtir ce qu’il appelle significativement, dans *Le Discours antillais*, la « littérature nationale », laquelle est en lien organique avec la dimension expressive :

On dit qu’il y a littérature nationale quand une communauté contestée dans son existence collective tente de rassembler les raisons de cette existence. La production littéraire qui participe d’une telle conscience collective en quête d’elle-même n’est pas seulement exaltation de la communauté mais aussi réflexion sur (et souci de) son expression spécifique. (p. 198)

Dans quelle mesure alors l’épopée archipélique fonctionne-t-elle dans la droite ligne du genre démonstratif, propre à la rhétorique sous-jacente à l’œuvre romanesque glissantienne ? Autrement dit, comment s’opère le mariage entre l’épique glissantien et l’éloquence épideictique ? Quelle en serait la portée ontologique et esthétique ?

3. *Epos* glissantien et éloquence épideictique

Le récit épique dans l’œuvre romanesque glissantienne fait écho à l’éloquence épideictique, dans le sens où toute instance narrative contribue, en relatant les faits qui constituent la trame événementielle de la Traite négrière à émanciper l’identi-

té antillaise des carcans de la déréliction ou de l'hégémonie. L'épopée ou, mieux encore, la contre-épopée¹ insulaire est en mesure de réanimer la mémoire collective des Caribéens, laquelle était, des siècles durant, en butte à la sclérose qui provient de la systématisation réductrice imposée par les dominateurs. Ainsi l'*epos* relève-t-il, selon Glissant lui-même, d'une « [expérience] vivifiante » ; lorsque « les temps du conte se mélangent aux temps de la vie » (1997d, 57). C'est justement dans ce sens qu'on peut appréhender ce passage extrait de *Malemort* (1975) : « [...] les noms surgis, non pas grossis dans la mémoire de ces cent cinquante années tombées en gouffre, mais comme engendrés par la pente, ou peut-être secrétés au trou de l'œil muet du monde, ou jaillis du puits sans fond où les boulets changèrent en perles dans l'entraille des noyés [...] » (p. 67).

Aussi l'épopée romanesque glissantienne donne-t-elle les moyens au peuple déraciné, puis privé de son identité, de reconstruire son continuum historique, nécessaire à la consolidation culturelle, comme le note Glissant en ces termes : « On peut considérer l'épique comme la première tentative d'écrire l'Histoire, d'écrire, de dire, une époque » (1983, p. 75). Remonter le fil du temps et le cours de la véritable Histoire antillaise, c'est-à-dire « descendre le cassis la pente » (1993, p. 226), sert, d'une part, à célébrer l'identité caribéenne, en dépit des formes de chosification auxquelles elle a été confrontée. C'est ce que souligne l'auteur dans *Ormerod* (2003) : « [...] il lui dit sans y penser vraiment et sans doute pour l'initier à ces histoires de là-bas, « Savez-vous que nous marchons là sur le sang des esclaves, ces pavés calaient les navires négriers, retour à leur port d'attache [...] » (p. 82). D'autre part, il s'agit de garantir une thérapeutique prophylactique à cette identité prise en otage par les puissances hégémoniques de l'esclavage. Dès lors, l'épique romanesque glissantien s'érige en protecteur de l'identité antillaise contre les menaces et dangers de l'extinction : « Ce qui était une manière comme une autre de thérapeutique. » (p. 194), lira-t-on à ce propos dans *La Case du commandeur* (1981). En d'autres termes, l'épopée archipélique fait office d'immunité culturelle et même anthropologique pour la communauté et la culture caribéennes, et ce, par le truchement de la relation au fil des siècles [de génération en génération] de ce récit épique, à même de la préserver de tout dépérissement. Il s'agit ici d'un signe

¹ Il ne s'agit pas dans le répertoire glissantien d'une parodie de l'épopée occidentale qui célèbre souvent la poussée coloniale. Il est question d'une épopée romanesque qui se démarque de la tradition folklorique pour chanter la digenèse, le surgissement et la résistance des peuples composites. Ainsi, la modernité glissantienne a redonné vie à l'épopée qui ne se définit pas uniquement comme œuvre, mais aussi comme registre et surtout comme action sociétale. La contre-épopée insulaire s'assigne également l'objectif de transformer l'échec et les douleurs en réussite et en bonheur.

de jouvence, de pérennité civilisationnelle, comme l'a bien exposé Glissant dans *Mémoires des esclavages* : « [...] où se trouvent chaque fois rassemblées ou ramassées non seulement la mémoire immédiate de la communauté mais aussi et surtout sa mémoire lointaine ou ancestrale [...] des conteurs qui transmettaient la chronique de la nation, sous forme de récits ou d'épopées » (p. 29). C'est là, en particulier, où réside le pouvoir régénérateur de l'*epos* glissantien qui transforme l'oubli en présence, le manque en plénitude et transmuter la défaillance en réussite, l'appauvrissement culturel en créativité artistique et poétique. En somme, les plaies indélébiles tiennent lieu de source d'allégresse, comme le précise l'auteur dans *Tout-Monde* (1993) : « [...] les blessures coulaient en vrac comme de l'eau, et on les acceptait avec bonheur » (pp. 69–70). L'approche de Georg Lukács se révèle, à ce propos, très importante :

Tel est l'âge de l'épopée. Ce n'est pas l'absence de douleur ou la sécurité de l'être qui vêtent les hommes et les faits de contours joyeux et stricts – la part de l'absurde et du désolant dans le monde n'a pas crû depuis l'origine des temps, seuls les chants consolateurs sonnent de façon plus claire ou plus étouffée – mais bien cette parfaite convenance des actes aux exigences intérieures de l'âme, exigence de grandeur, d'accomplissement et de plénitude. (pp. 20–21)

Précisons ici que l'*epos*, qui autorise le rhapsode antillais à « plonger aux sources obscures, non dévoilées, de l'accomplissement historique » (1997b), revêt un caractère fédérateur ; il s'érige en un levier de concorde et d'union pour la communauté déracinée, puis éparpillée. Et « l'épopée qui s'adresse à la conscience nationale, non encore sûre d'elle-même » (1983, p. 81), « exprime la pulsion de ceux qu'une même menace ou une même défaite en un même lieu rassemble » (1996, p. 33). C'est dans cette perspective qu'on peut appréhender l'emploi récurrent du pronom personnel de la première personne du pluriel « nous » au fil de l'œuvre romanesque glissantienne, le « nous » constituant à cet égard le refuge que le romancier propose à ses lecteurs antillais. Prenons à titre d'exemple ce passage repéré dans *Tout-Monde* (1993) :

Ainsi avons-nous parcouru dans les pays d'Afrique, (c'était la manière la plus immédiate de regarder au fond de nous,) les imaginant sur des modes dont nous ne savions pas même qu'on nous les avait suggérés, – les masques, l'élémentaire, la force, la divination, la terre rouge et les eaux de boue, la sèche savane inquiète, la végétation en ténèbres, l'arbre à palabres et les taxis de brousse, – et quelques uns parmi nous ont inventé moyen d'y comprendre. Ils devinent bien qu'il y a là raison obscure, source cachée. (p. 505)

Le récit épique cultive ainsi le « nous » qui signifie le rassemblement des Antillais et scelle leur ralliement à leur propre cause, et ce, dans l'objectif de magnifier

la communauté insulaire et d'exalter sa culture archipélique. Sous cet angle, Glissant reconnaît, dans *Poétique de la Relation*, que le « conteur est un djoueur de l'âme collective » (p. 83). Étant donné qu'« on a considéré comme caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel, mais celui d'une communauté. » (p. 60), selon la formule de Georg Lukács, l'auteur du *Discours antillais*, consacrant son épopée romanesque, voire toute son œuvre littéraire à fédérer et unir les Caribéens, va jusqu'à avancer une condition préalable à leur rassemblement autour des valeurs de la culture antillaise, laquelle condition confine à l'échec et à l'amertume. On touche ici à la toile de fond de l'épopée qui n'est autre, à en croire Glissant, que la défaite ou la crise contre laquelle n'importe quelle communauté peut buter, à un moment donné de son histoire : « On est même en droit d'affirmer que les défaites des héros sont nécessaires à l'unanimité des peuples » (1981, p. 136).

Il convient de rappeler dans ce cadre que ce qui importe le plus pour le romancier, c'est le dépassement de l'éparpillement et de la défaite de la communauté pour pouvoir pétrir et sculpter, par le truchement du chant épique, son union, c'est-à-dire sa réussite, voire même sa prospérité. C'est justement dans cette mesure que le narrateur revient, dans *Mahagony* (1987), notamment sur le devoir qui incombe à tout Antillais, lequel devoir consiste, dans cette perspective, à participer à l'élaboration de l'épopée, non pas uniquement en tant qu'elle incarne l'identité et l'union communautaires, mais également en tant qu'elle repose sur des actions citoyennes, à l'aune desquelles se mesure la responsabilité individuelle :

Mathieu revient dans le pays, je ne sais si c'est pour un long temps. Il connaît, comme tout un, que nous pratiquons cette façon longue monotone sans fin d'aller au bout de nos histoires. Une seule respiration. Allons bon, voilà que je repars dans les grands effets. Ce qu'il faut bien comprendre : il est tout à fait capable d'applaudir à ma parole déshabillée, de me certifier que c'est là une manière directe d'entrer dans la voix de tous. Je l'entends déjà. Quand il veut, il vous prouve que vous êtes légende. Ou tout simplement que vous êtes crachat. (p. 182)

Au demeurant, si l'épique romanesque glissantien s'inscrit dans la droite ligne de la visée épictétique, en cela qu'il s'emploie à souder les liens d'une société disloquée, à la suite de la colonisation, c'est qu'il se voue, en premier ressort, à magnifier, le lieu, la terre archipélique, préalables à tout ralliement caribéen, et avant même le ralliement, à tout ancrage existentiel et culturel. À ce sujet, ce passage tiré de *La Lézarde* (1958) est on ne peut plus éloquent. Le narrateur y revient en effet sur la liaison dialectique qui s'établit entre le dire épique et la dimension tellurique, laquelle constitue le socle sur lequel repose l'éloquence épictétique :

[...] et tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre, et il en est pour la dire avec des mots [...] et si un homme raconte un peu de sa terre (s'il essaie, et peut-être va-t-il tomber contre un haut mur flamboyant où toute parole se consume ?), on ne peut pas dire que c'est là un conte, non, même si cet homme parle de rêves imprécis qui, peu à peu, s'arrangent avec le réel sombre ; tout de même que si un homme dit qu'il a vu des récoltes fleurir dans le sol, on ne peut dire que c'est un conte : pour la raison que la terre parle à chacun, comme un oreiller à l'oreille qui est dessus ; et si un homme dit qu'il a vu ceci ou cela, nul ne peut le contredire, à la condition que ceci ou cela soit dans la terre, enfoncé au plus profond de son entraille, comme un rêve qui est le miroir du fond de la terre, un rêve avec des racines en vrille dans la terre, et non pas un rêve en fumée, même pas né de la torche du dernier flambeau. (p. 105)

En quel sens l'art musical fait-il partie intégrante de l'anti-épopée glissantienne ? En quoi cette « contre-épopée » est-elle un chant généthliaque célébrant le surgissement, sur l'échiquier géoculturel mondial, de la communauté antillaise ?

4. La musique ; un levier incontournable de la contre-épopée romanesque d'Édouard Glissant

Il convient de mentionner, à ce niveau d'analyse de la contre-épopée romanesque glissantienne, qu'il s'agit d'une transgénéricité rhétorique, littéraire et artistique, laquelle est loin d'être limitée ou circonscrite à quelques genres littéraires ou artistiques, ni encore à un quelconque champ épistémique ou gnoséologique. C'est à partir de ce point de vue qu'on peut lire dans *Poétique de la Relation* : « La mise en relation des domaines de la connaissance (questions et résolutions) n'est ni une discipline ni une science mais ressortit à un imaginaire du réel, qui nous permet d'échapper au pointillisme probabiliste sans verser dans la généralisation abusive » (p. 114).

L'écrivain martiniquais s'emploie, via l'hybridation générique dont s'accroît sa contre-épopée romanesque, à ouvrir de nouveaux horizons aux modalités formelles de la littérature et des arts, c'est-à-dire à la poétique. Glissant définit ainsi cette vocation de transgénéricité esthétique dans *L'imaginaire des langues* : « Oui, chaque œuvre apporte sa propre « poésie ». Mais il arrive un moment où il faut rassembler tout cela et lui donner des perspectives nouvelles, des perspectives de formes. C'est une première tentative d'établir ces perspectives-là » (pp. 60–61).

Il n'est pas toutefois superflu de noter, dans ce contexte, que la contre-épopée glissantienne se révèle être une « poésie » mue par une dynamique de transgénéricité à la fois littéraire et artistique. Elle est probablement aussi le lieu d'une déstructuration de la systématique générique et, par-delà, de toute structure hégémonique. C'est ce que l'écrivain s'attache à mettre en lumière dans *L'imaginaire des langues* :

C'est un mot ambigu parce que c'est un mot français, poésie, qui se réfère à un mot anglais, poetry. Il y a donc une volonté délibérée de confusion, ou plutôt de mélange d'origine, une volonté délibérée de manifester que ce n'est pas un genre littéraire distinct, mais un mélange de récit, de dialogue théâtral, de poésie, de réflexion, etc. c'est une première approximation de ce qui pourrait être une « déstructure » des genres. Des genres traditionnels comme le roman, le théâtre, l'essai. Je suppose que je vais écrire de plus en plus de « poétique » de genre. (p. 60)

Pourtant, l'art, dans l'esprit de Glissant, ne saurait être que disparate, hétéroclite, voire composite. Il s'agit là, à bien des égards, d'une esthétique baroque de bariolage ou de *patchwork*, une esthétique, loin de se borner au brassage des genres littéraire, accordant un intérêt particulier au télescopage de toutes formes d'expressions artistiques. C'est sous cet angle qu'on peut appréhender l'analyse pertinente du penseur antillais, tirée de son essai, *Une nouvelle région du monde* :

En réalité, les arts sont tous aujourd'hui composites. Un grand nombre des opérations de l'esprit et des mouvements de la sensibilité, représenter et décrire et ordonner et suggérer et embellir et analyser et deviner et convaincre et prévoir pour ceux qui ne voient pas et raconter tout simplement, se sont affinés ou exacerbés à travers les siècles et les espaces pour produire à chaque fois les œuvres de l'art selon les mètres et les fins des disciplines les plus concernées par ces différentes fonctions [...] Les arts dits contemporains, ou du moins ceux qui ont échappé à la littéralité des œuvres de la mode, et qui n'essaieraient ni de terrifier ni de détourner, se sont compliqués et sont devenus composites, en ce que non seulement ils soulignent et relèvent et révèlent les différents et concourent ainsi au mouvement des diversités et des variétés, en les illustrant pourtant dans leur singularité, mais qu'ils tentent par surcroît et de plus en plus de surprendre cette opération elle-même par laquelle des différences s'ajoutent sans se détruire, et aussi des identités varient en ne dépérissant pas. Les différents n'avaient pas la variété ! C'est pourquoi raconter, ou conter, ne finit pas en un art du récit. L'œuvre de l'art est l'objet d'une infinité de ces opérations de l'esprit et de ces mouvements des sensibilités, sans dire qu'elle contribue à en susciter d'autres, que nous apprendrons à fréquenter. Et elle hasarde de cette façon les liaisons magnétiques, et elle retrouve les fulgurations enténébrées des premiers âges des humanités. (pp. 134–135)

Le rhapsode martiniquais cherche en effet à dépasser l'hybridation générique littéraire vers une transgénérisation artistique englobant la diction littéraire autant que les divers phénomènes sémiotiques. Lisons dans ce cadre cette analyse intéressante, mesurée dans *L'imaginaire des langues* ; le romancier souhaite ici rompre avec la généralité littéraire classique et émigrer, via sa création littéraire, vers d'autres zones esthétiques :

Ce qui est passionnant dans le roman d'aujourd'hui, c'est qu'il peut partir dans toutes les directions : il parcourt le monde. Je ne vois pas comment un livre qui a comme titre Tout-monde pourrait être linéaire et conventionnel comme les romans du début de

ce siècle. Non, c'est un roman qui est appliqué à la matière du monde, qui est dilaté à la matière du monde, et il n'y a pas de problème pour moi sur ce plan. C'est aussi une œuvre qui risque un dépassement des genres littéraires établis. (pp. 36–37)

C'est ici l'occasion de remarquer que la contre-épopée romanesque glissantienne retrouve sa signifiante profonde en s'inscrivant dans un confluent transgénérique, c'est-à-dire en se situant au croisement des genres oratoires et littéraires et en se plaçant dans une mouvance esthétique interactionnelle. C'est là l'un des versants de l'épique de l'écrivain antillais qui sape ainsi les fondements de toute codification artistique. Cet extrait, tiré de *Tout-Monde* (1993), revient sur la transgénéricisation poétique, en revalorisant la complicité organique entre les diverses expressions artistiques :

Peut-être que si, presque autant que Mathieu Béluse, il était incompetent dans l'art de déchiffrer les physionomies, en revanche était-il doté d'une sorte de finesse à deviner les malheurs et à mettre en connivence. C'est ce qui peu à peu l'avait métamorphosé de poète en déparleur.

Tout déparleur est mieux que quiconque doué pour la recherche du Sacré, précisément à cause de cela, qu'il déparle, c'est-à-dire qu'il rigole et qu'il est transporté en exagérations. Les misères lui confient, sans qu'il voie là un sacerdoce. Le déparleur est le laïc du Sacré. (p. 408)

Il est ici nécessaire de signaler que la musique fait partie intégrante, et de l'Histoire, et de la culture antillaise. Autrement dit, elle constitue l'un des fondements ontiques inaliénables sur lesquels reposent l'existence et la civilisation des Caribéens, en ce qu'elle rend compte de la terreur dont ils étaient séculairement victimes et qu'elle leur permet de sublimer les cicatrices indélébiles de la Traite pour les transformer non seulement en création artistique, mais également en source d'espoirs et, subséquemment, de bonheur. C'est sans doute pour cette raison que l'écrivain recommande, dans *Le Discours antillais*, à ses compatriotes de ne jamais se passer de leur musique :

La musique est tellement constitutive (par le rythme) de notre existence historique et quotidienne que nous risquons collectivement d'en méconnaître la « sévérité » : l'ardeur de travailler pour y parfaire. Il est possible que la « facilité » soit un des écueils de l'oralité, tout de même que le « formalisme » en devient un, parallèle, pour l'écriture. Mais cet aspect de la question est négligeable. Il y a en revanche une histoire musicale de la Martinique, intéressante à suivre. (p. 225)

Une telle histoire musicale est, sinon l'une des matières premières dont le conteur antillais pétrit son épopée romanesque, du moins l'une des signifiants ou des résonances de cette épopée, qui se voue à retracer non pas uniquement l'itinéraire de la déportation, mais aussi à broser la situation horrible et ô combien aliénante des

esclaves au sein des Plantations. C'est en mettant l'accent sur la biguine, comme une forme musicale qui a vu le jour dans ces Plantations, que Glissant s'emploie, dans *Le Discours antillais*, à mettre en garde ses auditeurs contre la folklorisation qui menace en même temps cette musique et toute la culture antillaise :

La chanson créole, en Martinique et en Guadeloupe la biguine, exprime d'abord l'univers des plantations. Quand le système s'effondre, il n'est pas remplacé par rien du tout. Ni urbanisation massive, ni industrialisation forcenée. Le peuple martiniquais reste comme en suspension dans le temps, avant que l'actuel système de change le constitue en un ensemble de clients. La production musicale, coupée d'une nécessité existentielle, se folklorise (au mauvais sens du terme). Elle n'évolue pas vers des formes réadaptées. (p. 225)

Dans *Ormerod* (2003), le rhapsode créole s'attache à nous faire part des cris et des chants des Nègres lors des fêtes religieuses des esclavagistes, propriétaires des Plantations. Les seconds se sont servis, entre autres, de la religion pour dominer et esclavagiser les premiers. En réalité, tous les moyens sont bons pour que les dominants nourrissent leurs ambitions mercantiles, au détriment, bien entendu, des esclaves qui gémissent sous le faix de l'exploitation inqualifiable :

Flore Gaillard incendie la bâtisse mais en manière que les murs restent debout pour attestation, les femmes, que partout ailleurs dans la région vous commencez d'appeler docteurs-feuilles, doctè-zheb, ont desséché les entailles du major avec du sel pimenté, elles font la plaisanterie, « Vous pouvez criez, allez, criez un peu, un nègre qui crie c'est un plaisir du Seigneur... », elles ont bouché les trous avec de la graisse caco et des bourgeons courbaril, et quatre jours pas plus tard Flore Gaillard a charroyé Makondji dans sa fournaise et voilà que la poitrine du coutelasseur ouvre à nouveau, il échappe de ce combat-là tour en sang, il rit, la fournaise crie que c'est le baptême du sang de feu, Makondji crie que c'est la consécration du feu de sang, toute la bande rit en grand balan, moi aussi, je suis dans la bande...

Et c'est ainsi, et c'est comme quoi j'ai parlé plus que tout le ramage que la nuit peut border, plus que jamais vous n'entendez si vous posez vos oreilles sur les chanters que la lune emporte dans les ténèbres, la vieille lune, là-haut là-haut... – *Épiphanie, messié ! Parol palé ! Love n'blade ! Dormez tous ! Dormez tous !...* (pp. 29–30).

Précisons dans cette optique que la musique et la chanson sacudent la contre-épopée glissantienne pour que celle-ci rende compte des traumatismes de la Traite négrière, magnifie le paysage insulaire et exalte l'Histoire et l'identité antillaises. D'ailleurs, à en croire Glissant, « [longtemps] dans la nuit de l'esclavage, la parole fut interdite, le chant interdit, mais aussi l'apprentissage de la lecture puni de mort »

(1981, p. 462). Les vers repérés dans *Le Sel noir* (1960) évoquent le caractère généthliaque dont se distingue l'épique glissantien, lequel chante la naissance au monde, contre vents et marées, de la communauté caribéenne :

Le conteur mesure sa parole dans l'éclat démesuré. Il va,
par solitude même, chanter la terre, ceux qui la souffrent. Il
n'offre la parole à tels qui s'en enchantent, s'y exaltent ;
mais aux corps brûlés par le temps : halliers, peuples contraints,
villages nus, multitude du rivage.

Quand, ce sage marin, mesuré diseur, son chant l'achève
le recommence. Il vient, enfant, dans le premier matin. Il
voit l'écume originelle, la première suée de sel. L'Histoire,
qui attend. (Glissant, 1960, p. 173)

Dans *Tout-Monde* (1993), le « déparleur [raboute] ensemble » (p. 404) l'art romanesque, la poésie, l'art théâtral et l'expression musicale pour pouvoir magnifier ce paysage caribéen qui fournit le préalable tellurique, c'est-à-dire la condition ontologique incontournable à l'épanouissement et au progrès de la culture antillaise. Le passage suivant se révèle à ce propos éloquent, en ce qu'il revient sur le brassage générique, à la fois littéraire et artistique. Il s'agit, pour le moins qu'on puisse dire, d'une dynamique symbiotique et/ou d'une esthétique synergétique qui articulent, tout à la fois et de manière concomitante, le roman et la poésie au théâtre et au chant épique :

Ce romancier [...] partait aussi en poésie, essayait de tracer, de révéler les personnes par le paysage, (nous ne croyons plus avec lui au personnage de roman qui vous en impose, ni aux astuces de l'auteur : les descriptions rusées qui tâchent de présenter un quidam sans en brosser vraiment le portrait, du genre «non pas seulement, mais» plutôt que assuré «pas peut-être,» les dialogues sous-entendus qui dévoilent peu à peu et laissent tant à deviner, les réactions imprévisibles des protagonistes, pour dérouter le lecteur,) et ainsi d'arrimer le paysage sous l'apparent disparate, et de chanter le pays sous toute cette apparence. (p. 521)

Dans *Le Quatrième siècle* (1964), l'art musical se trouve intégré dans une dynamique de transgénérisation singulière, c'est-à-dire dans une sorte de créolisation générique, si bien que la musique interagit densément avec le théâtre et la sculpture, ne fût-ce que pour dire l'indicible et chanter l'histoire antillaise :

– *Mais pourquoi criais-tu : La-Pointe ? Car son nom c'est Longoué, le nom que je porte.*
Mathieu rit, comme contraint. Il frissonnait, accroupi sur ses talons. Il essaya de
chanter en s'accompagnant d'un rythme qu'il battait doucement sur la barrique (mais sa
voix ne portait pas très loin car il détaillait les mots à l'intention du quimboiseur) :
« Un abbé avec une épée, *gardé sa* !
« Le dé à coudre était en noyer, *ki noyé* ?

« Monsieur gère et commandeur *couté sa*.

« Des écus et puis des louis *oué oué oué*.

« Des louis et puis des boucauts : *sa pas vré*. »

– Ce qui veut dire que si tu entends bien, tu retiens aussi !

« Ce qui veut dire que je ne crois pas ! L'abbé qui porte une épée, c'est dans les gravures, pas dans le pays ! Pour les baptiser en série à l'arrivage, presque une cérémonie, vraiment réfléchis, il ne serait pas venu avec une épée. (pp. 141–142)

Au demeurant, il n'est pas inintéressant de rappeler ici que, chez Glissant, la biguine, le jazz, la salsa ou encore le reggae, pour ne citer qu'eux, sont des musiques motrices de contestation, c'est-à-dire qu'elles véhiculent sous certains aspects une révolte contre la domination économique, la marginalisation et l'aliénation. En peu de mots, ces musiques fonctionnent en écho avec la contre-épopée glissantienne. C'est notamment cette analyse qui se trouve mesurée dans *Le Discours antillais* : « Les styles musicaux qui surgissent ou se confirment sont en effet et nécessairement produits en des lieux où des communautés entières se débattent non pas dans la neantisation suspensive mais dans la menace imminente et vitale : bidonvilles de Kingston où le reggae peu à peu se forge, quartiers réservés de New York d'où éclate la salsa » (p. 226). Ce passage puisé dans *Ormerod* (2003) revient en particulier sur le caractère révolté du reggae : « Dans le même temps, à Kingston de Jamaïque, une musique complète et parfaite remplit le quartier des abandonnés, pas un ne put établir d'où elle venait, la plupart décidèrent qu'elle célébrait le retour de Bob Marley, et que les musiciens rastas contrôlaient dormais l'informatique et enfin la production de leurs œuvres » (pp. 324–325).

Ces musiques permettent non seulement de sublimer artistiquement la souffrance et de transmuier ainsi l'échec en victoire, mais également de contrer l'oubli de l'histoire des Antillais, oubli qui demeure un obstacle sérieux, inhibant l'épanouissement de la conscience collective. C'est sur cette conscience notamment que Glissant mise beaucoup, en ce sens qu'elle incarne le garant de la liberté de la communauté antillaise, de même que le catalyseur de sa propre créativité artistique et culturelle : « Evora et Nestor et Apocal accompagnaient Gaella et Jeremiah au Festival de Jazz de Sainte-Lucie, haut témoin de l'Archipel et du Continent. Ils vivent ces musiques, et c'est aussi pour eux l'occasion d'évoquer les Pitons, qu'il ne s'agit donc pas d'oublier. » (p. 321), lira-t-on dans *Ormerod* (2003).

En dernier ressort, force est de constater que ces musiques révoltées, qui hissent la poétique résultant de la contre-épopée glissantienne à ses sphères paroxismiques, établissent des interrelations de connivence et des liens dialogiques solides et

indéfectibles avec le patrimoine musical africain. C'est ainsi également que ces musiques sont mises à contribution pour autoriser les descendants des Noirs traités à reconstituer leur continuum historique et garder toujours présente à l'esprit leur mémoire collective, condition *sine qua non* de leur progrès et de leur salut. Écoutons ce qu'en pense notre auteur dans *Les entretiens de Baton Rouge* :

Par les poétiques tremblantes du jazz, des gospels et des blues, des reggaes et des chants du vaudou et des condomblés, bâties de traces de mémoire échevelées (tout ce qui manque, par exemple, à la contry music des États-Unis, si parfaitement agencée, pour être valable pour tous), et vous l'entendez tout comme moi, et même à travers les déferlements des chants de possession de ces étonnants cirques en délire que paraissent être les prêches évangéliques télévisés, fréquentés en majorité par les Noirs américains, nous sommes sensibles à un ensemble de tensions d'art [...] qui renvoient toutes à l'inspiration originelle africaine, peut-être bien plus profondément que ne le font les grands appels au « retour à l'Afrique », et cela malgré, par exemple, l'idéologie des Églises protestantes et le conformisme paralysant de la morale exprimée dans ces formes de spectacles, et la si évidente rentabilisation qui en est faite. (p. 114)

Dans cette approche de transgénération artistique qui s'inscrit en droite ligne dans le sillage de la dynamique de la créolisation glissantienne, il n'est sans doute pas inopportun d'écouter, dans *Malemort* (1975), cet épisode mélancolique qui relève de la mélopée accompagnant la contre-épopée romanesque glissantienne. Il s'agit, selon l'auteur de *La Case du commandeur* (1981), de l'« une de ces mélopées des mornes auxquelles nous ne résistons pas, après quoi le reste du chanter suivait » (pp. 145–146), d'une mélopée exhortant les caribéens à recréer leur propre univers :

Quel ognon-pays ?

« L'ognon-pays, quel ognon-pays, L'ognon-pays »,
« L'ognon-pays, quel ognon-pays, L'ognon-pays » chan-
taient-ils alors en rythmant doucement la mélopée.

Ah je te dis

Je vois un soldat de la dure liberté il galope il combat il tombe
dans la poussière il a mené bataille et guérilla il a parlé dans les
forêts marché dans les sables dormi sur la roche voici son portrait
transmis de mur en mur et pâli incolore est-il un pur esprit un bon
colon c'est Maceo général nègre de Cuba qu'on fit blanchir en effi-
gie c'est Maceo

Ah je te dis

Je vois une femme sur une route elle cherche dans la poussière
pas un pleurer sur son visage elle chauffé sur sa poitrine le souve-
nir de trois fils morts dans les combats puis elle lève de la terre du
chemin où le cheval a culbuté elle reprend sa route à travers siècles
et sierras c'est la mère de Maceo

Ah je te dis
Je vois le plat de poussière sans un branchage où pas un sûr
chemin ne passe par un cheval pour culbuter pas une femme pour
lamentar ses garçons tombés dans la liberté je vois un champ de
détritus ou d'emballages tu ne peux mettre un filet d'eau ni la
forêt qui t'enveloppe ni la patience où tu te terres pour lever
d'autres combats ni la présence de quelqu'un que tu ne connais
pas mais dont le nom bougeait en toi c'est Maceo

Ah je te dis
Je vois le champ borné où a poussé non pas le nuit que tu
laboures pour entrer dans ton combat mais le goudron au bout de
ce qu'ils nomment l'autoroute où apparaît le monomag ses haut-
parleurs plus sucrés que doucelette le carré d'au moins deux ou
peut-être trois cents mètres de côté où enfermer bien plus que voi-
tures et motos où enfermer le souvenir de tout pays retiré sur sa
source et son boisement et où un homme dévale au galop de son
cheval pour se planter dans son pays ô Maceo

Ah je te dis
les héros perdus les terres coupées les malheurs tombés, dans ta
mémoire plus blanchis que Maceo [...]. (Glissant, 1997a, pp. 184–185)

5. Conclusion

Se positionnant aux antipodes des systèmes monolithiques clos des cultures ataviques, le romancier antillais ne peut adhérer à l'épique modelé dans le moule de la racine unique ou façonné selon les exigences du culte de l'Histoire avec un grand H, tant s'en faut. Il place l'épique dans une dynamique antipodale à l'essentialisme occidental, car l'épique occidental se place sous l'égide de la conquête militaire et s'inscrit sous le sceau de la dévastation, des massacres, voire du nettoyage ethnique. *Anabase* (1924) de Saint-John Perse constitue à ce propos un exemple probant, en ceci que le poète fait l'apologie de la conquête et loue les Conquistadores occidentaux. Glissant prend en définitive le contre-pied de l'épique occidental pour réhabiliter l'épique caribéen. C'est ce qu'il s'attache à saisir dans *Introduction à une poétique du Divers* : « Or, ce qui se passe c'est que tous les peuples qui se décolonisent – et les Latino-Américains et les Caribéens sont dans ce cas – opposent à l'épique occidental leur épique, qui est très beau » (p. 79). Autant dire que l'*epos* romanesque glissantien incarne une anti-épopée caribéenne qui met à distance la filiation et se démarque radicalement de l'absolu historique pour se rallier, en définitive, aux histoires des différentes communautés et cultures, comme le confirme le penseur caribéen dans *Le Discours antillais* : « Le conte antillais délimite un paysage non possédé : c'est l'anti-Histoire » (p. 152).

Quoi qu'il en soit, l'anti-épopée antillaise est chantée par le rhapsode caribéen non seulement afin de ranimer la mémoire collective des insulaires, de leurs permettre de récupérer leur histoire camouflée, mais aussi pour jeter le discrédit sur l'épique occidental unidimensionnel et monolithique comme le souligne Glissant : « Le conte antillais balise une histoire déportée par l'édit et la loi. Il est l'anti-édit et l'anti-loi, c'est-à-dire l'anti-écriture » (1981, p. 151). Cette anti-épopée est aussi à même de démasquer les leurres autour desquels s'articule la victoire exaltée par l'épique occidental, lequel est chanté dans l'unique objectif d'imposer, et la culture occidentale comme modèle unique que les autres sont dans l'obligation d'adopter, et la version de l'Histoire avec un grand H comme fatalité universelle. Le romancier construit son *epos* en l'inscrivant radicalement contre les mensonges et la réification. Ainsi cet *epos* prend-il le contre-pied de toute uniformisation pour retracer la véritable Histoire de la communauté transbordée : « – Mais il y a des archives..., dit l'historien, vous ne pouvez pas grand-chose contre ça... Il reniflait et crachotait nerveusement. Des documents incontestables, des chiffres, des rapports, des mémoires de l'époque, il ne sert à rien de duper les gens avec des chimères... » (p. 151), lira-t-on à ce propos dans *Ormerod* (2003).

Signalons ici que l'épique occidental se nourrit de la filiation sacralisée, il légitime *ipso facto* l'invasion et la domination, comme le montre clairement Glissant : « *La Chanson de Roland*, un poème épique, ce sera la consécration de l'action impérialiste (au sens d'un empire conquérant) des Carolingiens (en tout cas, jusqu'à Charlemagne) » (2008, p. 66). Il se dote également « d'une conscience excluante », en cela que « l'épique traditionnel rassemble tout ce qui constitue la communauté et en exclut tout ce qui n'est pas la communauté » (1996a, p. 35). Il se réclame ainsi de « *Genèses solitaires [...] absolues et exclusives* » (2005, p. 236). Le romancier martiniquais lui oppose de fait l'anti-épopée qui en appelle au « nomadisme circulaire » (1990, p. 24) et non au « nomadisme en flèche » (1990, p. 24), se réclame de la « circularité » (1996, p. 313) rhizomique, accrédite la *pensée du tremblement*, de *l'errance* et de « la trace » (1993, p. 503) pour épouser toute culture composite, embrasser et magnifier « les digenèses », selon l'expression de Glissant qui spécifie dans *La Cohée du Lamentin* : « IL N'Y A PAS DE COMMENCEMENT ABSOLU. LES COMMENCEMENTS ABSOLUS FLUENT DE PARTOUT, COMME DES FLEUVES EN ERRANCE, C'EST-CE QUE NOUS APPELONS DES DIGENÈSES » (p. 37). Dans ce contexte, les musiciens, les expressions musicales, évoquées dans l'œuvre romanesque glissantienne, et les différents chants entonnés par certains personnages ou par les communautés que l'auteur ressuscite dans son univers artistique étaient cet *epos* qui rend immanquablement compte de la digenèse des sociétés qui naissent au monde suite à des commotions

civilisationnelles. L'art musical constitue ainsi une résistance culturelle et esthétique face à l'avancée esclavagiste et aux puissances hégémoniques.

Corrélativement, il va de soi que le récit épique romanesque glissantien accorde une place de choix aux vérités historiques qui concernent l'identité antillaise. Que l'épopée ou la contre-épopée antillaise réponde en écho à l'éloquence épideictique inhérente à la rhétorique des romans de Glissant, cela revient à dire qu'elle se penche sur la glorification de la mémoire collective des Caribéens ainsi que de leur paysage archipélique, sans ignorer toutefois les histoires, ni discréditer les cultures des divers peuples et communautés. De la sorte, dire l'épique antillais pour le romancier caribéen, c'est dire l'épique multiple, divers, voire inaliénable de « la communauté-monde ». Il est assurément question, comme l'a bien noté l'écrivain dans *Faulkner, Mississippi*, de « l'épique concluant et participant qui mènerait la communauté-monde, aujourd'hui, à paraître, et où l'« universel » serait bien la quantité finie et infinie de toutes les cultures et de toutes les humanités » (pp. 303–304). Partant, et, le « chant épique », et « la catharsis épique » (1996, p. 137) dont bénéficie et se distingue l'épopée glissantienne, laquelle rend compte de l'histoire et de la communauté caribéenne, ne sont plus exclusifs, ni excluants, dans la mesure où ils embrassent les différentes histoires des diverses cultures et communautés. Et l'écrivain de prêter conseil à ses lecteurs en ces termes : « Entonnons cet épique, et gardons-nous d'y sacrifier uniquement, car il se garde d'être univoque » (1996, p. 304).

Sous cet angle, l'épique romanesque antillais se doit de prémunir la « mémoire historique » des communautés contre toutes formes de raturage et de ravage, lesquels sont l'apanage de l'action coloniale, et ce, par le biais d'une nouvelle conception de la chose littéraire, laquelle conception doit briser les carcans de l'essentialisme de la culture unique et unifante, c'est-à-dire modélisatrice et réductrice, pour embrasser la poétique du divers et de la Relation. À cet égard, Glissant propose dans *Faulkner Mississippi* une analyse dont la portée est décisive pour la *totalité-terre* : « Les littératures du monde sont présentes, toutes présentées, toutes ensemble, de manière si prodigieusement diversifiée, à cet épique-là – comme devant la face stupéfaite qui, à nouveau, tous ensemble, nous regarde » (p. 304).

C'est dire si l'*epos* romanesque glissantien qui revendique « la vocation à l'enracinement » comme il préconise « la vocation à l'errance » (1996a, p. 67), appelle tout un chacun à « [vivre] la totalité-monde à partir du lieu qui est le sien » (1996a, p. 67). Il procède de cette manière à l'inauguration d'une ère littéraire nouvelle, laquelle se place sous les auspices de l'échange, de l'ouverture et de la créolisation, comme le confirme l'écrivain antillais : « La nouvelle littérature épique établira relation et non exclusion »

(1996a, p. 68). C'est dans cette mesure que l'épopée antillaise ne peut se borner à magnifier l'histoire et la culture caribéenne, ni se limiter à démontrer la caducité de l'épique monolithique, en ce qu'il est exclusif et réducteur. Elle s'inscrit en plein dans la visée délibérative, dans le sens où l'épique caribéen s'assigne l'objectif sublime de préserver, et la culture (l'identité) archipélique, et les cultures (les identités) de *la totalité-monde* contre l'universalisation, l'uniformisation et toutes formes de réification. C'est en ce sens que le penseur caribéen propose, dans *Introduction à une poétique du Divers*, une analyse de première importance dans ce contexte : « Mais pour moi ce n'est pas encore le véritable épique, parce que le véritable épique a comme objet la communauté la plus menacée à l'heure actuelle dans le monde, qui est la communauté-monde. Et c'est le rapport de ma communauté à la communauté-monde qui pourrait fonder l'épique » (p. 79). Ainsi peut-on lire dans *La Lézarde* (1958) : « Thaël découvrait en Mathieu la zone innommée, et torride, que chacun porte en soi, invisible pour soi. C'étaient les souffrances passées, les tournants impurs, et les défaillances : ce qui fixe déjà la solitude future. Mathieu bâtissait le monument de sa désolation » (p. 24).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aquien, M. & Molinié, G. (1996). *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochotèque, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Le Seuil.
- Glissant, É. (2010). *L'imaginaire des langues (Entretiens avec Lise Gauvin)*. Gallimard.
- Glissant, É. & Chamoiseau, P. (2009). *L'introuvable beauté du monde*. Galaade Éditions.
- Glissant, É. (2008). *Les entretiens de Baton Rouge* (avec Alexandre Leupin). Gallimard.
- Glissant, É. (2007). *Mémoires des esclavages*. Gallimard.
- Glissant, É. (2006). *Une nouvelle région du monde (Esthétique I)*. Gallimard.
- Glissant, É. (2005). *La Cobée du Lamentin (Poétique V)*. Gallimard.
- Glissant, É. (2003). *Ormerod*. Gallimard.
- Glissant, É. (1999). *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Le Quatrième siècle*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997a). *Malemort*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997b). *L'Intention Poétique (Poétique II)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997c). *La Case du commandeur*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997d). *Traité du Tout-Monde (Poétique IV)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Faulkner, Mississippi*. Éditions Stock.
- Glissant, É. (1996a). *Introduction à une poétique du Divers*. Gallimard.
- Glissant, É. (1994). *Le Sel noir* (1960), in *Poèmes complets*, Paris, Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-Monde*. Gallimard.

- Glissant, É. (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Gallimard.
- Glissant, É. (1987). *Mahagony*. Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1983). « Entretien du CARE (Centre Antillais de Recherches et d'Études) avec Édouard Glissant ». *CARE*, (10).
- Glissant, É. (1981). *Le Discours antillais*. Éditions du Seuil.
- Glissant, É. (1958). *La Lézarde*. Éditions du Seuil.
- Lukács, G. (1989). *La théorie du roman*. Gallimard.
- Madelénat, D. (1984). Épopée. In J.-P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, Bordas (Dirs.), *Dictionnaire des littératures de langue française, Vol. 2* (p. 816). Bordas.
- Stolz, C. (1999). *Initiation à la Stylistique*. Ellipses Édition.

Mohamed Lamine Rhimi

Docteur en Langue, Littérature et Civilisation françaises.

- Membre du Pôle Sémiotique et Analyses de discours du Laboratoire Intersignes, Faculté des Sciences Humaines et sociales, Université de Tunis.
- Rattaché à la Faculté des Langues et de Traduction, Université Islamique Al-Imam Muhammad Ibn Saoud, Royaume d'Arabie Saoudite.

J'ai publié les articles suivants :

- Rhimi, M. L. (2022). Édouard Glissant et le post-modernisme : une rhétorique «générative transformationnelle». *African Journal of Literature and Humanities*, 2(4), 68–80. <https://afjoh.com/wp-content/uploads/2022/05/Tiret-AFJ-2-4-Mohamed-Lamine-Rhimi-2.pdf>
- Rhimi, M. L. (2022). « La Transrhétorique » et la « Transhistoire » d'Édouard Glissant : une métamorphose géoculturelle et une esthétique d'une nouvelle région du monde. *Revue Roumaine d'Études Francophones*, (12), 153–181. <http://arduf.ro/wp-content/uploads/2022/03/Rhimi-2.pdf>
- Rhimi, M. L. (2022). *L'ethos* romanesque d'Édouard Glissant : une stratégie rhétorique anti-prédatrice, des valeurs citoyennes et un projet sociétal antillais. *Post-Scriptum*, (31). <https://post-scriptum.org/31-03-lethos-romanesque-dedouard-glissant-une-strategie-rhetorique-anti-predatrice-et-un-projet-societal-antillais/>
- Rhimi, M. L. (2022). La transgénéricité romanesque d'Édouard Glissant : une nouvelle esthétique des frontières. *Dialogues francophones*, « Frontière(s) », l'Université Ouest de Timișoara, Roumanie, janvier 2022.
- Rhimi, M. L. (2022). Les romans glissantiens : *Tout-Monde* (1993) et *Ormerod* (2003), une géopoétique nouvelle 'des frontières'. *Amerika*, (23). <https://doi.org/10.4000/amerika.15267>
- Rhimi, M. L. (2022). Du brassage des genres oratoires chez Glissant : une métamorphose ontique et anthropologique pour les Antillais. *CRELIS (Revue du Centre de Recherche et d'Études en Littératures et Sciences du langage)*, (11).
- Rhimi, M. L. (2021). Le marronnage rhétorique d'Édouard Glissant ou l'abolition des frontières génériques artistiques dans son œuvre romanesque. *II Tolomeo*, (23), 169–186. <https://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2021/23/024>
- Rhimi, M. L. (2021). *La rhétorique et la philosophie dans l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant : bâtir un projet gnoséologique pour rendre les Antillais en mesure de passer à l'acte civique*. Congrès de la Société Suisse de Philosophie « Savoir – Pouvoir – Agir ». www.sagw.ch/fr/philosophie/symposium/symposium-2021

- Rhimi, M. L. (2021). L'imaginaire de la « poétique du Divers » et de la « Philosophie de la Relation » d'Édouard Glissant : repenser la mondialisation au prisme de la « transrhétorique. *Amerika* [En ligne], (22). <https://doi.org/10.4000/amerika.13904>
- Rhimi, M. L. (2020). Le multilinguisme et la créolisation : des invariants rhétoriques opératoires dans l'esthétique du « chaos-monde » d'Édouard Glissant. *Revue plurilingue : Études des Langues, Littératures et Cultures*, (3). <https://ojs.univ-tlemcen.dz/index.php/ELLIC/article/view/868>

Hybridité et discours de déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny dans *Le tyran éternel* de Patrick Grainville

SEVERIN N'GATTA

Université Félix Houphouët-Boigny de Cocody-Abidjan / Côte d'Ivoire
✉ severinnngata70@gmail.com

RÉSUMÉ. Dans le récit *Le tyran éternel* du romancier français Patrick Grainville, deux énonciateurs-observateurs déploient deux discours radicalement opposés sur le mythe politico-héroïque de Félix Houphouët-Boigny. D'un côté, l'écrivain fictif Sylvanus Adé présente les « mots-fantasmes » de Yamoussoukro et de l'Albinos respectivement sur les isotopies de l'hybridation pervertie et de l'amour. De l'autre, Houphouët-Boigny présente ces mêmes notions sur les isotopies respectives de l'hybridation parfaite et de la haine. Cette opposition de perception trahit la volonté auctoriale de déconstruire le mythe de Félix Houphouët-Boigny. Trois moments caractérisent cette déconstruction : la reproduction du mythe houphouétiste, la distorsion biographique et la production d'un mythe de substitution, en l'occurrence le mythe de l'Albinos.

MOTS-CLÉS :
biographie ;
mythe politico-héroïque ;
Houphouët-Boigny ;
isotopie ;
imagologie

Pour citer cet article

N'Gatta, S. (2022). Hybridité et discours de déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny dans *Le tyran éternel* de Patrick Grainville. *Hybrida*, (4), 35–52.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24005>

RESUMEN. *Hibridez y discurso de alteración del mito de Félix Houphouët-Boigny en la novela 'Le tyran éternel' de Patrick Grainville.* En la novela *Le tyran éternel* del escritor francés Patrick Grainville, dos narradores-observadores producen dos discursos radicalmente opuestos sobre el mito político heroico de Félix Houphouët-Boigny. Por un lado, el escritor ficticio Sylvanus Adé presenta las «palabras fantasmas» de Yamoussoukro y del Albinos, respectivamente, sobre las isotropías de la hibridación pervertida y del amor. Por otro lado, Houphouët-Boigny presenta estas mismas nociones sobre las isotropías respectivas de la hibridación perfecta y del odio. Esta oposición de vista traiciona la voluntad del autor de alterar el mito de Félix Houphouët-Boigny. Tres momentos caracterizan dicha alteración: la reproducción del mito Houphouëtista, la distorsión biográfica y la producción de un mito de sustitución, en este caso, el mito del Albinos.

ABSTRACT. *Hybridity and deconstruction speech of Felix Houphouët-Boigny's myth in Patrick Grainville's novel 'Le tyran éternel'.* In the novel *Le tyran éternel*, written by French novelist Patrick Grainville, two enunciator-observers display two radically opposed discourses on the political-heroic myth of Félix Houphouët-Boigny. On the one hand, the fictional writer Sylvanus Adé sets forth the "word-fantasies" of Yamoussoukro and the Albinos respectively with the isotopies of perverted hybridization and of love. On the other hand, Houphouët-Boigny introduces the same notions on the respective isotopies of perfect hybridity and hatred. This contrast in perception betrays the author's desire to deconstruct the myth of Félix Houphouët-Boigny. This deconstruction is divided into three phases: the reproduction of the Houphouët-Boigny myth, biographical distortion, and the production of a substitute myth, in this case the myth of the Albino.

PALABRAS CLAVE :
biografía ; mito político heroico ; Houphouët-Boigny ; isotropía ; imagología

KEY-WORDS :
biography; political-heroic myth; Houphouët-Boigny; isotopy; imagology

1. Introduction

Notre ère est indéniablement celle de la « prolifération des hybrides » (Latour, 1997, p. 7). Nous employons « l'hybride » au sens où l'entend Sherry Simon (1999, p. 7), c'est-à-dire : « l'unité formée de deux éléments hétérogènes ». Cette définition, même si elle peut s'appliquer à divers domaines, elle est particulièrement pertinente en matière culturelle, comme c'est le cas dans notre contexte. L'Afrique postcoloniale connaît bien cette prolifération de l'hybride car l'élan de transformation des sociétés est rythmé par le besoin d'imaginer sans cesse des modèles de développement provenant de l'hybride issu des traditions ancestrales et des paradigmes de l'Occident. C'est ce défi qui se retrouve au cœur des projets des leaders politiques africains. Patrick Grainville, romancier et académicien français dessine dans son récit *Le tyran éternel* le premier président ivoirien, Félix Houphouët-Boigny, perché après sa mort dans le ciel et scrutant la gestion de son héritage par ses successeurs et autres intellectuels du pays. En nous appuyant sur ce corpus, nous comptons examiner le sujet énoncé en ces termes : « Hybridité et discours de déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny dans *Le tyran éternel* de Patrick Grainville ». Cette étude portant sur ce roman polymorphe qui allie exofiction, biographie et discours imagotypique est pour nous l'occasion d'esquisser un rapprochement entre la biographie et l'imagologie littéraire. Notre problématique est la suivante : comment l'hybride se met-il en place dans cette biographie mythifiée de Félix Houphouët-Boigny ? Quelle posture imagologique le romancier français adopte-t-il dans cette démythification de la figure houphouétiste ? Nous aborderons ces questions par le biais de l'imagologie littéraire, méthode critique conçue par Daniel-Henri Pageaux. Cette théorie s'ouvre à diverses ressources méthodologiques, notamment aux outils de la critique sémiotique. Cela offre avant tout l'avantage de nous appesantir sur quelques mots révélateurs de l'altérité représentée.

2. Des mots chargés d'hybridité : Yamoussoukro et l'Albinos

La démarche imagologique propose au chercheur de commencer son étude par une analyse lexicale qui favorise un arrêt sur des unités lexicales particulièrement significatives dans l'économie du récit imagotypique. Daniel-Henri Pageaux (1981, p.87 et suiv) range ces mots dans deux catégories dont la première regroupe « les mots-fantasmes » et la seconde « les mots-clés »¹. Dans cette étude sur le mythe de Félix Houphouët-Boigny,

¹ Tandis que « les mots fantasmes » rendent compte des hétéro-images, ces « fantasmes conscients, peuplant un discours orienté, programmé, contraint comme peut l'être le discours de et sur l'étranger » (Pageaux, 1994, p. 87), « les mots-clés » (Pageaux, 1981, p. 175) dessinent les auto-images liées au peuple regardant.

ce sont des « mots-fantasmes » qui vont retenir le plus notre attention car ils permettent au romancier français de préciser son regard sur l'Autre, en l'occurrence l'Africain en général et l'Ivoirien en particulier. Les « mots-fantasmes » sont des mots qui portent et charrient les traits de l'altérité dans l'imagination auctoriale. Notre option d'insister sur ces lexiques n'exclut point la mise en exergue au cours de notre réflexion des auto-images que trahissent très souvent les hétéro-images liées aux peuples de Côte d'Ivoire. Au demeurant, l'imagologie nous enseigne constamment que parler de l'Autre est l'un des plus habiles moyens de parler de soi. Nous nous arrêterons particulièrement sur deux « mots-fantasmes » : Yamoussoukro et l'Albinos. Ce choix s'explique pour l'essentiel par le poids de l'indice spatial « Yamoussoukro » et du personnage de l'Albinos dans le projet de déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny. En ouvrant l'imagologie à la sémiotique, nous nous inspirerons surtout des travaux de Catherine Kerbrat-Orrechioni (2006, p. 53) qui classe les unités lexicales subjectives appelées « subjectivèmes » à partir des traits affectif, axiologique et modalisateur.

2.1. Yamoussoukro

Dans le récit, deux personnages ont à l'égard de Yamoussoukro un regard radicalement opposé : ce sont Félix Houphouët-Boigny et l'écrivain fictif ivoirien Syvanus Adé. Pour Félix Houphouët-Boigny, Yamoussoukro est le fruit d'une hybridation réussie. C'est le village natal du président. Ce village est parvenu à se hisser à un nouveau statut, celui de capitale moderne. Avec l'énonciateur Houphouët-Boigny, Yamoussoukro est représenté sous le parcours figuratif de l'hybridation parfaite autour des isotopies oppositives / village/ vs /ville/, /ancien/ vs /moderne/. En effet, l'observateur Houphouët-Boigny représente l'espace de Yamoussoukro sur l'isotopie de la modernité autour des figures : « mon village natal dont j'ai fait la capitale », « Mon village érigé en cité sublime », (Grainville, 1998, p. 8) « Puis j'ai élevé ma cathédrale » (Grainville, 1998, p. 10).

Dans cet espace euphorique, l'observateur apparaît comme un sujet sensible et passionné qui exprime ses sentiments et son enthousiasme. Il s'exprime par une métaphore :

À présent je rayonne au zénith de mon village cosmique. Mes cornes de soleil fécondent ma tribu de fleuves, de lacs, de forêts, de gazelles, de femmes, de cathédrales et de palais de marbre. Car j'étends sur le corps de la Vierge mon verge de feu. (Grainville, 1998, p. 62)

Selon la théorie de la modalité proposée par Greimas, le parcours modal du sujet et sa relation avec l'objet de valeur peuvent être identifiés à travers les modalités de l'être : vouloir-être, devoir-être et pouvoir-être. Ces modalités portent sur « l'exis-

tence modale du sujet d'état » (Greimas, 1983, p. 97). Dans cette perspective, on peut articuler la modalité du vouloir et poser que pour un sujet, l'objet du « vouloir-être » est « désirable », l'objet du « non-vouloir être » est « indésirable », l'objet du « vouloir-non-être » est « inacceptable », l'objet du « non-vouloir-non-être » est « non inacceptable ». De même, selon la structure modale du devoir, l'objet du « devoir-être » est « nécessaire », celui du « devoir non-être » est « non-éventuel », celui du « non-devoir être » est « fortuit » et celui du « non-devoir non-être » est « éventuel ». S'agissant de la structure modale du pouvoir, elle permet de distinguer les positions suivantes : l'objet du « pouvoir-être » est considéré comme « possible », celui du « pouvoir non-être » est « évitable », celui du « non-pouvoir être » est considéré comme « impossible » et celui du « non-pouvoir non-être » comme « inéluctable » (Panier, 1982, p. 3)

Le lecteur découvre ainsi que pour le sujet Houphouët, Yamoussoukro est un objet du « vouloir être », du « pouvoir-être » et du « devoir-être ». La cité-capitale apparaît dès lors comme un objet de valeur à la fois désirable, possible et nécessaire. Yamoussoukro est « désirable ». Houphouët a à son égard une véritable passion. L'utilisation de verbes de sentiment ayant une valeur de modalisation axiologique en rend compte : « J'adore Yamoussoukro. Mes cornes de bélier, chaque matin, se lèvent avec le soleil pour chauffer le corps de ma cathédrale ». (Grainville, 1998, p. 12). En outre, Yamoussoukro est de l'ordre non seulement du « possible » mais aussi et surtout de ce que nous pouvons appeler la modalité du « possible amplifié ». C'est le « possible réalisé dans toute sa plénitude ». À preuve, Houphouët s'exclame : « C'est à Yamoussoukro que je m'épanouis dans la plénitude de mes racines ». (Grainville, 1998, p. 21). Enfin, Yamoussoukro apparaît comme un objet de valeur « nécessaire ». Houphouët s'est inspiré de l'Occident mais tient à reprendre l'initiative historique de son pays. La Basilique de Yamoussoukro, inspirée de Saint Pierre de Rome, en est le symbole : « La coupole de Saint- Pierre de Rome est nettement plus petite. C'est moi qui l'ai décidé. J'ai copié Rome mais en plus grand » (Grainville, 1998, p. 9). Houphouët revendique le droit de faire mieux que l'ancien colonisateur : « Ce qui est permis à l'ex colonisateur nous serait donc interdit ? » (Grainville, 1998, p. 9). Ainsi donc, l'érection de Yamoussoukro en capitale de la Côte d'Ivoire, la construction des infrastructures modernes telles la Basilique et l'hôtel Président répondent selon Houphouët, dans le récit, à une nécessité historique, celle de reprendre en main l'initiative historique du développement de la Côte d'Ivoire ; d'autant plus que les choix d'Abidjan (1933-1983), de Grand-Bassam en 1893 et de Bingerville (de 1900 à 1933) étaient le fait du colon français.

Cependant, pour l'énonciateur Sylvanus Adé, romancier fictif ivoirien du récit de Patrick Grainville, l'objet de valeur « Yamoussoukro » n'est qu'un espace dysphorique.

Avec lui, « Yamoussoukro » est doté des modalités du « non vouloir-être », du « vouloir non-être » et du « non devoir-être ». Car, rappelons-le, l'objet du « non vouloir-être » est modalisé comme indésirable, l'objet du « vouloir non-être » comme inacceptable et l'objet du « non devoir-être » comme « fortuit » pour le sujet.

En effet, le récit présente l'érection de Yamoussoukro en capitale comme un acte dont le mobile est de l'ordre sinon du hasard, du moins du caprice de Félix Houphouët-Boigny. Cette érection modalisée comme « fortuit » est manifestée par la présence de l'article indéfini « un » et de la locution adverbiale « comme ça » ayant tous deux ici une valeur de modalisation axiologique de dévalorisation de l'objet : « Par décret. Un beau jour. Comme ça. Mon village érigé en cité sublime ». (Grainville, 1998, p. 8).

En plus, l'érection de Yamoussoukro en capitale de la Côte d'Ivoire est dotée de la modalité du « non vouloir-être ». Deux dispositifs sémiologiques mis en œuvre par le récit montrent bien que ce changement de capitale est modalisé comme « indésirable ». Il s'agit du vocabulaire dépréciatif utilisé systématiquement par le locuteur Sylvanus Adé lorsqu'il représente l'objet « Yamoussoukro » et de la représentation de l'objet « Yamoussoukro » sur l'isotopie de /l'hybridation manquée / ou encore sur l'isotopie de /l'insolite/. De fait, des comparaisons et des métaphores mettent en évidence le côté ridicule et laid des infrastructures de la capitale: « la cathédrale ressemblait à un joujou posé à la tête de la ville, gâteau net et rond, coiffé de sa coupole comme d'une lumineuse crotte » ; « L'espace se dilate magnifiquement et digère les rogatons mégalos du tyran » (Grainville, 1998, p. 203). Par ailleurs, des adjectifs évaluatifs axiologiques comme c'est le cas ici constituent autant d'indices textuels révélateurs de cette représentation dépréciative : « (...) cet emblème d'un gaspillage odieux » (Grainville, 1998, p. 74)

En outre, l'énonciateur Sylvanus Adé présente invariablement l'objet « Yamoussoukro » sur l'isotopie de /l'insolite/ à l'aide des figures « (...) ces autoroutes qui filent droit vers la forêt, butent et stoppent net. (...) le reste de la cité se déploie dans le vide ! » (Grainville, 1998, p. 16) « Cette cathédrale n'a pas de sens. On en ressort bredouille ! Le Verbe y reste mort et muet. Le marbre l'a pétrifié. C'est un tombeau, c'est la pyramide d'Houphouët » (Grainville, 1998, p. 65) « la cité cernée de forêt » (Grainville, 1998, p. 200). Les cohabitations insolites « la cité » et « le vide », « Cette cathédrale ... C'est un tombeau » ou encore « la cité cernée de forêt » créent un espace dysphorique et donnent de Yamoussoukro l'image d'une ville curieuse, d'une « sub-capitale », d'une cité « sub-moderne » pour signifier que c'est une capitale d'un rang inférieur, une ville d'une modernité inférieure. Ce faisant, l'hybridité de Yamoussoukro, vantée par le locuteur Félix Houphouët-Boigny, apparaît comme une hybridité pervertie non seulement

au niveau spatial avec la cohabitation d'espaces insolites mais aussi et surtout au niveau axiologique avec la représentation d'une capitale de rang inférieur pour ainsi dire.

Enfin, le récit présente l'érection de Yamoussoukro en capitale comme un objet du « vouloir non-être ». De fait, le locuteur Sylvanus Adé s'acharne à vilipender cette initiative, révélant ainsi la modalité « inacceptable ». Le projet du locuteur est clair : mettre fin au « faire » de Félix Houphouët-Boigny pour asseoir à nouveau le « faire » du colon, en d'autres termes, redonner la capitale à Abidjan.

- Déconstruire la cathédrale ! s'exclame le livreur effaré.
- La déconstruire pierre à pierre, effacer du pays cet emblème d'un gaspillage odieux et destituer Yamoussoukro de son rôle de capitale. Et redonner le titre à Abidjan, c'est ainsi qu'on rétablit le bon ordre, la justice et l'harmonie, et que l'histoire retrouve son cours et son sens. (Grainville, 1998, p. 74)

Sylvanus persiste: « Yamoussoukro, je vais te démêler, te déchiffrer jusqu'au trognon. Le Boigny sera tout déconfit. Sa démesure ratatinée (Grainville, 1998, p. 203).

Dans cet extrait, le lecteur relève une multiplication des formes verbales préfixées par « dé » ou « des ». Bernard Potier (1992, p.73) établit que « l'effet de sens de chaque préfixe est déterminé par son appartenance à l'une des trois catégories : espace, temps, notion ». Il précise aussi que les verbes préfixés par « dé » ou « des » dénotent une double valeur de négation et de réversibilité ou action inverse de celle exprimée par la base. Quant à Francine Gerhard-Krait (2001, p.127), elle ajoute que ces deux préfixes ont aussi une valeur d'éloignement : « opérer un éloignement concernant ce qui désigne la base en relation avec un des arguments du verbe dérivé »

Dans l'extrait ci-dessus, le verbe modalisateur non axiologique « déconstruire » met l'accent sur les modalisations de « négation » et de « réversibilité » au niveau spatial et physique. Cette déconstruction « pierre à pierre » vise à « effacer » au plan physique et dans l'espace la basilique de Yamoussoukro. Quant aux verbes modalisateurs axiologiques « démêler », « déchiffrer », « destituer », ils mettent l'accent sur une modalisation de « séparation » et de « hiérarchisation » pour « éloigner » sur l'axe des valeurs l'objet « Yamoussoukro ». Il s'agit dans ce cas d'une négation au niveau symbolique, voire politique. Yamoussoukro est présentée comme une ville « sub-moderne » à « éloigner » ou à distinguer des villes vraiment modernes, la cité est une « sub-capitale » à ne pas mélanger aux autres capitales véritables, d'où la nécessité de « démêler » et surtout de « destituer » la nouvelle capitale. Ce n'est point un hasard si le récit s'achève sur un tableau où Yamoussoukro est ravalé au rang d'un espace coprologique :

Vive le caca ! Vive le caca ! Voilà le slogan de la canaille. L'Ivoirité est détrônée. Tout le monde s'en fout...Ravaler ma capitale au niveau du cloaque. Faire de Yamous-

soukro un gros caca. Ma cathédrale : une madone anale. Ils crient tous dans mon crane. Je les entends, un seul écho jusqu'à la catastrophe finale : « caca ! caca » (Grainville, 1998, p. 298-299)

L'opposition des perceptions sur l'objet de valeur « Yamoussoukro » par les locuteurs Sylvanus Adé et Félix Houphouët-Boigny est aussi transportée sur l'objet « l'Albinos ».

2.2. L'Albinos

Le portrait de l'Albinos est réalisé sur le parcours figuratif de « l'errance » autour des isotopies oppositives / haine /vs / amour /.

Le récit met en scène l'Albinos, dans la perspective de l'exofiction. Notons que l'exofiction est un sous genre romanesque. Ce terme est forgé par Philippe Vasset (2011) qui précise que ce procédé :

désigne une catégorie de roman inspiré de la vie d'un personnage réel (différent de l'auteur) mais s'autorisant des inventions, par l'écriture de dialogues et de monologues intérieurs mais aussi par l'évocation de périodes mal connues.

L'Albinos appelé Alpha est présenté comme « le bâtard d'Houphouët-Boigny » (Grainville, 1998, p. 278). Cet enfant non reconnu par Houphouët est né de son union avec une religieuse défroquée appelée Masséni, devenue elle-même prostituée puis l'amante de l'écrivain Sylvanus. Dans ce récit exofictif, des personnages historiques et réels comme Félix Houphouët-Boigny, Mamy Adjoua ou encore l'artiste malien Salif Kéita ainsi que des hommes politiques ivoiriens Bédié, Alassane Ouattara ou des écrivains comme Ahmadou K. et Bernard D. côtoient des êtres de papier comme la prostituée Masséni, l'albinos Alpha et les écrivains Sylvanus Adé, l'Ivoirien et Boris, le Français.

L'énonciateur-observateur Houphouët présente l'Albinos sur l'isotopie de la / haine/ autour de multiples figures : « c'est un Albinos, un monstre » (Grainville, 1998, p. 190) ; « une grande guenille trouée, torpillée par la lumière. Un lambeau d'homme calciné » (Grainville, 1998, p. 187) ; « un monstre lunaire » (Grainville, 1998, p. 130) ; « détestable » ; « un désaxé sordide », « L'hybride, le moisi » ; « cette gale. » (Grainville, 1998, p. 117). Les adjectifs évaluatifs axiologiques « détestable », « sordide » suggèrent bien la dimension thymique de l'énonciateur-observateur. C'est un sujet passionnel qui n'hésite pas à exprimer son rejet de l'Albinos :

Mais l'Albinos, foutaises ! Trop informe, trop hybride, trop avorté. La vérité de ma ville ne sera jamais ce destin brumeux, ce miasme, ce fantôme mal tué. Tout à coup, j'exècre l'Albinos, je le redoute. Il m'inquiète. (...) Lui, le mort vivant. (Grainville, 1998, p. 30)

L'acte perceptif du sujet sensible et passionnel s'effectue sur l'axe du ressentir comme le montre l'emploi du verbe de sentiment « exècre » ayant une valeur de modalisation axiologique ainsi que les verbes affectifs « redoute » et « m'inquiète ». Cela montre bien qu'Houphouët ne nourrit que du mépris à l'égard de son fils adultérin Alpha, l'albinos. Nous verrons dans la seconde partie de notre travail que le motif de ce rejet est à chercher du côté de la déconstruction du mythe d'Houphouët par la construction du mythe concurrent de l'albinos.

À l'opposé de Félix Houphouët-Boigny, l'énonciateur-observateur Sylvanus Adé présente l'albinos sur l'isotopie de /l'amour/. La mise en place de cette isotopie s'effectue autour des figures : « C'est le grand Albinos de Yamoussoukro » (Grainville, 1998, p. 149) ; « un Baoulé blanc comme l'aube » (Grainville, 1998, p. 231). Dans son rapport à l'objet « l'Albinos », le sujet thymique exprime avec exaltation ses émotions :

J'aime l'Albinos ! Je l'aime, dit Sylvanus d'une voix émue, seul au monde...Méprisé, promis au sacrifice, à la gueule immonde des sauriens. J'aime l'orphelin rose...Ce paria surnaturel. Ce Noir inversé, retourné. (...) Je vénère l'Albinos. Le Noir tout blanc. Le domino de Yamoussoukro. (Grainville, 1998, p. 43).

La répétition du verbe de sentiment positif « aime », la présence de l'adjectif affectif « émue » et l'emploi de cet autre verbe subjectif du domaine de l'axiologisation « vénère » révèlent tout l'attachement de l'énonciateur-observateur à l'objet « Albinos ». De fait, Sylvanus Adé tient à montrer à tous son affection pour l'albinos. Il l'élève même au rang de mythe. C'est ce que nous nous proposons d'examiner dans l'analyse structurale, le second temps de l'étude imagologique.

3. Déconstruction du mythe de Félix Houphouët-Boigny vs construction du mythe de l'Albinos.

Trois moments semblent dominer ce récit sur le mythe moderne de la figure de Félix Houphouët-Boigny : la reproduction du mythe, la déconstruction de ce mythe et la production d'un mythe nouveau, en l'occurrence le mythe de l'Albinos.

3.1. La reproduction du mythe de Félix Houphouët-Boigny

Le portrait littéraire de Félix Houphouët-Boigny met en place un scénario mythique où figurent ce que Daniel Madelénat (2005, p. 51) appelle les « cristallisations mythiques » au nombre desquelles « la légende », « l'immortalisation », « le souvenir collectif » et « la poésie ». Un tel processus aboutit à la naissance de mythes politiques ou historiques modernes :

Rois, princes, capitaines, grands hommes, génies, voire vedettes de l'écran ou dieux du stade, à calquer de plus ou moins près leur itinéraire sur la carrière héroïque, à ressembler aux Atrides, à Achille, à Œdipe, à Thésée, ou à Faust, acquièrent une forme exemplaire ; leur biographe les monumentalise et les statue pour qu'ils participent de l'impérieuse et intemporelle autorité du mythe. Madelénat (2005, p. 53)

Dans le récit de Patrick Grainville, le scénario mythique de la figure de Félix Houphouët-Boigny commence avec une naissance et une enfance auréolées de légende :

Car je suis Boigny le Bel. Mamie Faitai raconte comment elle me conduisit enfant au bord de l'océan. Alors un monstre surgit du ventre des eaux. Un dragon balèze, hérissé de langues et de dards flamboyants. J'avance. Je regarde la bête dans les yeux. Elle rapetisse illico et se jette dans mes bras comme un chaton. Tel quel ! C'est une de mes innombrables légendes, car outre l'énergie du feu, je possède la puissance de l'eau. À ma naissance, j'ai reçu le nom de Dia qui signifie en Baoulé le génie de l'eau. (Grainville, 1998, p. 59).

Par ailleurs, Houphouët s'identifie à des héros et à des mythes, issus d'Afrique et du monde entier : « Je suis Zola, Hugo, Toussaint et Samory ». « Je suis l'Homère de la Comoé » (Grainville, 1998, p. 61). Dans un élan poétique, Houphouët se métamorphose en démiurge :

Je suis le phare et le pharamineux. Je suis partout chez moi. Je suis Moi-Le-Monde. Je suis Moi-Moi. Moi-Moi 1er. Moi-Moi dernier. L'Alpha et l'Oméga. La parousie et le point final. (Grainville, 1998, p. 62).

Enfin, la présence d'Houphouët, esprit régnant sur Yamoussoukro, permet à la figure d'atteindre l'immortalité et l'intemporalité des dieux. D'ailleurs, le récit de Grainville organise une commémoration voulue par Houphouët pour perpétuer sa mémoire, de père fondateur et de héros politique éternel (Grainville, 1998, p. 191). Parallèlement à la reproduction de ce mythe d'Houphouët, le récit met en place un dispositif de déconstruction de ce même mythe, montrant en cela que la contradiction est l'un des multiples ressorts du récit mythique.

3.2. Les distorsions biographiques

Daniel Madelénat (2005, p. 54) a raison lorsqu'il déclare :

L'attitude normale du biographe est désormais révisionniste : détective minutieux et iconoclaste, il perce les masques emphatiques ; armé du scalpel et du marteau, il porte le fer de la raison dans la plaie du légendaire ; il se saisit des hagiographies et des héroographies pour les arraisonner et les déconstruire.

En effet, tout se passe comme si Patrick Grainville reproduisait le mythe politico-héroïque pour mieux défigurer le portrait d'Houphouët. Les écrivains fictifs conduits par Sylvanus Adé ont un projet clair qui n'est point caché à l'ancien président ivoirien, esprit omniscient qui en parle avec détachement : « Ternir mon épopée. Me souiller. Conchier Houphouët-Boigny et sa capitale : Yamoussoukro » (Grainville, 1998, p. 8).

Le récit multiplie les distorsions de la biographie d'Houphouët. Ce n'est point un hasard si son portrait se dessine autour de deux isotopies majeures : la tyrannie et l'égoïsme. L'isotopie de la tyrannie se construit autour des figures : « Sous mon palais se trame encore un vaste réseau de souterrains. » ; « torturer mes ennemis. (...) Certains ont succombé dans mes geôles. (Grainville, 1998, p. 21). « inventer de faux complots pour terrasser ceux qui me faisaient de l'ombre » (Grainville, 1998, p. 61). Quant à l'isotopie de l'égoïsme, elle est construite autour des figures : « Mais l'État, forcément c'est moi ! » ; « Je suis le cycle et le circuit forcé » ; (Grainville, 1998, p. 60). « Je suis Moi-Le-Monde. Je suis Moi-Moi. Moi-Moi 1er. Moi-Moi dernier. L'Alpha et l'Oméga. La parousie et le point final » (Grainville, 1998, p. 62).

Le style énonciatif du récit permet régulièrement à l'énonciateur d'assumer pleinement ses choix politiques et affectifs. L'énonciateur joue un rôle d'observateur de type « assistant-participant ». (Fontanille, 1989, p. 20) Il s'exprime par le « je » et assume pleinement des rôles thématiques dysphoriques : sujet tyrannique, sujet égoïste, sujet lubrique qui affectionne particulièrement les plaisirs de la chair. Houphouët s'exclame : « Gloire à la chair, tous azimuts ! » (Grainville, 1998, p. 59). Il faut ajouter à ce portrait qui s'inscrit sur l'axe des contre-valeurs l'investissement dysphorique des espaces de la basilique et l'hôtel Président de Yamoussoukro. La basilique est profanée par le crocodile sacré (Grainville, 1998, p. 226) et l'hôtel Président est assiégé par des populations misérables, victimes d'une tornade apocalyptique (Grainville, 1998, p. 298).

Avec ces épreuves, le champ de présence du sujet est déterminé par des réactions émotionnelles négatives telles que l'angoisse et la catastrophe : « Ma cathédrale : une madone anale. Ils crient tous dans mon crane. Je les entends, un seul écho jusqu'à la catastrophe finale : « Caca ! caca ! » (Grainville, 1998, p. 299).

Au demeurant, la déconstruction du mythe atteint son paroxysme avec la construction du mythe de l'Albinos.

3.3. La construction du mythe de l'Albinos

Patrick Grainville donne dans ce récit de l'exofiction un fils albinos à Félix Houphouët-Boigny. Le romancier français va plus loin en élevant ce fils au rang de

mythe pour faire échec au mythe du père. L'hybridité manifestée par les présences des personnages historiques et fictifs est pervertie par le « vouloir faire » du sujet Sylvanus Adé. Ses initiatives qui s'inscrivent sur l'axe du « faire » sont de nature à provoquer la tension chez le sujet Houphouët-Boigny. La présentation de l'albinos Alpha s'organise autour de deux isotopies rappelant le mythe héroïque : le pouvoir et le mystère.

En effet, l'énonciateur présente l'albinos d'une part sur l'isotopie du /pouvoir/ autour des figures de « charisme noir », « magnétisme », « Des dents taillées », « c'était un signe de pouvoir... un pouvoir de prophétie », « son aura ». (Grainville, 1998, pp. 190-191). D'autre part, la présentation est réalisée sur l'isotopie du /mystère/ autour des figures : « ma naissance secrète », « féticheur ». L'énonciateur apparaît comme un sujet sensible et passionné rempli d'émerveillement devant l'objet de valeur. Des adjectifs évaluatifs axiologiques valorisants dépeignent « l'Albinos » comme un être mythique :

L'Albinos avait de belles lèvres ourlées, des pommettes nobles et saillantes, un ovale de prince. Elles le trouvaient presque surnaturel. Comme une apparition, un ange. Sa crinière immaculée les fascinait, telle une aura (Grainville, 1998, p. 186)

Ainsi donc, ce mythe de l'Albinos entre en confrontation avec le mythe de Félix Houphouët-Boigny pour mieux le déconstruire. Mais il apparaît que c'est en déconstruisant le mythe qu'on le construit le mieux. Tout compte fait, que comprendre à travers cette démythification de la figure de Félix Houphouët-Boigny ?

4. Posture imagologique et hybridité

La troisième étape de la critique imagologique est le scénario qui consiste à mettre en exergue la posture imagologique de l'écrivain selon qu'il fait preuve de manie, de phobie, de philie ou de cosmopolitisme face à l'Autre.² Le scénario consiste en réalité en une analyse axiologique car cette étape de l'étude des textes imagotypiques porte sur l'examen des valeurs reconnues ou non à l'Autre.

² Pageaux définit ainsi ces différentes attitudes : « La manie, attitude consistant à tenir la culture regardée comme supérieure à la culture regardante ; la phobie qui tient la culture regardante comme supérieure à la culture regardée ; la philie, où les deux cultures sont perçues comme complémentaires avec possibilité d'échange et l'attitude cosmopolite, où l'échange s'abolit, faisant place à une unification entre différentes cultures » (Pageaux, 1989, p. 71-73).

4.1. Modes de saisie de la basilique de Yamoussoukro et représentations idéologiques

Nous utilisons la notion de « représentations idéologiques » au sens où l'entend Jean-Marc Moura (1992, p.282), c'est-à-dire des images qui représentent l'altérité du tiers-monde tout en célébrant l'identité occidentale. À l'opposé, le comparatiste français distingue les images utopiques qui critiquent l'Occident en présentant la culture des pays du tiers-monde comme une alternative à la sclérose occidentale. Nous nous proposons d'examiner ces images idéologiques par le biais des modes de saisie de l'objet de valeur « basilique » en vue de mettre en exergue l'évaluation axiologique faite par le romancier au sujet de Félix Houphouët-Boigny, de la Côte d'Ivoire et de l'Afrique en général.

Jacques Geninasca (1997) distingue trois modes de saisie d'un objet de valeur par le sujet percevant : la saisie molaire, la saisie sémantique et la saisie impressive³. Les trois modes de saisie marquent les différents degrés de présence du sujet lors de la perception d'un objet. Tandis que la saisie molaire privilégie une vision référentielle, la saisie impressive met en avant une vision esthétique fournissant les impressions, les émotions et les jugements de valeur. Ce sont surtout ces deux modes de saisie qui permettent de comprendre ici la perception des objets. Dans la démythification de la figure politico-héroïque Houphouët, l'observateur saisit l'objet de perception « la Basilique » sur l'axe du visible et livre ses impressions :

Il voit le baldaquin. Le simulacre du Bernin. Ses colonnes torsadées, ses fleurons et son dais. Diallo avance et s'installe sous le chapiteau d'or. Son grand corps s'immobilise, enfin ancré à la tête de la basilique... (Grainville, 1998, p. 286)

À la vue du « baldaquin », l'observateur porte un jugement de valeur : « Le simulacre du Bernin ». L'évaluatif axiologique « simulacre » dénote une saisie impressive qui sert à représenter l'édifice religieux de Yamoussoukro comme une copie dysphorique de l'œuvre du sculpteur italien baroque Gian Lorenzo Bernini dit Le Bernin.

³ La perception relevant de la saisie molaire « s'arrête aux grandeurs constituées que définit un savoir associatif socio ou idiolectal : figures, configurations, parcours figuratifs d'une sémiotique du monde naturel, concepts, ensembles conceptuels » (Geninasca, 1997, p. 59). La saisie molaire prend ainsi en charge un savoir encyclopédique et objectif sur l'objet de référence. La perception relevant de la saisie sémantique met en scène « les virtualités relationnelles des propriétés de ces grandeurs » (Geninasca, 1997, p. 70) par l'établissement de liens de ressemblance et d'analogie entre les figures par le biais de l'imagination créatrice. Cela est illustré notamment par les métaphores. La saisie impressive met en avant l'aspect évaluatif grâce à « des ensembles de configurations perceptives corrélées à des syntagmes d'états tensifs et phoriques » (Geninasca, 1997, p. 71).

Cette évaluation à connotation dépréciative est tantôt suggérée tantôt exprimée explicitement comme ici, dès les premières lignes du récit : « C'est un simulacre de Saint-Pierre de Rome. Rien d'africain là-dedans, un objet de synthèse, c'est trop neuf, trop nu, trop lisse ! » (Grainville, 1998, p. 9)

La construction anaphorique qui fait précéder par trois fois les adjectifs évaluatifs non axiologiques « neuf », « nu », « lisse » du quantificateur adverbial « trop » produit l'effet d'une modalisation portée par l'énonciateur-observateur. La construction anaphorique qui fait précéder par trois fois les adjectifs évaluatifs non axiologiques « neuf », « nu », « lisse » du quantificateur adverbial « trop » produit l'effet d'une modalisation portée par l'énonciateur-observateur. Au niveau de la sémiotique tensive, ces trois adjectifs qualificatifs suggèrent que l'hybride conçu par Houphouët-Boigny s'inscrit dans un régime de valeurs d'univers, gouverné par les opérateurs de mélange et d'ouverture : d'un côté, la modernité voulue par Houphouët-Boigny est un mélange de tradition d'Afrique et de technologies de l'Occident. De l'autre, cette modernité est ouverture sur le monde entier. Tel est en tout cas le rêve secret de Félix Houphouët-Boigny :

Moi je vois Yamoussoukro, qui compte tout de même cent mille habitants, vivre, croître, proliférer, se couvrir d'immeubles et de tours, de banques, carrefour bruisant de tous les échanges, de toutes les foules, de toutes les langues. À la fois New York, Tokyo, Paris, Rome... Ma cathédrale veille d'avance sur ce foisonnement planétaire. (Grainville, 1998, p. 16)

Les valeurs « d'univers » s'opposent aux valeurs « d'absolu »⁴. Les adjectifs « neuf », « nu », « lisse » suggèrent justement « la prédominance de la valence de l'ouverture sur celle de la fermeture et la prédominance de la valence du mélange sur celle du tri » (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 39). C'est le signe que l'énonciateur non énoncé déprécie l'ouverture, c'est-à-dire l'hybridité, la modernité et l'innovation technologique revendiquées par l'énonciateur énoncé Houphouët : « Ma cathédrale est une prouesse qui porte à leur sommet les dernières innovations techniques » (Grainville, 1998, p. 10).

La basilique, objet du « non vouloir-être » peut être qualifiée comme un objet de perception indésirable par l'énonciateur Sylvanus Adé. La figure : « Rien d'africain

⁴ Relevons ici que dans le régime de valeurs d'absolu « la prédominance de la valence de la fermeture sur celle de l'ouverture et la prédominance de la valence du tri sur celle du mélange. Au titre de la première, le fermé vaut comme distingué et l'ouvert comme commun (...) Au titre de la seconde, le mêlé est déprécié comme disparate et (...) et le pur est comme absolu (...) » (Fontanille et Zilberberg, 1998, p. 39)

là-dedans » est donnée comme argument justificatif. Cette négation implique une incompatibilité entre l'attribut « d'africain » et l'attribut « d'hybride » ou de « moderne ». Nous reviendrons d'ailleurs sur l'identité africaine dessinée implicitement par cette figure négative dans la dernière partie de notre réflexion. Dans ce récit imagotypique, les connotations axiologico-dysphoriques autour des figures « c'est un simulacre de Saint Pierre », « le simulacre du Bernin », « Rien d'africain » contribuent à la production d'un « discours individuel » (Geninasca, 1997, p. 203) en dénotant la perception et la présence du sujet sur l'axe affectif par la saisie impressive. Ce « discours individuel » s'oppose au discours non seulement historique mais aussi et surtout politique du sujet-narrateur Houphouët :

Et cette ville justement existe et ne se développe que parce qu'elle n'est pas un héritage du colonialisme comme Abidjan. Sous le tissu effervescent, tentaculaire de la future mégalopole, mon village s'enracine ». (Grainville, 1998, p. 16)

Dans cet extrait, les adjectifs évaluatifs non axiologiques « effervescent », « tentaculaire », « futur » ajoutés aux figures « n'est pas un héritage du colonialisme comme Abidjan », « cette ville », « mon village » mettent en évidence les évaluations qualitatives portées par l'observateur sur l'objet de valeur. Cette représentation de Yamoussoukro marquée par la saisie molaire ne dénote pas la réaction émotionnelle de l'observateur. La fonction référentielle de la communication mise en évidence permet de comprendre que pour Houphouët, le changement de capitale politique est sinon un acte d'indépendance du moins un acte de rupture avec l'ordre colonial. L'opposition des modes de saisie met en exergue la représentation idéologique de l'altérité, objet de perception déprécié par l'instance regardante. L'altérité, à travers les figures de Yamoussoukro, des infrastructures de la capitale et du mythe politico-héroïque d'Houphouët est dévalorisée dans le récit au profit du peuple regardant. Certes dans le récit, c'est un écrivain ivoirien fictif qui prend en charge ce regard dévalorisant mais le débrayage⁵ constant de l'énonciateur qui favorise ce que Georges Blin nomme « les intrusions d'auteur » donne à cet énonciateur un éthos de « peau noire masque blanc » plus proche du Blanc que du Noir en général et de l'Ivoirien en particulier. Tout compte fait, l'examen de l'isotopie de /la brousse/ permet de mieux comprendre le poids des préjugés défavorables dans la perception de l'identité africaine.

⁵ Dans le cadre restreint de cet article, nous ne pouvons aller au-delà de ces indications mais rappelons ici que le débrayage « permet d'appréhender la manière dont le sujet d'énonciation délègue une partie de ses faire-cognitifs à un observateur » (Fontanille, 1989, p. 20).

4.2. Isotopie de /la brousse/ et identité africaine.

Dans le récit, l'identité africaine se dessine sur l'isotopie de /la brousse/ autour des figures : « un pullulement de termitière », « ses arborescences et ses fouillis », « ses baraques et ses lacis », (Grainville, 1998, pp. 226-227) ; « la cité cernée de forêt » (Grainville, 1998, p. 200). Sur l'axe du jugement, l'énonciateur non énoncé annonce que ce sont ces figures qui consacrent le retour de l'Afrique :

L'Afrique avait repris le dessus, dense, volubile et grouillante, faisant la nique au désert de la cathédrale, à la somptuosité de l'Hôtel Président. Le bel asphalté des avenues idéales et rectilignes tracées par les architectes d'Houphouët faisait place à des squames de goudron suintant, à la caillasse, à des bandes de latérite rouge, tel un regain de sang. (Grainville, 1998, pp. 226-227)

Cette représentation fige l'identité africaine et ne prend en compte qu'une identité stéréotypée, nommée par Jacques Fontanille (1998, pp. 142-146), « rôle » dans ses « identités transitoires ». Le « rôle » correspond à un « parcours fermé », programmé, prévisible dans lequel le personnage n'a aucune initiative et n'occupe que des positions fixes à lui assignées par le groupe. Le regard auctorial semble attendre de l'Africain qu'il reste à l'état du bon sauvage, entouré de « brousse » et de « termitière ». Ce regard enferme ainsi donc l'Afrique dans « une identité-brousse » éternelle, immuable, statique. À l'opposé de la forme « rôle », Fontanille distingue la forme « attitude » qui correspond à « un parcours ouvert » non prévisible.⁶ En enfermant l'identité africaine dans ce « rôle » stéréotypé construit sur l'isotopie de /la brousse/, le récit de Patrick Grainville donne une image dévalorisante de l'altérité. Ainsi donc, le romancier français manifeste ici une certaine « phobie » vis-à-vis de l'Autre, l'étranger représenté. Dans la perspective de Daniel-Henri Pageaux, il convient de relever que Grainville dépeint une Afrique donnée pour inférieure à la culture regardante, en l'occurrence la France. Cette hétéro-image implique aussi une auto-image de regard néocolonial qui continue de présenter la culture française et occidentale comme le modèle pour les cultures africaines.

⁶ Dans le parcours de type « attitude », « par la grâce d'un geste inattendu, une audace dans le comportement, ou une propriété révélée et non prévisible, de nouvelles bifurcations se font jour » (Fontanille, 1998, p. 146).

5. Conclusion

Au total, le récit de Patrick Grainville déconstruit le mythe politico-héroïque houphouétiste en déployant un dispositif narratif qui accorde une part prépondérante à l'hybride. D'un côté, dans ce roman exofictif, la mise en place du mythe de l'Albinos, personnage fictif, vient faire échec au mythe d'Houphouët-Boigny, personnage historique. De l'autre, les « refroidissements biographiques » fondés sur le rejet des choix hybrides d'Houphouët s'ajoutent au démantèlement de son héritage pour aboutir à la démythification de cette figure héroïque. Ce faisant, le récit construit une hétéro-image d'une Afrique figée dans une « identité de brousse » chère à un certain imaginaire français qui continue d'enfermer l'Afrique dans un état de stase. Patrick Grainville adopte ainsi une posture imagologique de « phobie » reléguant l'altérité dans un état inférieur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*. Hachette.
- Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du discours*. PULIM.
- Fontanille, J., & Zilberberg, C. (1998). *Tension et signification*. Collection Philosophie et langage. Mardaga.
- Geninasca, J. (1997), *La parole littéraire*. PUF.
- Gerhard-Krait, F. (2001). « La spécification du sens des formations verbales *déverbales en de(s)*, in Buridant, C., Kleiber, G. et Pellat, J. C. (Éds.), *Par monts et par vaux. Itinéraires linguistiques et grammaticaux*, (pp. 187-196). Éditions Peeters.
- Grainville, P. (1998). *Le tyran éternel*. Seuil.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II*. Seuil.
- Kerbrat-Orrechioni, C. (2006). *L'énonciation: de la subjectivité dans le langage*. (4^e édition). Armand Colin.
- Latour, B. (1997). *Nous n'avons jamais été Modernes*. La Découverte.
- Madelénat, D. (1984). *La biographie*. PUF.
- Madelénat D. (2005). Biographie et mythe. In D. Chauvin, A. Siganos et Walter P. (Dirs.), *Questions de mythocritique, dictionnaire* (pp. 51-58). Éditions Imago.
- Moura, J.-M. (1992). L'image du tiers-monde dans le roman Français contemporain. PUF.
- Pageaux, D.-H. (1994). *Littérature générale et comparée*. Armand Colin.
- Pageaux, D.-H. (1995). Littérature générale et comparée et imaginaire. In *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Vol. IX* (pp. 81-95). <https://www.cervantesvirtual.com/obra/littrature-gnerale-et-compare-et-imaginaire-0/>
- Panier, L. (1982). *Éléments de grammaire narrative*. Le réseau Bible et Lecture. <https://bible-lecture.org/bases-lecture-semiotique/grammaire-narrative-panier/>
- Potier, B. (1992). *Sémantique générale*. PUF.

Sherry, S. (1999). *Hybridité culturelle*. L'île de la tortue édition, collection Une encyclopédie vivante.

Vasset, P. (19 février 2011). L'Exofictif. *Vacarme*, (54). <https://vacarme.org/article1986.html>

N'gatta Séverin est maître-assistant de Littérature Générale et comparée à l'Université Félix-Houphouët-Boigny d'Abidjan-Cocody en Côte d'Ivoire. Il consacre ses recherches à l'imagologie littérature et aux territoires africains du roman français. Il est spécialiste de Paule Constant dont les œuvres ont fait l'objet de plusieurs de ses articles. Ses centres d'intérêt actuels sont l'image de la Côte d'Ivoire dans le roman français, la critique imagologique et la critique thématique.

L'identité hybride de Fatima Daas : de l'étrangèreté à l'agentivité

CLAIRE DAVID

Université de Tours / France

✉ clairedavid125@gmail.com

RÉSUMÉ. *La Petite dernière* de Fatima Daas fait entendre la voix d'une narratrice aux prises avec sa double culture franco-algérienne et la découverte de son homosexualité. À travers cet article, notre objectif est d'analyser la façon dont le motif de l'entre-deux – communautaire, linguistique et spatial – façonne l'identité de la narratrice. En travaillant conjointement les notions d'étrangèreté et d'hybridité, nous porterons notre attention sur la géographie personnelle de la narratrice, sur ses déplacements quotidiens autant que sur le voyage vers le pays d'origine, ainsi que sur le conflit intérieur en lien avec la religion musulmane et l'identité homosexuelle. Notre hypothèse est que le refus de choisir entre ces deux identités a priori inconciliables peut se lire comme un signe d'agentivité, voire une véritable posture éthique : dans l'écriture de Fatima Daas se dessinerait en creux une conception relationnelle de l'autonomie.

RESUMEN. *La identidad híbrida de Fátima Daas: de la extranjería a la agencia.* *La hija pequeña* de Fátima Daas hace oír la voz de una narradora luchando con su doble cultura franco-argelina y el descubrimiento de su homosexualidad. A tra-

MOTS-CLÉS :

Fatima Daas ;
autofiction ;
religion ;
homosexualité ;
agentivité

PALABRAS CLAVE:

Fatima Daas ;
autoficción ;
religión ;
homosexualidad ;
agencia

Pour citer cet article

David, C. (2022). L'identité hybride de Fatima Daas : de l'étrangèreté à l'agentivité. *Hybrida*, (4), 53–72. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24025>

vés de este artículo, nuestro objetivo es analizar cómo el motivo del intermedio (comunitario, lingüístico y espacial) da forma a la identidad de la narradora. Al trabajar juntos en las nociones de extranjería e hibridez, centraremos nuestra atención en la geografía personal de la narradora, tanto sus viajes diarios como el viaje al país de origen, así como en el conflicto interno relacionado con la religión musulmana y la identidad homosexual. Nuestra hipótesis es que el rechazo a elegir entre estas dos identidades a priori irreconciliables puede leerse como un signo de agencia, incluso una postura ética real: en la escritura de Fátima Daas se perfilaría en hueco una concepción relacional de la autonomía.

ABSTRACT. *The hybrid identity of Fatima Daas: from foreignness to agency.* The narrative of *The Last One* by Fatima Daas is uttered by a narrator grappling with her dual Franco-Algerian culture and the discovery of her homosexuality. In this article, my objective is to analyze how in-betweenness—spatial, linguistic and communal—shapes the narrator’s identity. By weaving together the notions of foreignness and hybridity, I will focus on the narrator’s personal geography, her daily travels as well as the journey to her country of origin, and on the inner conflict derived from a confrontation between the Muslim religion and the homosexuality. My hypothesis is that the refusal to single out one of her identities apparently irreconcilable can be read as a sign of agency, even an actual ethical posture: in Fatima Daas’ writing, what is outlined is a relational conception of autonomy.

KEY-WORDS:
Fatima Daas;
self-fiction;
religion;
homosexuality;
agency

1. Introduction

Lorsque paraît en France *La Petite dernière*, le premier texte de Fatima Daas, une onde de choc retentit dans le paysage médiatique et littéraire. Les interventions de l'auteurice autour de son livre ont parfois renforcé le caractère dissonant de son récit¹. De fait, en 2020, sa parole émane d'un lieu encore largement invisible : une jeune femme d'origine algérienne, ayant grandi en banlieue parisienne, s'assume en tant que lesbienne tout en revendiquant son attachement à l'islam et sa foi en dieu. De ce fait, pour une part du lectorat, cette quête identitaire se place sous le signe de l'inconciliable. Présenté par l'auteurice comme un roman, plus proche de l'autofiction par sa dimension autobiographique assumée, le texte se compose de courts fragments retraçant l'histoire de la narratrice, consacrés tour à tour à des moments marquants de son enfance et de son adolescence, à sa pratique religieuse et à ses relations amoureuses.

La narratrice de *La Petite Dernière* se situe dans un entre-deux à la fois spatial, linguistique et communautaire : entre la France et l'Algérie, entre Paris et la banlieue, entre l'arabe et le français et enfin entre une identité de lesbienne et une autre de musulmane pratiquante. À plusieurs niveaux, elle s'ancre dans ce que l'on pourrait appeler un *royaume intermédiaire*, pour reprendre la formule freudienne – mais le terme de royaume est aussi celui employé par la narratrice pour désigner la cuisine, pièce où règne sa mère et lieu de tous leurs échanges. Habiter un royaume intermédiaire pour Fatima Daas, c'est ne pas faire partie tout à fait de sa famille ni vouloir s'en défaire, c'est être condamnée à un sentiment d'*étrangèreté*. D'abord employé en psychanalyse², ce terme désigne au sens large le caractère de ce qui est étranger à quelque chose. Nous l'employons ici pour rassembler à la fois le sentiment d'étrangeté vis-à-vis de l'autre – sœurs, parents, famille algérienne, langue, figure de parisien – et le sentiment d'étrangeté à soi, c'est-à-dire la dissension intime ressentie à la découverte de son homosexualité. Pour Fatima Daas, écrire (depuis) cet entre-deux revient à assumer une identité éminemment hybride.

Dans *La Petite dernière*, l'isotopie de l'entre-deux façonne tout d'abord l'espace où se meut le personnage. Le récit des voyages depuis la France vers l'Algérie, le pays

¹ Pensons à la polémique qui a suivi l'entretien diffusé sur France Inter le 7 septembre 2020, où l'auteurice a déclaré à propos de l'homosexualité en islam : « je n'ai aucune envie de réformer cette religion-là, donc aujourd'hui je considère que c'est un péché » (Mahrane, 2020, article en ligne).

² Le néologisme *étrangèreté* est forgé par Jean Laplanche pour caractériser *Das Andere*, « l'autre-chose en nous », c'est-à-dire l'inconscient : « [...] je tiens à insister sur deux points concernant l'autre-chose, ce "psychique autre" qu'est l'inconscient : d'une part la vision nette que prend Freud de son *étrangèreté*, et d'autre part la précarité de celle-ci » (Laplanche, 1992, p. XV). Nous soulignons.

des origines, est placé sous le signe de la désappartenance. Le va-et-vient entre les deux cultures suscite chez Fatima Daas un sentiment d'étrangèreté par rapport à sa famille. À une autre échelle, elle se situe dans un entre-deux par ses allers-retours quotidiens entre Paris et la banlieue où elle vit. Nous montrerons que la mise en scène de cette mobilité urbaine donne lieu à une poétique des transports qui esquisse une réflexion sur l'origine sociale et témoigne d'une éthique du *care*. À travers la quête identitaire, cet entre-deux géographique se prolonge dans l'intériorité de la narratrice. Nous étudierons dans un deuxième temps le dédoublement intime qu'elle éprouve, étant confrontée à une crise identitaire dans la mesure où croyance religieuse et homosexualité sont vécues comme deux réalités antinomiques. L'attrait pour le milieu *queer* parisien d'une part et l'attachement à l'islam et aux valeurs familiales d'autre part rendent difficile, voire impossible, tout sentiment d'appartenance. Mais l'oscillation permanente aboutit chez Fatima Daas au refus de choisir entre l'une et l'autre de ses identités, qui selon nous peut se lire comme un signe d'agentivité, c'est-à-dire la capacité d'agir dans une situation de contrainte. Notre hypothèse est que le refus de rompre avec l'une ou l'autre des communautés auxquelles la narratrice appartient dessine en creux une forme relationnelle de l'autonomie. Au-delà de l'agentivité, la persistance de l'entre-deux chez Fatima Daas s'érigerait en véritable posture éthique.

2. Habiter l'interstice

Le motif de l'entre-deux modèle avant tout la géographie vécue par la narratrice. Le récit de vie progresse au fil des va-et-vient entre différents espaces, à plusieurs échelles. Nous nous concentrerons d'abord sur l'entre-deux culturel, c'est-à-dire sur les voyages en Algérie, puis sur les allers-retours quotidiens entre la banlieue et le centre de Paris.

2.1. Entre deux pays, entre deux langues

L'entre-deux se lit en premier lieu à travers la double appartenance culturelle de Fatima Daas, jeune fille française d'origine algérienne. Tandis que ses parents et ses deux grandes sœurs sont nés en Algérie, elle, la « *mazoziya* », la « petite dernière » est née en France. Le statut de benjamine lui confère aussi le statut de « seule Française de la famille », faisant d'elle une étrangère au sein même du foyer. Cette particularité redouble le sentiment d'étrangèreté induit par l'origine algérienne et vécu hors du cercle familial. Le récit est en effet scandé par des formules d'auto-présentation qui réactivent des catégorisations simplistes et réductrices telles que « Je suis rebeu, donc musulmane » ou « Nous sommes une famille d'Arabes musulmans » (Daas, 2020, p. 23). Si la nar-

ratrice semble s'identifier pleinement à ces étiquettes, une forme de polyphonie se fait jour dans ces énoncés : qui parle à travers Fatima Daas, sinon les discours sociaux stigmatisants qu'elle a dû entendre ? Sont-ils ses parents qui se définissent ainsi ? Si la narratrice s'approprie ces énoncés, c'est moins par adhésion aux catégorisations qu'ils véhiculent que pour montrer les effets qu'ils peuvent avoir dans la perception de soi. Ces discours montrent que l'hybridité culturelle est rappelée quotidiennement à la narratrice ; toutefois, c'est lorsque Fatima entreprend le voyage en Algérie avec ses parents et ses sœurs qu'elle la ressent de la façon la plus aiguë.

Le topos du retour au pays d'origine est ici infléchi car la narratrice, jusqu'à ses dix ans, ne connaît pas l'Algérie. Pour Fatima, le premier voyage revêt donc l'ambiguïté d'être à la fois la découverte d'un pays inconnu et un retour chez soi, une rencontre avec des visages inconnus qui sont aussi ceux de sa propre famille. Cependant, plutôt que de créer du lien, l'arrivée à Alger est placée sous le signe de la fracture, matérialisée par la barrière grise de l'aéroport qui sépare la famille française de la famille algérienne. Le moment des retrouvailles suscite un malaise chez la narratrice, et le récit de la scène donne lieu à cette réflexion :

Il y a nous : les touristes qui débarquent du pays qu'ils connaissent bien.

Et puis, il y a « eux » : ma famille.

Eux, ils font corps.

Ils forment un ensemble logique, avec le même système de pensée d'une famille à l'autre, les mêmes perspectives, les mêmes projets, les mêmes peurs et les mêmes envies.

En Algérie, la France, c'est à la fois un sac à merde et le paradis. (Daas, 2020, p. 158)

L'usage des pronoms *nous* et *eux* met en exergue un rapport d'étrangeté, presque d'étanchéité, entre Fatima et les siens – le *nous* désignant la famille vivant en France et *eux* renvoyant aux familles maternelle et paternelle demeurées en Algérie, réunies pour l'occasion en un comité d'accueil. La famille algérienne est en outre mise à distance par l'usage des guillemets (« "eux" »), comme réifiée, réduite à un « corps » homogène, un « ensemble logique » duquel la narratrice s'exclut tout à fait. Le voyage vers les origines semble manquer sa fonction : il ne parvient pas à nouer le lien. Le regard ambivalent que porte la famille algérienne sur la France induit un rapport problématique avec les membres qui y vivent. La dernière phrase de notre extrait, qui est aussi la dernière phrase du fragment, laisse entendre que les relations entre la famille algérienne et ses membres émigrés dépassent le cadre strictement familial.

Quelques fragments plus loin, une autre scène importante de ce voyage initial est relatée. Il s'agit de la première rencontre avec la famille maternelle qui se révèle être,

pour la narratrice, le « premier vrai repas en famille ». Le contraste entre d'une part les retrouvailles des sœurs de Fatima avec leurs tantes qui, « quand elles [les] embrassent, leur racontent les souvenirs qu'elles ont gardés d'elles », et d'autre part l'impossible reconnaissance entre Fatima et celles qui n'ont été jusque-là que des voix au téléphone, fait reposer sur elle tout le poids de l'exil familial. « Je veux passer inaperçue, précise la narratrice, mais c'est moi qu'on regarde. / On regarde celle qui est née là-bas, en France. / Celle qu'on ne connaît pas du tout, qu'on surnomme Titi. » (Daas, 2020, p. 165). Dans un premier temps, ce moment redouble le sentiment d'être, partout, une étrangère : en France, Fatima est considérée et s'identifie comme une « rebeu » ; en Algérie, elle est « celle qu'on ne connaît pas du tout », une Française éloignée du berceau familial. Mais déjà les regards intrigués et émus qui provoquent d'abord un sentiment de honte chez la narratrice se mêlent à des marques de familiarité, telles que le surnom et l'hypocritique « la *mazozziya*, la petite dernière » qui donne son titre au récit. Peu à peu, par la chaleur de leur accueil, les tantes et les cousines maternelles apprivoisent Fatima qui, à la fin du fragment, déclare timidement son attachement au pays des origines.



Si un lien ténu avec l'Algérie est tissé par le voyage initial, un écart irréductible se cristallise dans l'usage de la langue. Même si la narratrice parle la langue arabe chez elle, certaines interactions avec la famille algérienne mettent au jour une incompréhension linguistique, suscitant un sentiment d'exclusion :

[...] alors on demande à ma mère : Qu'est-ce qu'elle a dit ? Qu'est-ce qu'elle a voulu dire par là ?

Je ne veux pas que ma mère serve de médiation entre ma famille et moi.

Je ne veux pas qu'elle me traduise à eux.

Je ne veux pas être étrangère. (Daas, 2020, pp. 90–91)

Fatima, pourtant bilingue, se rend compte qu'elle n'est pas une *vraie* Algérienne arabophone. Le bilinguisme est non seulement remis en question, mais il relègue, par l'imperfection de la prononciation, la narratrice au statut d'*infans*. Elle n'est plus seulement dans l'entre-deux de la diglossie, elle est dans le non-lieu de l'incommunication : celui de la solitude et de l'étrangeté.

Dans *La Petite dernière*, on retrouve la *surconscience linguistique* caractéristique des écrivains francophones postcoloniaux. C'est l'idée développée par Lise Gauvin selon laquelle les auteurs et autrices en contexte multilingue seraient condamnés « à *penser la langue* », à renégocier sans cesse leur rapport à la langue française (Gauvin, 2009, p. 8). Le terme d'étrangeté est à ce titre employé dans les études postcoloniales

pour désigner le rapport de l'écrivain, souvent ancré dans un contexte multilingue, à la langue d'écriture. Même si Fatima Daas est, à proprement parler, une autrice française, qui a grandi et qui vit en France, sa pratique d'écriture témoigne de l'« intransquillité » (p. 10) linguistique mise au jour par Lise Gauvin. Le texte donne à lire de nombreux mots en arabe, parfois des phrases entières, dans leur transcription phonétique, qui place d'emblée l'écriture de Fatima Daas dans une forme assumée d'hétérolinguisme typique de la littérature migrante (Moura, 1999, p. 74). Cela témoigne d'une volonté de rendre tangible l'entre-deux linguistique et de le rendre visible sur la page par les caractères italiques. En outre la difficulté, pour un lecteur ou une lectrice non arabophone, de lire ces mots lui fait éprouver à son tour un sentiment d'étrangèreté. En cela, l'écriture bilingue permet de partager l'expérience de l'inquiétude linguistique vécue par la narratrice.

Au fil du récit, plusieurs usages de la langue arabe se font jour : le premier concerne les discours rapportés des personnages arabophones ; le second des expressions mises en lumière par la narratrice, qui cherche à en faire émerger un sens plus profond. En premier lieu, l'arabe est employé pour rapporter les paroles de la mère et du père, d'abord livrées telles quelles par la narratrice, puis systématiquement traduites en français. Ce procédé relève sans doute d'une forme de réalisme, mais la coexistence des formules arabes et de leur traduction a surtout pour effet d'accentuer la polyphonie à l'œuvre dans le récit. Généralement, l'explication d'un terme étranger répond à un souci d'élucidation : la mise en contexte est brève et n'entrave pas la lisibilité du texte (Moura, 1999, pp. 101-102). Toutefois, dans *La Petite dernière*, cette élucidation devient le texte même, au sens où le cœur du propos réside parfois dans la traduction de termes arabes. C'est le second usage de la langue arabe que nous souhaitons mettre en évidence. Par exemple, lorsque la narratrice évoque les habitudes de ses parents, elle commence par citer une formule fréquemment utilisée par sa mère, dans sa version originale bilingue :

Ma mère dit souvent : « Je fais mon *wajeb*. »

Le *wajeb* : le rôle.

Son rôle de mère.

Un rôle : fonction remplie par quelqu'un ; attribution assignée à une institution. Ensemble de normes et d'attentes qui régissent le comportement d'un individu, du fait de son groupe social ou de sa fonction dans un groupe.

Mon père ne parle pas de son *wajeb*. (Daas, 2020, p. 17)

Le détour par le terme arabe, sa traduction et sa glose permet à l'autrice de sonder le langage pour interroger le réel. Ce creusement de la langue apparaît comme une manière indirecte de décrire le climat familial, de dire sans la dire la défaillance du père. Elle exprime également un rapport au langage caractérisé par l'adéquation entre

ce qui est dit et ce qui existe : quand quelque chose n'est pas exprimée dans le discours, c'est le signe qu'elle n'est pas. Ici, le père existe, mais point de *fonction paternelle*.

Ce procédé de traduction est aussi employé pour élucider les noms propres, à commencer par ceux des parents : « Mon père s'appelle Ahmed. *Ahmad*, digne d'éloges. » (Daas, 2020, p. 28). « Digne d'éloges » est répété à plusieurs reprises et contraste avec les scènes où ce personnage est violent. Le détour par la signification du nom en arabe interroge la motivation du signe. Pour le personnage d'Ahmed Daas, il met en évidence l'inadéquation du nom avec celui qui le porte. L'élucidation onomastique entreprise par la narratrice se comprend comme la quête du sens caché des mots et des êtres. Cette quête portant principalement sur le moi, l'obsession traductrice de Fatima Daas porte aussi sur son propre prénom :

Fatima signifie « petite chamelle sevrée ».

Sevrer, en arabe : *fatm*.

Cesser l'allaitement d'un bébé ou d'un jeune animal pour le faire passer à une nouvelle alimentation. Se sentir frustrer, séparer quelqu'un de quelque chose ou quelque chose de quelqu'un ou quelqu'un de quelqu'un. (Daas, 2020, p. 14)

La quête identitaire se fait par la recherche de la signification originelle du prénom Fatima. Le sème du sevrage dérive vers celui de la frustration, de la séparation d'avec quelqu'un ou quelque chose, marquant celle qui porte ce nom du sceau du manque, de l'inaccomplissement. S'il y a motivation du prénom, c'est dans un sens négatif. Le nom, par son sens étymologique et sa connotation, est perçu comme programmatique. La faille vient du fait que le programme n'est pas strictement respecté : « Je m'appelle Fatima Daas, mais je suis née dans les Yvelines » (Daas, 2020, p. 26) souligne qu'il s'agit d'un nom arabe porté par une Française, du « nom d'une Clichoise qui voyage de l'autre côté du périph pour poursuivre ses études » (Daas, 2020, p. 10). Le sentiment d'étrangereté se cristallise dans l'impression de n'être jamais à sa place – et toujours en déplacement.

2.2. Entre la marge et le centre

Pour la narratrice, une autre conséquence d'appartenir à une famille d'immigrés est de vivre dans une ville de banlieue parisienne : Clichy-sous-Bois, « une ville de musulmans » (Daas, 2020, p. 26). Bonne élève et intéressée par l'écriture, Fatima fréquente une hypokhâgne puis une université parisienne. S'ensuit un va-et-vient entre Clichy-sous-Bois et le centre de Paris, entre la marge de la société et le cœur culturel et intellectuel de la capitale – un nouvel entre-deux structurant son identité. La mise en scène de la mobilité urbaine tient une place très importante dans le récit, aussi im-

portante que celle qu'elle revêt dans le quotidien de la jeune fille, qui « porte le nom d'une Clichoise qui passe plus de trois heures par jour dans les transports. » (Daas, 2020, p. 25).

Ce sont d'abord les conditions matérielles de ces déplacements que recense le récit : numéros de lignes de bus, noms des stations de RER, détails des changements et rubriques du journal *Direct Matin* font faire au lecteur l'itinéraire que la narratrice emprunte tous les jours. Toutefois l'écriture de la mobilité urbaine se lit surtout dans la polyphonie. Les voix entendues dans le RER s'ajoutent à celle de la narratrice dans un effet de cacophonie imitant celui des transports aux heures de pointe. Il s'agit par exemple de la voix d'un employé du réseau – « Un incident a été signalé, la circulation des trains est momentanément interrompue » – ou des annonces automatiques – *Please mind the gap between the train and the platform* et *Por favor, no olvide recoger todo su equipaje*. Pour qui les a entendues fréquemment, il est impossible de lire ces consignes sans entendre résonner l'intonation avec laquelle la voix enregistrée les prononce. L'effet de polyphonie et de multilinguisme est en outre renforcé par le choix des versions anglaise et espagnole de ces annonces. Ce sont aussi les voix des autres usagers que la narratrice retranscrit dans son récit, comme dans le paragraphe suivant :

Excusez-moi, j'aimerais descendre. Merde ! Je ne trouve plus mon ticket. Il est vraiment insupportable cet enfant. Il ne veut pas s'arrêter. Je descends à la prochaine. Mademoiselle, t'es belle. Tu peux ouvrir la fenêtre, s'il te plaît. Je suis tout écrasé. Laisse tomber, je vais raccrocher, tu commences à m'énervé. On arrive à Gare du Nord, t'inquiète, tout le monde va descendre. Pourquoi il me regarde comme ça, lui ? Pervers ! Maman, il reste combien de stations ? Je ne respire plus. Bonjour mesdames, bonjour messieurs, je suis désolé de vous déranger pendant votre trajet. Alors, voilà, ça fait dix ans que je suis à la rue. Je prends tout ce qu'on peut me donner, ticket-restaurant, une petite pièce. Merci, bonne journée. (Daas, 2020, p. 43)

Ce paragraphe isolé sur la page, inscrit en italique, réunissant d'un seul tenant des bribes de paroles entendues mille fois, mime le flot (dis)continu et désincarné de l'arrière-plan vocal des transports. Ainsi imbriquées dans le récit, les annonces et les fragments de conversation créent un feuilletage énonciatif qui donne à entendre les voix du métro.

L'écriture elle-même résulte de l'observation des inconnues : une large part des fragments consacrés aux trajets en transports est dédiée à la description des gens, souvent la plus condensée et lapidaire possible, sous forme de liste : « Il y a celles qui comptent les stations. / Ceux qui se disputent au téléphone. / Celles et ceux qui portent des sacs à dos. / Celles qui rient fort, que l'on remarque. / Ceux qui louchent sur l'écran

du voisin. » (Daas, 2020, p. 25). L'anaphore du pronom démonstratif et la disposition sur la page confère à cette typologie une forme poétique. Les premières fois que le quotidien de la narratrice lui impose de nombreuses heures de transports, elle trouve agréable la durée des trajets. Elle explore un nouvel espace-temps : le déplacement est un moment suspendu, inutile, perdu. Être assise dans le métro revient à n'être ni chez soi, ni à destination, à être seule entourée d'une multitude d'inconnues qu'il s'agit d'emporter avec soi. Pour Fatima Daas, il y a une saveur à observer ces visages et, si le hasard fait qu'elle les recroise, à les reconnaître. Les trajets en transports deviennent le lieu de l'écriture, tant par l'observation qu'ils permettent que par les moments passés à griffonner sur un carnet.



Cependant cette poésie des déplacements revêt sans conteste une dimension de critique sociale. Derrière son aspect ludique et poétique, la polyphonie dit aussi le bruit et la foule. Les nombreuses pages consacrées aux heures passées dans le RER, le métro ou le bus se lisent comme une dénonciation des conditions de vie quotidiennes des personnes vivant en banlieue et devant aller travailler loin de chez elles. Peu à peu la répétition des trajets devient pénible et les rapports de la narratrice avec ces moments évoluent : la « fatigue des transports » se fait de plus en plus prégnante. En signalant qu'elle emprunte cette expression au discours social, la narratrice en montre la vacuité, mais le travail de répétition et de description redonne de l'épaisseur à cette réalité. L'usure de ce quotidien s'illustrent par quelques détails : ainsi, lorsqu'elle demande à la foule d'avancer dans le wagon pour pouvoir y entrer, les marques de politesses sont supprimées le soir, à l'heure où la fatigue est la plus grande.

L'observation des inconnues dans les transports va de pair avec une réflexion sur les usages et les origines sociales. « Je suis cette banlieusarde qui observe les comportements parisiens », écrit Fatima Daas (p. 36), faisant apparaître un clivage entre « les Parisiens » et ceux qui vont jusqu'au bout de la ligne de RER. L'écriture de saynètes permet de montrer le jugement que porte une catégorie de population sur une autre :

Dans le RER, il y a toujours ces mêmes regards malveillants portés sur celles qui traînent une poussette. Celles qu'on aide rarement à descendre les escaliers quand il n'y a pas d'ascenseurs, celles qu'on refuse de laisser passer devant soi, dans le bus, parce que ça risque de durer des heures, les mêmes à qui on laisse sa place avec un pincement au cœur.

[...]

On lui en veut à la maman quand le gamin se met à pleurnicher. (Daas, 2020, p. 36)

Dans ce passage, l'autrice peint une scène de la vie contemporaine en prêtant attention aux vulnérabilités et aux instants de vie oubliés par la grande littérature. L'empathie que la narratrice manifeste pour les formes de vies invisibles ou marginalisées, de même que la critique indirectement formulée à l'encontre des « regards malveillants », constituent une réparation symbolique — une forme de soin narratif. Autrement dit, ce dispositif littéraire performe le *care* (Snauwaert et Hétu, 2018, en ligne). Les fragments du récit dédiés aux heures passées dans les transports confèrent un pouvoir de dévoilement au récit et témoignent d'un souci de l'autre. En cela, la poétique des transports déployée par Fatima Daas nous semble relever d'une éthique du *care* (Laugier, 2010).

La narratrice construit son récit de vie en s'installant résolument dans l'entre-deux. L'oscillation constante entre deux territoires — qu'ils soient ceux de la culture, de la langue ou des lieux fréquentés au quotidien — est à l'origine du sentiment d'étrangèreté. Mais elle n'est pas seulement en décalage avec sa famille, à côté de ses origines et en marge du centre parisien, elle se définit aussi, existentiellement pour ainsi dire, comme étant « à côté des autres, à côté de sa vie, à côté de la plaque » (Daas, 2020, p. 148) : l'étrangeté se ressent aussi et surtout dans le rapport à soi-même.

3. Écrire le conflit intérieur

L'identité de la narratrice est marquée par une fracture entre, d'une part, son attachement à l'islam et sa foi religieuse et, d'autre part, son attirance pour les femmes. Là où elle grandit, l'homosexualité — féminine, qui plus est — n'existe pas. Alors quand, à l'adolescence, la narratrice est happée par la singularité de son désir, elle doit faire face à une profonde crise identitaire. Nous aborderons dans un premier temps la situation de vulnérabilité dans laquelle cette crise précipite la narratrice, avant d'envisager l'écriture comme la performance d'une forme d'agentivité et l'invention d'une posture éthique.

3.1. Fracture identitaire et vulnérabilité

Parce que le discours religieux qui informe la narratrice dit que l'homosexualité est un péché en islam, être musulmane et lesbienne n'est pas seulement vécu comme une antinomie, mais apparaît comme une impossibilité existentielle. En effet, les réponses que la narratrice désespérée cherche à obtenir n'ouvrent aucune brèche : sa mère affirme qu'un homosexuel ne peut pas être musulman ; l'imam dit qu'un musulman n'a pas le droit d'être homosexuel. Les discours qui façonnent la construction identitaire de Fatima la situent donc dans un entre-deux impossible, un non-lieu.

Pour tenter de résoudre cette crise existentielle, la jeune narratrice sollicite l'aide de l'imam de la Grande Mosquée de Paris. Cette rencontre constitue le point culminant des échanges qu'elle aura eu à ce sujet car, au fil du récit, la narratrice se confie – de façon indirecte, en parlant « d'une amie » à chaque fois – d'abord à une dame inconnue qui fréquente la même mosquée qu'elle, à Sevran, puis à l'imam de cette mosquée, avant de s'entretenir avec la figure d'autorité suprême, l'imam de la Grande Mosquée. La gradation dans ces rencontres se double d'un effet d'attente, car le récit de l'audience avec l'imam est entrecoupé de fragments consacrés à un tout autre épisode, celui d'un voyage familial en Algérie. Lors de leur conversation, l'imam affirme que l'attirance pour le même sexe est quelque chose de mal et l'exhorte à cultiver sa foi. Fatima suit ses prescriptions comme celles d'un médecin. Elle multiplie ses prières et se protège de toute tentation en ne fréquentant plus personne. Mais malgré son zèle, il demeure une voix en elle dont elle ne maîtrise pas la puissance : « C'est comme si c'était une partie de moi, non, quelque chose de plus fort, de plus grand, mon double. Le double qu'on ne peut pas faire taire. » (Daas, 2020, p. 172). À travers ce conflit intérieur, on retrouve l'isotopie du dédoublement. Il s'agit à la fois d'un tiraillement intérieur, d'une lutte avec soi-même, et de « la sensation d'avoir une double vie » (p. 71), c'est-à-dire la contrainte de mentir à tous ses proches. Une seule scène d'aveu témoigne d'une tentative de conciliation, lorsque Fatima confesse, de façon détournée, son homosexualité à sa meilleure amie. Même si Rokya répond d'abord par une plaisanterie, respectant la pudeur de Fatima, et que le mot *lesbienne* n'est jamais prononcé, cet échange permet enfin de faire exister l'homosexualité féminine dans la socialité de la narratrice. Rokya souligne ensuite qu'« il n'y en a pas » à Clichy, ou plutôt qu'« elles se cachent³ », comme Fatima (Daas, 2020, p. 73). Si l'homosexualité est rendue possible, elle est d'emblée considérée comme honteuse et incompatible avec le quartier.

Le sentiment de honte se cristallise dans l'impression de salir son nom. À deux exceptions près, tous les fragments qui composent le récit s'ouvrent par l'anaphore « Je m'appelle Fatima », déclaration complétée par toute une déclinaison de raisons qui font qu'elle croit mal porter ce nom. L'une d'entre elles est à relier à l'homosexualité de la narratrice, qui se définit pour cette raison comme « une pécheresse ». Le péché dont elle se sent coupable lui apparaît en contradiction avec la sainteté du prénom Fatima qui, dans la culture musulmane, renvoie à l'une des filles du prophète Mohammed. « Je m'appelle Fatima. / Je porte le nom d'un personnage sacré en islam. / Je porte un

³ Nous soulignons.

nom auquel je dois rendre honneur. / Un nom que j'ai sali. » (Daas, 2020, p. 122). Ces mots ouvrent un fragment où Fatima raconte une rencontre avec Ingrid, la première femme qu'elle a fréquentée, semble-t-il, alors qu'elle vient d'avoir dix-huit ans. Il s'agit de l'unique apparition du personnage d'Ingrid, qui fait de cet épisode un moment de bascule dans le parcours de la narratrice, qui décide de vivre malgré tout son homosexualité. Le récit de ce rendez-vous s'ouvre sur la salissure du nom de Fatima et se clôt sur le constat qu'elle écoute de moins en moins le Coran. À ce moment-là, l'apprentissage de sa liberté en tant que femme lesbienne va de pair avec l'éloignement de la foi et des valeurs familiales.

* * * * *

Avant que la narratrice n'assume son homosexualité, cette fracture identitaire la contraint jusqu'à lui faire commettre des actes de violence. Alors qu'elle est en terminale, Fatima agresse physiquement et verbalement un lycéen qu'elle devine homosexuel. Le récit de l'épisode se clôt sur ces mots : « Benjamin s'en va en sanglots. / J'ai envie de me buter. » (Daas, 2020, p. 66). Une inadéquation se creuse entre le *je* mis en scène, qui s'exprime au discours direct (elle prononce une insulte homophobe), et le *je* narrateur qui dévoile la détestation de soi ressentie au moment même de l'agression et le besoin de pénitence du présent de l'écriture. L'acte témoigne ainsi d'une dissension intime, voire d'une forme d'aliénation dans la mesure où, selon Habermas, celle-ci « prive l'individu du contexte de sens de ses propres actions » (1987, p. 332). La situation relatée fait éprouver à la narratrice toute la particularité de l'aliénation : l'individu qui s'aliène dans son rôle social, ou plutôt par son rôle social, joue en même temps lui-même ce rôle (Jaeggi, 2009, p. 92). Fatima n'est plus maîtresse des actes qu'elle commet pourtant *elle-même*. Le milieu social dans lequel elle a grandi, l'homophobie qu'elle a intégré et la confusion identitaire dans laquelle elle est plongée empêchent la narratrice d'agir autrement qu'avec violence. En outre, l'aliénation est redoublée par le fait que la jeune fille est elle-même devenue homosexuelle : la violence exercée sur l'autre est aussi symboliquement une violence contre elle-même. Le fragment dédié à cet épisode s'achève sur une prolepse car, deux ans plus tard, Fatima croise le jeune homme par hasard : « Je pense à ce que j'ai fait. / Je pense à ce que je suis devenue. / Je ne trouve pas la force de m'excuser » (p. 67). La capacité d'agir de la narratrice est empêchée par la honte, à la fois celle d'être devenue lesbienne et celle d'avoir fait subir une agression homophobe à ce jeune homme.

Le dédoublement identitaire, vécu comme une impossibilité existentielle, est alors à l'origine d'une incapacité à agir de manière autodéterminée. Pour le dire autre-

ment, la narratrice de *La Petite dernière* se trouve dans une situation de vulnérabilité, au sens d'une diminution ou d'une disparition de sa capacité d'agir, mais cette vulnérabilité est socialement induite. (Garrau, 2021, en ligne). C'est parce qu'elle a grandi et évolue dans un milieu social qui nie la possibilité d'être à la fois musulmane et lesbienne que la narratrice éprouve cette dissension intime. Pour la philosophe Judith Butler, c'est bien parce que le sujet est construit par autre chose que lui-même, éduqué et formé dans une société donnée, qu'il est nécessairement opaque à lui-même. Le moi, qui ne peut se connaître entièrement, est donc sujet à une aliénation première qu'elle nomme, avec Laplanche, *étrangèreté*⁴ (Butler, 2005, p. 74). Mais pour Butler, l'historicité du sujet est à la fois une étrangèreté à lui-même et la condition de son inventivité renouvelée. Le récit de Fatima Daas parvient-il à l'extirper de l'aliénation, à éclaircir l'opacité de son rapport à soi ?

3.2. Renoncer au renoncement : pour une éthique de l'autonomie relationnelle

Ce que manifeste le récit de Fatima Daas est autant la difficulté à concilier la pratique religieuse et l'homosexualité que la volonté de ne renoncer ni à l'une ni à l'autre. D'un côté, la narratrice refuse de faire taire la « voix » en elle qui « l'incite au mal ». Même si elle essaie de lutter contre son homosexualité par ses visites chez l'imam et ses prières, le récit de ce combat est entrecoupé d'épisodes qui mettent en scène les diverses relations amoureuses qu'elle entretient. Lors d'un échange avec l'une des femmes qu'elle fréquente, celle-ci exprime la crainte que Fatima ne veuille plus la voir à cause de sa religion. Mais le récit déjoue les attentes du personnage – et du lectorat – car le point de vue de Fatima, livré dans le passage narratif qui suit le dialogue, montre que le problème n'est pas la religion mais son amour pour une autre femme. Cette scène est un moment de bascule important dans le récit car elle montre que, pour la narratrice, il n'y a pas à choisir entre religion et amour. Si dans la lecture les attentes se superposent au point de vue du personnage de Gabrielle, la Fatima-personnage ne dévoile rien de ce qu'elle ressent à Gabrielle, son silence accréditant l'hypothèse du conflit entre religion et amour, tandis que la Fatima-narratrice révèle, indirectement, par la mise au premier plan de ses sentiments pour une autre femme, que la religion n'est pas une raison suffisante pour rompre une relation avec une femme.

⁴ Dans *Le Récit de soi*, rédigé en anglais, Butler emploie le néologisme français *étrangèreté* lorsqu'elle mentionne les travaux de Laplanche (voir note 1), puis utilise le terme *foreignness* pour développer ses propres réflexions.

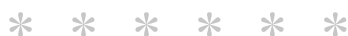
De l'autre côté, le refus de s'excommunier est rendu manifeste par le zèle que la narratrice met à cultiver sa foi. Le refus de couper les liens avec la famille est plus délicat à apprécier : la relation avec le père est d'ores et déjà interrompue (pour des raisons qui dépassent l'homosexualité de Fatima), quant aux fragments voués à la figure maternelle, ils témoignent d'un désir de maintenir le lien en dépit de la difficulté du dialogue. L'explicit du livre se lit à cet égard comme une scène de réconciliation, ou du moins de reconnaissance. Alors qu'elle n'habite plus avec elle depuis longtemps, Fatima rend visite à sa mère le jour de son propre anniversaire. Pendant toute la durée de l'échange, la mère n'y fait aucune allusion, comme s'il elle l'avait oublié. Or, finalement, elle lui tend son cadeau d'anniversaire : un carnet. C'est sur cet objet, qui matérialise l'écriture, que s'achève le texte. Le fait que la mère de Fatima lui offre le support de l'écriture se comprend comme une réconciliation, une reconnaissance de son désir d'écrire, alors que de précédents passages montraient une mère méfiante à l'égard des activités intellectuelles. La symbolique de la reconnaissance personnelle est renforcée par la nature du projet littéraire de Fatima Daas, qui relève de l'écriture de soi : la quête identitaire ne se fait pas contre, mais *avec* la figure maternelle.

Ainsi, loin d'un idéal libéral individualiste, la narratrice ne cherche pas à gagner son autonomie par une rupture avec sa foi et son milieu d'origine. Ce refus de renoncer à ses relations familiales ou amoureuses montre qu'elle cherche la reconnaissance de son identité propre plutôt que de renoncer à tout ou partie d'elle-même. Cette volonté de reconnaissance est à lier à une éthique de l'autonomie relationnelle (Christman, 2009). Reprenant la conception de l'autonomie développée par Axel Honneth et Joel Andersen selon laquelle la pleine autonomie serait facilitée par des relations à soi elles-mêmes étroitement liées à des relations de reconnaissance, John Christman ajoute cette observation :

la reconnaissance est toujours liée à une *identité*. Autrement dit, on exprime la reconnaissance ou on en fait l'expérience *en tant que...* tel ou tel type de personne. De fait, la non- ou la mal-reconnaissance constituent une injustice en partie parce que l'identité d'un sujet, et les engagements à un horizon de valeur qui s'y rattachent, sont ignorés, occultés ou marginalisés dans la dynamique plus large des relations de pouvoir. Ainsi, les marqueurs identitaires définissent les termes des relations auxquelles la reconnaissance donne forme. (Christman, 2009, pp. 192–193)

En ne se séparant pas de sa famille, Fatima cherche une reconnaissance *en tant que femme lesbienne* au sein d'une communauté musulmane. Du côté du milieu *queer*, elle cherche à être reconnue *en tant que musulmane*. Plus exactement, dans les deux communautés, la narratrice aspire à être reconnue en tant que musulmane *et les-*

bienne, sans que ces deux marqueurs d'identité n'aient à être dissociés. Cette posture éthique peut se penser en termes d'autonomie relationnelle, soit une conception de l'autonomie dépendante des conditions relationnelles et sociales qui entourent le sujet (Garrau, 2021, en ligne). La persistance de l'entre-deux identitaire chez Fatima Daas, c'est-à-dire le refus de choisir – donc de renoncer – à l'une ou l'autre de ses identités, devient sous sa plume un signe d'agentivité. Dans le récit, l'éthique de l'autonomie relationnelle se dessine d'abord en négatif, par les sentiments d'anxiété, de dissension intime, d'étrangeté à soi de la narratrice qui se donnent comme autant de signes d'aliénation et de vulnérabilité. Elle se lit aussi positivement, à travers la volonté d'épouser ses deux identités et de les réconcilier.



Pour expliquer le rapport entre la notion d'autonomie et sa mise en pratique, Rahel Jaeggi ébauche le concept d'autoréalisation à partir du motif hégélien selon lequel l'individu se forme lui-même dans la transformation du monde. Une telle conception de l'autoréalisation n'a rien à voir avec l'orientation de la culture du narcissisme, elle désigne au contraire la réalisation de l'individu *dans le monde*, – ou plutôt par l'entremise du monde. Elle signifie un procès d'appropriation active du monde (2009, p. 104). En ce sens, l'autoréalisation ne consiste pas seulement dans le développement de ses facultés propres, mais dans la poursuite de ses projets et la réalisation de ses propres choix (2009, p. 103). C'est dire que le sujet se donne une réalité dans l'accomplissement de ses activités à travers un rapport identificatoire. Toutefois, Jaeggi précise qu'on ne se réalise pas dans toutes nos activités, mais seulement dans celles qui sont autodéterminées, c'est-à-dire qu'on définit soi-même, et qui sont accomplies pour elles-mêmes, qui ont leur fin dans leur réalisation. On peut donc parler d'*autoréalisation* lorsque l'on fait les choses pour elles-mêmes ou plutôt « quand on réoriente sa vie dans son ensemble vers des buts qu'on choisit et qu'on poursuit pour eux-mêmes » (Jaeggi, 2009, p. 106). Selon cette conception, l'entrée en écriture en tant que telle relève de l'autonomie, au sens où l'accomplissement de la vocation littéraire constitue un exemple probant d'autoréalisation. Dans *La Petite dernière*, ce phénomène est manifeste dans un fragment consacré au récit d'une discrimination subie par la narratrice au cours de ses études. Alors qu'il lui rend un devoir excellent, son professeur d'espagnol l'accuse de n'être pas l'autrice de sa copie. L'épisode est l'occasion pour la narratrice de constater la différence de traitement qui existe entre elle et les autres élèves, majoritairement issues de classes sociales privilégiées. Le fragment s'ouvre sur ces mots :

Je m'appelle Fatima Daas.
Avant de m'autoriser à écrire, je satisfais les attentes des autres.
Après le lycée je vais en hypokhâgne, en classe préparatoire de lettres.
C'est ce que les bons élèves font.
Ils vont en médecine, en prépa, ou à Science Po. (Daas, 2020, p. 74)

L'écriture est d'emblée présentée comme un désir profond d'abord mis de côté. L'aspiration profonde, et *a fortiori* sa réalisation, s'oppose aux « attentes des autres », en l'occurrence la règle selon laquelle les bons élèves poursuivent leurs études en classe préparatoire. Le fragment se clôt sur ces mots : « Un mois plus tard, j'ai arrêté la prépa. / Je ne suis pas allée en médecine. / Je n'ai pas intégré Sciences Po. / J'ai écrit. » (p. 76). Par l'écriture, Fatima Daas s'auto-réalise. L'abandon de ce cursus d'études apparaissait dans un premier temps comme la conséquence de l'injuste soupçon de tricherie, plus généralement de la difficulté à supporter les heures de transports et la discrimination – donc comme étant subie. Mais cette décision devient un signe d'agentivité dans le sens où elle est le refus d'un parcours tracé par les attentes sociales, et où elle permet à la vocation d'écrivain de se déployer. Judith Butler analyse la réinvention de soi en termes d'une construction performative de soi : « In the making of the story, I create myself in new form, instituting a narrative "I" that is superadded to the "I" whose past life I seek to tell. » (Butler, 2005, p. 39). En racontant son histoire, le soi retrace sa responsabilité ou son agentivité et, par là, la crée. Ainsi le récit de soi livré par Fatima Daas, dans sa version littéraire qu'est l'autofiction, se donne comme une performance de soi, c'est-à-dire comme la création de son « je » — aussi hybride soit-il. Si l'on peut définir l'autonomie personnelle avec Joseph Raz comme la capacité d'être l'auteur de sa propre vie, de donner forme et sens à sa vie (cité dans Jaeggi, 2009, p. 101), comment, alors, ne pas voir l'écriture de soi comme la réalisation par excellence de cette éthique ? En devenant l'autrice de sa vie, Fatima Daas renégocie les catégories identitaires habituelles fondées sur l'ethnie, la religion et l'orientation sexuelle. Si le « royaume intermédiaire » *vécu* suscite une étrangèreté, le royaume intermédiaire *écrit* devient un espace de liberté.

4. Conclusion

Indéniablement, l'écriture de Fatima Daas met l'accent sur le lieu d'où émane sa voix, ce qui est caractéristique de la littérature de la migration, mais, dans *La Petite dernière* ce lieu est sans cesse fuyant, incertain. Les origines, les noms, la capacité à dire sont tour à tour mis en crise. L'écrivaine configure ainsi une identité narrative

complexe et fait émerger un sujet éminemment interstitiel. Elle met en scène un sujet vulnérable en train de devenir l'autrice de sa propre vie, pour qui l'écriture se présente comme un geste de conciliation et d'autoréalisation.

L'hybridité identitaire est aussi donnée à lire par le choix esthétique du fragment, la forme morcelée du texte illustrant la fragmentation du moi. À cet égard il serait bienvenu de compléter notre réflexion par une analyse stylistique du texte de Fatima Daas – résolument ancré dans un entre-deux générique. Bien que présenté comme un roman, le texte se lit plutôt comme un long poème en prose : les effets de répétition et le tempo du récit font entendre une manière de psalmodier plutôt que raconter. Le rythme saccadé des phrases semble faire écho à une autre caractéristique du personnage, puisque la jeune femme souffre d'asthme depuis l'enfance. La question de la force ou de la faiblesse du souffle est en effet au cœur du texte, Fatima Daas faisant d'une fragilité physique un enjeu stylistique. Ce que dit la voix narrative est « décousu, flou et troué de silences », souvent aussi chargés de sens que les mots.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Butler, J. (2005). *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press.
- Christman, J. (2009). Autonomie individuelle et moi social. In M. Jouan et S. Laugier (Éds.), & C. Guillet et M. Jouan (Trad.), *Comment penser l'autonomie ? Entre compétences et dépendances* (pp. 169-201). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/comment-penser-l-autonomie—9782130565529-page-169.htm>
- Daas, F. (2020). *La Petite dernière*. Les éditions Noir sur Blanc.
- Garrau, M. (2021). Agentivité ou autonomie ? Pour une théorie critique de la vulnérabilité. *Genre, sexualité & société* [en ligne], (25). <https://doi.org/10.4000/gss.6794>
- Gauvin, L. (2009). Introduction. D'une langue l'autre : la surconscience linguistique de l'écrivain francophone. In L. Gauvin (Éd.), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues: Entretiens* (pp. 5-15). Karthala.
- Habermas, J. (1987). *Théorie de l'agir communicationnel* (J.-M. Ferry, Trad.; Vol. 1-2). Fayard.
- Jaeggi, R. (2009). « Vivre sa propre vie comme une vie étrangère » : l'auto-aliénation comme obstacle à l'autonomie. In M. Jouan et S. Laugier (Éds.), & L. Perreau (Trad.), *Comment penser l'autonomie ? Entre compétences et dépendances* (pp. 89-107). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/comment-penser-l-autonomie—9782130565529-page-89.htm>
- Laplanche, J. (1992). *La Révolution copernicienne inachevée. Travaux 1965-1992*. Aubier.
- Laugier, S. (2010). L'éthique du care en trois subversions. *Multitudes*, 42 (3), 112-125. <https://doi.org/10.3917/mult.042.0112>
- Mahrane, S. (10 septembre 2020). « Le livre de Fatima Daas vaut mieux qu'une polémique ». *Le Point*. [en ligne] https://www.lepoint.fr/debats/le-livre-de-fatima-daas-vaut-mieux-qu-une-polemique-10-09-2020-2391301_2.php

Moura, J.-M. (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Presses universitaires de France.

Snauwaert M. & Hétu D. (avril 2018). Poétiques et imaginaires du *care*. *Temps zéro:Revue d'étude des écritures contemporaines* [en ligne], 12. <http://tempszero.contemporain.info/document1588>

Claire David est doctorante en littérature française à l'université de Tours (EA 6297, « Interactions culturelles et discursives ») et agrégée de lettres modernes. Elle consacre ses travaux de recherche à la lecture des autrices contemporaines francophones, plus précisément aux questions relatives aux identités de genre et aux sexualités. Sa thèse, dirigée par Hélène Maurel-Indart, s'intitule « Écritures des sexualités de femmes et pratiques de liberté dans la littérature contemporaine francophone ».

Penser la territorialité et l'identité africaines à travers la notion d'« itinérance » chez Achille Mbembe

ROLPH RODERICK KOUMBA

Université de Lille / France

✉ rolphroderick@gmail.com

RÉSUMÉ. La territorialité africaine, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est fille de la colonisation. En effet, les frontières entre Etats et la notion d'Etat furent introduites en Afrique par les empires coloniaux européens afin de gérer leurs colonies. Cela ne fut pas sans incidence sur le rapport des Africains à l'espace et aux identités culturelles. Si dans la période précoloniale, la mobilité et l'intranquillité territoriale et identitaire constituaient les traits majeurs caractéristiques des sociétés africaines évoluant souvent en plein régime de l'itinérance territoriale et de l'itinérance identitaire, à l'époque coloniale, les choses furent, semble-t-il, différentes. Car les autorités coloniales ont tenté d'introduire l'immobilité là où il y avait la mobilité. Il faudra attendre la période post-coloniale, précisément le phénomène de la mondialisation, pour assister à un retour symbolique vers la mobilité précoloniale. La « révolution numérique » a joué un rôle essentiel d'autant plus qu'elle inaugure l'ère des identités transnationales et de la territorialité trans-

MOTS CLÉS :

Afrique ;
territorialité ;
identité ;
itinérance ;
échange

Pour citer cet article

Koumba, R. R. (2022). Penser la territorialité et l'identité africaines à travers la notion d'« itinérance » chez Achille Mbembe. *Hybrida*, (4), 73–86. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23761>

nationale notamment avec l'ouverture accrue du continent africain au monde et de l'intégration du monde en Afrique.

RESUMEN. *Considerar la territorialidad y la identidad africanas a partir de la noción de «itinerancia» en Achille Mbembe.* La territorialidad africana, tal como la conocemos hoy, es hija de la colonización. De hecho, las fronteras entre los estados y la noción de estado fueron introducidas en África por los imperios coloniales europeos con el fin de gestionar sus colonias. Esto tuvo un impacto en la relación de los africanos con el espacio y las identidades culturales. Si en el período precolonial, la movilidad y la intranquilidad territorial e identitaria eran los principales rasgos característicos de las sociedades africanas que a menudo evolucionaban en medio de la itinerancia territorial y la itinerancia identitaria, en la era colonial, las cosas parecían ser diferentes. Porque las autoridades coloniales intentaron introducir la inmovilidad donde había movilidad. Habrá que esperar al período poscolonial, precisamente al fenómeno de la globalización, para presenciar un retorno simbólico a la movilidad precolonial. La «revolución digital» ha desempeñado un papel esencial, especialmente al inaugurar la era de las identidades transnacionales y la territorialidad transnacional, particularmente con la mayor apertura del continente africano al mundo y de la integración del mundo en África.

ABSTRACT. *Thinking about African territoriality and identity through the notion of «roaming» in Achille Mbembe.* African territoriality, as we know it today, is a product of colonisation. Indeed, the borders between states and the concept of the state were introduced in Africa by European colonial empires in order to manage their colonies. This had an impact on the relationship of Africans to space and cultural identities. If in the pre-colonial period, mobility and territorial and identity-based intranquillity were the major features of African societies, which often evolved in the midst of a system of territorial and identity roaming, in the colonial era things were apparently different. This is because the colonial authorities tried to introduce immobility where there was mobility. It was not until the post-colonial period, precisely the phenomenon of globalisation, that there was a symbolic return to pre-colonial mobility. The “digital revolution” has played a key role, especially as it ushers in the era of transnational identities and territoriality, particularly with the increased openness of the African continent to the world and the integration of the world into Africa.

PALABRAS CLAVE:

África;
territorialidad;
identidad;
itinerancia;
intercambio

KEY-WORDS:

Africa;
territoriality;
identity;
roaming;
exchange

1. Introduction

La question relative aux échanges entre les peuples en Afrique subsaharienne intéresse plusieurs chercheurs. Nous pensons que cet intérêt est dû au fait qu'à notre époque, « Les frontières ne sont plus des lieux que l'on franchit, mais des lignes qui séparent » (Mbembe, 2018, p. 10). Issues des clauses de la conférence de Berlin (1884-1885) pour ce qui est des territoires africains autrefois colonisés¹, les frontières « renvoient à l'État » qui instaure une politique de gestion du territoire. À ce sujet, Michel Foucher écrit dans *Frontières d'Afrique. Pour en finir avec un mythe* : « Les frontières africaines sont subverties, travaillées et utilisées par les sociétés – mobiles –, comme une ressource, et non perçues comme un obstacle » (Foucher, 2014, pp. 32-33). La notion de « continuum frontalier » sous-jacente à l'opinion du géographe français sur l'état des frontières africaines montre que dans l'Afrique post-coloniale, le rapport des Africains aux frontières s'inscrit dans une tentative de dépassement de la territorialité coloniale. Cette tentative de dépassement est intéressante à plus d'un titre car elle se situe dans le paradigme de l'« hypermonde », lequel désigne un « espace virtuel » où se développent « nomadisme et sédentarité virtuels »² (Attali, 2003, p. 415). En d'autres termes, il s'agit de la connexion continue des différents peuples africains avec le monde par le truchement des « nouvelles technologies de communication, dont l'Internet, [qui] fournissent de nouvelles façons de transporter des informations sans que leurs utilisateurs aient besoin de se déplacer » (*loc. cit.*). Si avec la mondialisation,³ « le monde

¹ Rappelons que les frontières de l'Éthiopie et du Libéria ne sont pas un legs colonial puisque ces deux pays n'ont jamais été colonisés.

² L'expression « nomadisme et sédentarité virtuels » renvoie, selon l'auteur, à la condition des sociétés postmodernes dans lesquelles chacun par le truchement des réseaux sociaux et des moyens de communications, « devient un *immigré virtuel*, un élève à distance d'une lointaine université, un visiteur immobile d'un musée, un malade soigné dans tel hôpital d'un autre continent. À l'inverse, chacun devient aussi un *sédentaire virtuel*, capable de faire croire qu'il est chez lui alors même qu'il est en déplacement. »

³ Du point de vue moderne et économique, la mondialisation remonte à « la naissance du capitalisme » fondé sur l'économie des plantations. D'après Charles-Albert Michalet, « Des historiens comme F. Braudel et I. Wallerstein ont montré que l'« économie-monde » est le cadre de la naissance du capitalisme dès le XIV^e siècle. Il faut souligner immédiatement que l'émergence d'une « économie-monde » a précédé la formation des États-nations. » (Charles-Albert Michalet, *Qu'est-ce que la mondialisation ?* Paris, La Découverte, Paris, 2004, p. 14.) Les propos de Charles-Albert Michalet montrent que la mondialisation est un phénomène ancien dont l'origine remonte à l'Antiquité. Car les échanges culturels ont toujours été l'apanage des hommes. Pour l'historien Fernand Braudel, « l'histoire de la mêlée » comme mode d'existence des sociétés humaines date « du II^e millénaire » : « Ainsi se crée au début du II^e millénaire un phénomène d'une extraordinaire nouveauté, une culture cosmopolite se met en place où l'on peut reconnaître les apports des diverses civilisations construites en bordure et au milieu de la mer. Ces civilisations sont les unes prises

des réseaux » vient déconstruire le diktat des frontières africaines contemporaines par le truchement des nouvelles technologies par exemple, il sied de rappeler que l'occupation actuelle des terres n'est pas due à un fait naturel. Ce qui amène à prendre du recul devant les notions de « territoire » et d'« identité », lesquelles sont le fruit d'une construction sociopolitique et culturelle. En cela, la « sociogenèse » (Noiriel, 2006, p. 73) de la territorialité africaine prouve que l'espace précolonial constituait une voie de communication entre les peuples et fut le moteur des identités culturelles. Cette approche de l'histoire précoloniale développée par Achille Mbembe dans ses essais *Sortir de la grande nuit* (2013) et *Critique de la raison nègre* (2015), à travers les concepts de « territorialité itinérante », « identités itinérantes », « fédération de réseaux », « espace multinational » et « espace de circulation », invite à une meilleure connaissance du passé précolonial pour non seulement penser autrement l'État. Lequel est une fabrique visant à conférer une identité nationale voire une essence particulière. Mais aussi pour éviter de tomber dans le piège du fétichisme identitaire qui crée la peur de l'autre dans l'inconscient collectif. Et, par voie de conséquence, débouche inéluctablement sur une politique de militarisation des frontières, laquelle constitue un obstacle aux échanges intercommunautaires. D'où la nécessité d'un retour à l'Afrique précoloniale pour donner sens à l'interconnexion des peuples en ce début du XXI^e siècle. Dès lors, un certain nombre de questions qui nous semblent importantes émergent : quels sont les traits caractéristiques de l'Afrique précoloniale ? En quoi la colonisation européenne fut-elle un frein à la dynamique spatiale et identitaire des sociétés africaines ?

2. Les mobilités territoriales et culturelles comme traits caractéristiques de l'Afrique précoloniale

Dans un ouvrage collectif *Les Frontières mondialisées*, l'historienne française Sabine Dullin montre que « l'invention de la cartographie moderne » date du XVIII^e

dans les empires : l'Égypte, la Mésopotamie, l'Asie Mineure des Hittites ; les autres lancées sur la mer et soutenues par des villes : la côte syro-libanaise, la Crète, plus tard Mycènes. Mais toutes désormais communiquent entre elles. Toutes, même l'Égypte, d'ordinaire fermée sur elle-même, se tournent vers le dehors avec une curiosité passionnée. C'est l'époque des voyages, des échanges des présents, des correspondances diplomatiques et des princesses qu'on donne pour épouses à des rois étrangers comme gage de nouvelles relations « internationales ». L'époque où, sur les fresques des tombes égyptiennes, on voit surgir, dans leur costume original, tous les peuples du Proche-Orient et de l'Égée, Crétois, Mycéniens, Palestiniens, Nubiens, Cananéens... » (Fernand Braudel, *La Méditerranée*, Paris, Flammarion, 1985. Cité par Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée [Nouvelle édition augmentée], 2013, p. 176.) Les propos de Fernand Braudel soulignent que « Toute culture est en elle-même « multiculturelle » ».

siècle (Dullin, 2015, p. 7). Selon elle, la « maîtrise du territoire » (2015, p. 8), telle que nous la connaissons aujourd'hui, remonte à cette période. L'idée de maîtrise laisse penser que les frontières sont des instruments de pouvoir visant à élaborer une politique à la fois d'inclusion et d'exclusion. A cet effet, elles constituent des mécanismes de contrôle de la mobilité des populations comme en témoigne l'opinion de Jamil Sayah :

Pour les juristes, étant une construction juridique inhérente au droit international dont la notion de souveraineté étatique constitue la motrice, les frontières ne sont point un lieu de passage autorisé, mais un lieu de contrôle imposé. Dans cette perspective, elles constituent une ligne réelle et symbolique de partage entre le dedans et le dehors. Conséquence, la mobilité se trouve limitée au bon vouloir des États et la liberté d'aller et de venir cesse d'être une règle inviolable et universelle des droits de l'homme. Le passeport et le visa deviennent alors le symbole politico-administratif de cette mobilité réglementée et surveillée. (Sayah, 2016, pp. 7-8)

En surinvestissant les frontières d'un sens juridique qui omet souvent de prendre en compte l'idée selon laquelle « la mobilité est une nature inséparable de l'être humain » (*ibid.*, p. 8), on en a fait des clôtures qui entravent fortement l'itinérance des peuples. Dans l'Afrique précoloniale par exemple, la mobilité constituait la modalité d'être des sociétés. Avec l'expansion de l'Islam et l'instauration de la traite orientale à partir du VII^e siècle, le continent, précisément l'Afrique de l'Ouest, s'est fortement ouvert au monde. Ce moment embryonnaire de la « circulation des mondes » dont parle Achille Mbembe dans *Critique de la raison nègre*, notamment en insistant sur les notions de « territorialité itinérante », d'« identités itinérantes » et de métissage culturel, montre que l'Afrique n'est plus seulement régie par la mobilité intra-africaine. Selon lui,

Il n'existe pas d'identité nègre comme il existe des Livres révélés. Il y a une identité en devenir qui se nourrit à la fois des différences entre les Nègres tant du point de vue ethnique, géographique que linguistique et des traditions héritées de la rencontre avec le *Tout-Monde*. (Mbembe, 2015, p. 143)

La problématique de la dimension variable de l'africanité culturelle soulevée ici, suggère une analyse à la fois synchronique et diachronique de l'identité africaine. De façon synchronique, celle-ci s'est construite, poursuit Mbembe, à partir de trois *disciplines* lesquelles sont : l'Islam, le christianisme et la colonisation :

La formation des identités africaines contemporaines ne se fait guère en référence à un passé vécu à la manière d'un sort jeté une fois pour toutes, mais souvent à partir d'une capacité à mettre le passé entre parenthèses – condition d'ouverture sur le présent et sur la vie en cours. C'est ce qu'indique, par exemple, une lecture historique des réappropriations locales des trois disciplines évoquées plus haut. Ainsi, au projet

islamique les Africains opposent une réponse que l'on pourrait qualifier d'assimilation créative. Au sein de ces cultures marquées par l'oralité, l'hégémonie du Livre est relativisée. Le noyau doctrinal est réinterprété d'une manière qui laisse largement ouverte la réponse à la question de savoir ce qui constitue, en propre, une société ou un gouvernement islamique. (Mbembe, 2015, p. 146)

Les identités africaines, à l'époque précoloniale, s'inscrivaient donc dans le registre de la *transformation*. Dans cette perspective, l'expansion de « la foi islamique » en Afrique de l'Ouest constitue un moment important des grandes mutations socio-culturelles. Dans leur désir d'imposer une nouvelle vision du monde, les musulmans arabes vont convertir de gré ou de force les populations autochtones rencontrées lors de leur conquête. Cette grande entreprise que l'on pourrait qualifier d'endoctrinement religieux reposait sur une conception manichéenne du monde, laquelle va légitimer la traite orientale :

En effet, afin de s'imposer, la foi islamique ne se prive ni de l'usage de la force ni d'une certaine esthétique de la violence. Guerres dites saintes et conversions forcées sont légitimées et autorisées par la nécessité de la rectitude et du salut. Là où la conversion forcée finit par prendre le pas sur l'adhésion libre, une relation maître-esclave vient se superposer au rapport croyant-infidèle. Les lois de la religion définissant les modalités de l'appartenance et de l'exclusion, l'observance des préceptes religieux (comment vivre moralement au regard de Dieu) constitue la condition d'admission dans une nation imaginaire dont les frontières physiques et symboliques s'étendent au loin : la communauté des croyants. (Mbembe, 2015, p. 144)

La discrimination religieuse évoquée ici comme fondement de la traite orientale favorise l'émergence de la fraternité religieuse devenue le principal critère d'appartenance à l'empire islamique. En effet, la célébration des noces violentes de l'Islam en Afrique subsaharienne va être confrontée à la capacité qu'ont les Africains d'intégrer dans leurs cultures, les cultures venues d'ailleurs. C'est dans cette façon de faire, relève Mbembe, que les musulmans africains vont réécrire la foi islamique et leurs cultures afin de s'adapter à la fois aux réalités africaines et aux contingences du moment :

L'Afrique musulmane produit également ses lettrés et ses réformateurs. La plupart sont en même temps des guerriers. D'autres sont des grands négociants, impliqués dans les échanges au loin. Scribes, savants, légistes et exégètes du Coran, voire simples esclaves et griots, bâtissent la cité terrestre et réinterprètent les récits hérités du Prophète, les yeux fixés sur les marchandises et, pour certains, sensibles à l'appel du luxe. Attentifs aux détails de lieu et de situation, ils réécrivent et l'islam lui-même et l'identité africaine, souvent de manière inattendue, dans un commerce hardi avec le monde. De ce procès émergent plusieurs variétés de l'islam et de la pluralité des cultures politiques du religieux. (Mbembe, 2015, pp. 146-147)

L'avènement de la culture du commerce et l'africanisation du Coran indiquent que l'Afrique était actrice à part entière du métissage culturel à l'époque précoloniale. Cette opinion traduit la flexibilité de la territorialité précoloniale et laisse penser que l'identité africaine perçue comme une donnée immuable est une « fiction », c'est-à-dire une construction. D'ailleurs, le recours à l'« *assimilation créatrice* » (Mbembe, 2004, p. 108) que les Africains opposent « au projet islamique » traduit une « vérité de faits », à savoir « le réel humain [se trouve dans] les fictions qui le constituent » (Huston, 2008, p. 28). Elle ajoute : « Quand je dis fictions, je dis réalités humaines, donc construites » (*loc. cit.*). Il apparaît aisément que l'identité, au même titre que l'État, est une fabrique. De plus, la rencontre de l'Afrique avec le monde ne l'a pas confinée au statut de simple spectatrice. Ce fut une occasion pour elle de manifester ses capacités d'échanges, de création et d'adaptation qui ont toujours défini cet espace dit de la flexibilité identitaire et territoriale :

Historiquement, l'attache au territoire et au sol en Afrique fut toute contextuelle. Dans certains cas, les entités politiques étaient délimitées non par des frontières au sens classique du terme, mais par une imbrication d'espaces multiples, constamment faits, défaits et refaits aussi bien par les guerres et les conquêtes que par la mobilité des biens et des personnes. Des échelles de mesure fort complexes permettaient d'établir des correspondances productives entre les personnes et les choses, les unes pouvant être converties en les autres, comme ce fut le cas au moment de la traite des esclaves. On pourrait dire qu'en opérant par poussées, détachements et scissions, la territorialité précoloniale était une *territorialité itinérante*. Telle était également l'une des modalités de constitution des identités. (Mbembe, 2015, p. 148)

L'hypothèse de la *territorialité itinérante* et des *identités itinérantes* comme traits constitutifs de l'historicité africaine précoloniale,⁴ déconstruit l'approche simpliste européenne de l'Afrique développée au XIX^e qui concevait cet Ailleurs comme un lieu par excellence des sociétés dites traditionnelles, reposant sur des modèles identitaires « barbares » et figés depuis l'Antiquité, car fermées au monde. À contre-courant de cette

⁴ Rappelons que la culture sahélienne/ soudano-sahélienne n'est pas synonyme de la culture musulmane ou islamique car les populations qui résident dans la zone du Sahel, au contact de l'Islam, ont généré une culture inédite qu'on nomme la culture afro-islamique : c'est une culture hybride dont la construction n'est pas achevée. En ce qui concerne les autres cultures à l'instar de la culture bantou qui s'est montrée itinérante à l'époque précoloniale, lorsqu'elle fut au contact des cultures européennes, précisément du christianisme, elles donnèrent naissance à la culture afro-européenne ou afro-chrétienne. Bref, l'identité culturelle relève d'une construction continue. Celle-ci n'est pas authentique car les peuples ne vivent pas en vase clos. Mais dynamique, car se nourrissant continuellement des apports extérieurs et s'inscrivant dans le paradigme de l'hybridité.

opinion, l'expansion de l'Islam en Afrique vient démontrer le contraire car elle fut un moment de grand bouleversement culturel et de la mise en connexion du continent avec le monde oriental. L'Islam étant porteur d'un projet socioculturel et politique, les Africains, déjà habitués au transfert socioculturel, ont su faire preuve d'un art du « *génie mimétique* » (Mbembe, 2004, p. 109), même si cela émanait souvent d'une contrainte.

3. La colonisation européenne ou la tentative de figer la dynamique spatiale et identitaire des sociétés africaines

A l'époque coloniale, l'art de la mobilité et de l'échange dévolu aux Africains va considérablement s'altérer avec l'introduction des frontières au sens européen du terme. On passe dès lors, des usages de la territorialité et des identités itinérantes aux pratiques dites de la territorialité et des identités sédentaires. Pour Achille, l'entreprise coloniale fut une catastrophe, parce qu'elle a établi la clôture territoriale là où il n'y avait point d'enclos :

Ici, le drame de la colonisation ne consista pas dans le découpage arbitraire d'entités autrefois réunies – la balkanisation que n'a cessé d'invoquer la vulgate afronationaliste. Il fut, au contraire, de vouloir tailler de pseudo-États à partir de ce qui, fondamentalement, était une *fédération de réseaux*, un *espace multinational*, constitué, non de « peuples » ou de « nations » en tant que telles, mais de *réseaux*. Il fut de vouloir fixer des frontières rigides à ce qui était, structurellement, un *espace de circulation* et de marchandage, flexible, à géométrie variable. (Mbembe, 2013, p. 183)

La reconfiguration coloniale du rapport des Africains à la territorialité a certainement engendré un « clôture identitaire » (Mbembe, 2000/1, p. 16), laquelle a été renforcée par un « universalisme abstrait » véhiculé par l'impérialisme européen qui a privilégié la pratique de l'assimilation culturelle comme cela fut le cas dans les colonies françaises d'Afrique. En effet, la politique dite de l'assimilation est caractéristique du fonctionnement de tout empire, écrit Bertrand Badie :

L'empire ne connaît en fait qu'une identité, celle de la culture qu'il promeut et qu'il a pour objectif d'universaliser. Pour le reste, tout particularisme est politiquement négligeable dès lors qu'il ne menace pas l'essentiel. Qu'elles s'effacent d'elles-mêmes en adhérant à l'identité sacralisée, ou qu'elles cultivent, en restant à leur place, une exceptionnalité tolérée et réglementée, les minorités sont d'autant mieux admises qu'elles ne revendiquent aucun séparatisme territorial. (Badie, 2013, p. 21)

En dépit de « la cristallisation des identités ethniques » (Mbembe, 2013, p. 177) et de la mise en mal de la culture du nomadisme (qui a prévalu dans l'Afrique précolo-

niale), compte tenu d'une gestion de l'espace fondée sur « l'intangibilité des frontières » coloniales dont ont hérité la plupart d'États africains au lendemain des indépendances, laquelle participe en quelque sorte à renforcer le sentiment d'appartenance ethnique (par exemple le tribalisme) et à faire naître dans l'inconscient collectif de la plupart d'« intellectuels africains en France »⁵ de l'époque coloniale un « imaginaire de l'identité racine-unique » (Glissant, 1997, p. 21) ; il n'en demeure pas moins que les Africains ont manifesté à cette époque une certaine réappropriation des cultures européennes comme le montre cette description du processus d'africanisation du christianisme :

Loin d'être le mouvement d'abolition de soi craint par les théologiens de l'inculturation, le christianisme, sans être dépouillé de son concept, sera pris à l'envers, décomposé, puis revêtu du masque et du bric-à-brac ancestral. Il apparaîtra d'abord aux Nègres comme un immense champ de signes qui, une fois décryptés, ouvriront la voie à une foule de pratiques sans cesse éloignées de l'orthodoxie. Les Africains y puiseront à la manière d'un miroir dans lequel ils se représenteront leur société et leur histoire. [...] Par ailleurs, il s'offrira aux Africains comme allégorie et comme esthétique, d'où l'immense travail sur les formes et sur les langages dont il fera l'objet. [...] Finalement, l'on ne saurait sous-estimer son pouvoir d'enchantement. (Mbembe, 2015, pp. 150-151)

La réappropriation du christianisme en Afrique subsaharienne francophone révèle une certaine culture de la pratique du brassage culturel. Loin de se limiter à une simple addition ou greffe culturelle qui pourrait être nocive si l'on se réfère à la malheureuse expérience de « la greffe de l'État » (Fayart, 1989, p. 27) en Afrique. Cette éthique du métissage a généré des identités culturelles syncrétiques inédites, lesquelles sont perceptibles à partir des aires linguistiques, géographiques, etc., représentatives de l'hétérogénéité de l'Afrique post-coloniale qui est un « Carrefour des peuples et des civilisations » (Monga, 1994, p. 18). Cette Afrique métissée qui a intégré en elle l'hypermonde sait parfaitement s'y faire avec « Les frontières [d'Afrique qui] établissent de la rupture là où il y avait de la continuité géographique, culturelle » (Dufoulon, 2016, p. 13). Ici, le phénomène de la mondialisation a tout son sens car il rend possible la reconfiguration continue des identités culturelles :

⁵ À contre-courant d'une conception figée de l'identité africaine prônée par les intellectuels africains en France à la fin de la colonisation et pendant les premières décennies des indépendances africaines, Abdoulaye Gueye laisse entendre que « L'identité africaine vue comme une donnée primordiale et sacrée qui nie à l'individu la possibilité d'avoir des "référents multiples", divers et hétérogènes, ne rend pas compte de la réalité actuelle. Si elle pouvait être opératoire dans les années 50/70, c'est probablement parce que, ainsi que le souligne J. -P. Ndiaye, les intellectuels d'alors estimaient que leur présence en France n'était que passagère. » (Abdoulaye Gueye, *Les Intellectuels africains en France*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 12-13.)

Nous vivons dans un village planétaire où les nouvelles technologies, la finance, le commerce mais aussi l'information, la culture et le sport ont fait voler en éclats les barrières nationales. Mobilité, fluidité, adaptabilité, le tiercé semble paré de toutes les vertus et chaque métier peut désormais revendiquer le label « sans frontières ». (Saidi, 2016, p. 23)

Le point de vue de Hedi Saidi sur le phénomène de la mondialisation renseigne sur le devenir-poreux des frontières africaines au XXI^e siècle. D'ailleurs, la colonisation européenne, sans le vouloir vraiment, aurait posé les fondements de la porosité des frontières qu'elle introduisit en Afrique. L'ambiguïté de son action se traduit par le fait qu'elle fut un moment important de l'ouverture de l'Afrique au monde occidental, laquelle représente une sorte de genèse africaine de l'hypermonde. L'adoption des langues coloniales par les Africains a joué un rôle indéniable à ce niveau. Cependant, tout en participant à l'intégration du monde en Afrique, les religions et langues importées sont souvent source de conflits car très souvent, plusieurs gens voient en elles les instruments de la « colonisation mentale » du sujet Africain. Ce point de vue est discutable car l'Afrique ne vit pas en vase clos et donc est amenée à échanger des biens symboliques avec le monde. L'insertion de plusieurs éléments culturels en Afrique témoigne donc du dynamisme de la connexion du continent au globe. Dès lors, la religion afro-islamique et « la religion afro-chrétienne »⁶ (Miano, 2006, p. 115) traduisent « la capacité des Africains d'habiter plusieurs mondes et de se situer des deux côtés de l'image simultanément » (Mbembe, 2015, p. 151). Ces savoir-faire et savoir-vivre montrent que la reconfiguration de l'espace africain lors de la colonisation n'a pas totalement dépersonnalisé l'Africain. Car ce dernier a élaboré depuis des siècles une culture d'adaptation pour faire face aux invasions de tous genres, précise l'historien français Hubert Deschamps :

En réalité l'Afrique noire n'est ni un vase clos, ni un vase vide. Elle a été géographiquement isolée, ce qui lui a permis d'édifier des cultures et des manières de sentir originales. Mais cet isolement n'a jamais été absolu. Le Sahara et les savanes ont constamment vu passer des migrations et véhiculer des influences. Rien cependant

⁶ Pour pallier les limites du personnage nommé Colonne du Temple, adepte de l'afrocentrisme et un des piliers majeurs de l'église *Soul Food* de Sombé, qui pense « qu'il est temps pour les Africains de se réapproprier le Livre que d'autres ont simplement recopié sur les monuments égyptiens, et de réhabiliter dans la pratique chrétienne, les rituels africains qui ont été bannis » (p. 113.), la narratrice Musango soulève la problématique de l'africanisation du christianisme en ces termes : « Monsieur Colonne, pouvez-vous me dire quand exactement les Africains ont abandonné le culte de leurs ancêtres et les offrandes faites aux esprits ? Il me semble qu'ils ont toujours pratiqué le mélange de la foi chrétienne et de leurs religions ancestrales » (p. 114.). Sa réponse démontre à bien des égards que les Africains savent parfaitement incorporer dans leurs identités les éléments culturels venus d'ailleurs.

d'assez fort pour détruire et remplacer. Les noirs ont assimilé sans s'abolir... Ni la période coloniale, où le courant a été singulièrement puissant, ni l'envahissement par la civilisation du xx^e siècle n'ont aboli cette originalité africaine. Le processus d'adaptation, d'africanisation, se poursuit sous nos yeux. (Deschamps, 1976, p. 120)

L'idée d'une Afrique dont les sociétés précoloniales étaient ouvertes au monde et qui évoluait au gré des mutations culturelles prouve que l'espace et l'identité étaient subordonnés à ce qu'Achille Mbembe appelle la « fédération de réseaux » pour désigner la connexion intercommunautaire intra-africaine, la connexion de l'Afrique au monde, la porosité des frontières, etc.

4. Conclusion

S'interroger sur le rapport entre « Voies de communication et espaces culturels en Afrique subsaharienne », c'est avant tout étudier la sociogenèse de ces notions pour comprendre qu'elles ont une histoire, que celle-ci est pleine d'enseignements et que ces savoirs sont utiles pour établir un rapport apaisé avec l'identité africaine, l'État et la frontière au XXI^e siècle. Car l'historicité africaine qui rappelle entre autres que la territorialité et l'identité étaient itinérantes avant la période coloniale, montre que ce qui constituait une frontière à cette époque n'était pas une barrière comme c'est le cas aujourd'hui, mais plutôt un espace mouvant jouant le rôle de continuum frontalier. Bien que la frontière et l'identité soient désormais étroitement liées à la nation, continuer à prôner un « nationalisme culturel » rigide c'est tuer en quelque sorte l'échange si cher à l'humain. Partant du postulat que l'identité culturelle est foncièrement historique car découlant d'une construction continue, selon le philosophe français François Jullien, dont la théorie identitaire développée dans son essai *Il n'y a pas d'identité culturelle* (2016), précise que le « propre » du culturel, « C'est bien de se transformer et de muter. [Car] Une culture qui ne se transforme plus serait une culture morte. Comme on parle de langue morte : une langue morte est une langue qui ne change plus parce qu'on ne la parle plus ; qui s'est figée, fixée, parce qu'elle ne sert plus » (Jullien, 2012, p. 6). On en déduit que la frontière est un mal nécessaire à notre époque car c'est un legs qui permet de marquer les limites d'un territoire afin de garantir la vie sociopolitique et la sécurité territoriale. Dans cette perspective, elle ne devrait pas entraver la mobilité humaine ni les échanges. Malheureusement, ce n'est pas le cas dans nos sociétés où la frontière renvoie dorénavant à une clôture. Face à cette situation inconfortable, un défi s'impose à tous : « l'humanité devra réussir à vivre à la fois en sédentaire pour se construire et en nomade pour s'inventer » (Attali, 2003, p. 15).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Attali, J. (2003). *L'Homme nomade*. Librairie Arthème Fayard.
- Badie, B. (2013). *La Fin des territoires*. (Ouvrage original publié en 1995). CNRS.
- Deschamps, H. (1976). *L'Afrique noire précoloniale*. (Ouvrage original publié en 1962). Presses Universitaires de France.
- Dufoulon, S. (2016). Frontières symboliques, frontières réelles. Dans J. Sayah (Dir.), *Frontières et mobilité* (pp. 13-21). L'Harmattan.
- Dullin, S. (2015). Présentation. Frontières et mondialisation : de la contradiction à la complémentarité. Dans S. Dullin (Dir.), *Les Frontières mondialisées* (pp. 5-19). Presses Universitaires de France.
- Fayard, J-F. (1989). *L'État en Afrique. La politique du ventre*. Librairie Arthème Fayard.
- Foucher, M. (2014). *Frontières d'Afrique. Pour en finir avec un mythe*. CNRS.
- Glissant, É. (1997). *Traité du Tout-monde. Poétique IV*. Gallimard.
- Gueye, A. (2001). *Les Intellectuels africains en France*. L'Harmattan.
- Huston, N. (2008). *L'Espèce fabulatrice*. Actes Sud.
- Jullien, F. (2016). *Il n'y a pas d'identité culturelle*. L'Herne.
- Jullien, F. (2012). *L'écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*. [Leçon inaugurale]. Chaire sur l'altérité au Collège d'Études Mondiales, Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH). <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document>
- Mbembe, A. (2018). *Politique de l'inimitié*. (Ouvrage original publié en 2016). La Découverte.
- Mbembe, A. (2015). *Critique de la raison nègre*. (Ouvrage original publié en 2013). La Découverte.
- Mbembe, A. (2013). *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. (Ouvrage original publié en 2010). La Découverte.
- Mbembe, A. (2004). Sujet et expérience. Dans *L'expérience. Pour un dialogue entre les cultures* (pp. 99-114). La Découverte.
- Mbembe, A. (2000). À propos des écritures africaines de soi. *Politique africaine*, (77), 16-43. <https://doi.org/10.3917/polaf.077.0016>
- Miano, L. (2006). *Contours du jour qui vient*. Plan.
- Michalet, C.-A. (2004). *Qu'est-ce que la mondialisation ?* La Découverte.
- Monga, C. (1994). *Anthropologie de la colère. Société civile et démocratie en Afrique noire*. L'Harmattan.
- Nancy, J-L. (2013). *Être singulier pluriel*. Galilée [Nouvelle édition augmentée].
- Noiriel, G. (2006). *Introduction à la socio-histoire*. La Découverte.
- Saidi, H. (2016). Il n'est pas frontière qu'on n'outrepasse. Dans J. Sayah (Dir.), *Frontières et mobilité* (pp. 23-60). L'Harmattan.
- Sayah, J. (2016). Présentation. Dans J. Sayah (Dir.). *Frontières et mobilité* (pp. 7-9). L'Harmattan.

Rolph Roderick Koumba, docteur en Langue et littérature françaises. Spécialité : Littératures africaines francophones subsahariennes. Chercheur associé au Laboratoire ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue) de l'Université de Lille. Enseignant de Lettres Modernes au Collège Jeanne d'Arc de Roubaix (France) de septembre 2021 à février 2022. Auteur et co-auteur de plusieurs articles, à savoir :

- Roderick Koumba, R., et Kouakou, A. B. (2021). La langue française, un vecteur de « l'être-les-uns-avec-les-autres » chez Fatou Diome et Léonora Miano. *Hybrida*, (3), 207–220. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.3.21549>
- Koumba, R. R. (2021). De quoi l'imaginaire d'un cybercriminel africain est-il le nom ? *Revue de Philologie et de Communication Interculturelle*, vol. V(2), 33–39. https://jpic.mta.ro/assets/JPIC%202_2021.pdf
- Koumba, R. R., & Kouakou, A. B. (2021). De quoi la prétendue authenticité culturelle japonaise est-elle le nom ? *Mouvances Francophones*, 6(2). <https://doi.org/10.5206/mf.v6i2.13816>
- Koumba, R. R. (2020). La transformation comme moteur de la vitalité de l'identité culturelle : penser l'identité africaine avec Fatou Diome. *Revue Inter-Lignes*, (24), 31–44. https://www.ict-toulouse.fr/wp-content/uploads/2021/04/Inter-Lignes-n%C2%B024-2_12-1.pdf

Entre centre-ville et banlieue : faire la navette à travers des récits audio-visuels ultra-contemporains

MARÍA RODRÍGUEZ ÁLVAREZ

Université d'Oviedo / Espagne

✉ ralvarezmaria@uniovi.es

RÉSUMÉ. La banlieue constitue, aussi bien par sa conception politique que par sa considération et sa configuration sociale, un espace privilégié pour aborder l'évolution de la question identitaire en France au XXI^e siècle. Prenant les films *Le brio* (2017), *Les misérables* (2019) et la série *Marseille* (2016) comme point de départ, on verra comment la fiction contemporaine illustre les tensions entre deux mondes – dominant et dominé –, et on analysera la force de l'empreinte dominante dans ces productions audio-visuelles. À travers le regard des *personnages-navette* – ceux qui traversent constamment la frontière invisible dedans-dehors –, les espaces de la banlieue et du centre-ville se rapprochent l'un de l'autre plus qu'on ne le croirait. Ce constat nous amènera à explorer la pertinence de certains lieux communs qui leur sont apposés.

MOTS-CLÉS:

espace ;
passage ;
banlieue ;
identité

Pour citer cet article

Rodríguez Álvarez, M. (2022). Entre centre-ville et banlieue : faire la navette à travers des récits audio-visuels ultra-contemporains. *Hybrida*, (4), 87–108. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23675>

RESUMEN. *Entre el centro y el extrarradio: viaje de ida y vuelta a través de relatos audiovisuales ultra-contemporáneos.* El extrarradio [*banlieue*] constituye, tanto por su concepción política como por su consideración y configuración social, un espacio único para abordar la evolución de la cuestión identitaria en la Francia del siglo XXI. Las películas *Una razón brillante* (2017), *Los miserables* (2019) y la serie *Marsella* (2016) serán el punto de partida para intentar estudiar cómo la ficción contemporánea ilustra la tensión entre los mundos dominante y dominado. Al mismo tiempo, se analizará la pervivencia de la huella de la perspectiva dominante en estas producciones audiovisuales. A través de la mirada de una serie de personajes que atraviesan constantemente la frontera imaginaria dentro-fuera, el extrarradio y el centro resultan más próximos de lo que creemos, lo que nos servirá para analizar la pertinencia de algunos clichés tradicionalmente atribuidos a este tipo de espacios.

ABSTRACT. *Between city-centre and suburb: back and forth through ultra-contemporary audiovisual materials.* French *banlieue* constitutes a privileged space to study the evolution of French identity in the 21st century because of its political planning and its social status and configuration. Considering the films *Le Brio* (2017) and *Les misérables* (2019) and the series *Marseille* (2016) as a starting point, this article tries to analyze how contemporary fiction shows existent tensions between dominant and dominate worlds. At the same time, it will also focus on the intensity from the dominant point of view in these audiovisual productions. Through the perspective of a series of characters that constantly cross the inside-outside border, suburbs and downtown will become nearer than ever imagined. This will lead to ask oneself about the accuracy of certain *clichés* usually attributed to these spaces.

PALABRAS CLAVE:
espacio;
paso;
extrarradio;
identidad

KEY-WORDS:
space;
passage;
suburb;
identity

1. Introduction

« Ce qui structure la perception de l'espace, ce n'est pas seulement ce que le sujet a matériellement sous les yeux ». (Mottet, 2001, p. 79)

Que ce soit dans une atmosphère réaliste ou, à partir du surgissement du fantastique et de tous ses sous-genres (horreur, fantaisie, etc.), dans des contextes utopiques ou féeriques, le septième art s'est muni, tout au long de son histoire, d'un large éventail d'outils pour porter à l'écran les misères inhérentes à la condition humaine, sans dévier, pour autant, l'attention des problématiques collectivement perçues mais souvent négligées, écartées ou même cachées par les mécanismes du pouvoir. Dans cette perspective, il n'est donc pas étonnant qu'une notion comme *la banlieue*, si difficile à cerner du point de vue de son organisation sociale et du – mauvais – traitement que les administrations lui accordent, soit très séduisante pour la fiction. L'intérêt artistique et social éprouvé par certains secteurs à l'égard de ce sujet – normalement ceux qui sont directement affectés par les problèmes que l'on y observe – se traduit en incommodité pour d'autres secteurs de la population, ce qu'ont constaté Malik et Kader Chibane : « Si ces films créent un malaise, c'est parce qu'ils représentent un espace de la société qui n'est pas représenté politiquement » (2003, p. 37). Dans cet article, nous essayerons de plonger dans ce malaise à travers l'analyse de trois créations audio-visuelles de l'extrême contemporain, où la banlieue est espace de prédilection, voire co-protagoniste : la série *Marseille* (2016) de Dan Franck et les films *Le brio* (2017) d'Yvan Attal et *Les misérables* (2019) de Ladj Ly. Présentant des ressorts assez différents, ces films ont tous la banlieue comme scène principale de l'action et, surtout, montrent la plupart des sources de conflit que l'on y observe : la puissance – ou l'impuissance – de l'éducation comme moteur de transformation sociale, les tensions dérivées du difficile rapport dedans-dehors et le dédain de l'administration envers ces milieux, ainsi nommés, de façon euphémique, *quartiers difficiles*. Montfermeil, Créteil et Félix-Pyat, la scène principale des *Misérables*, *Le brio* et *Marseille*, respectivement, deviennent ainsi un paradigme de la vie dans les *grands ensembles* et autour de ceux-ci – le type de collectivité le plus abondant en banlieue –, dont la définition légale s'avère parfois lacunaire, mais qui est une notion facilement reconnaissable au sein de la culture française. L'étude de l'interaction des trois thèmes ci-dessus mentionnés dans le contexte de la banlieue entraîne également la considération du risque d'éclatement social comme une réalité toujours latente, tel que par exemple, *Les Misérables* nous le montre, à cause du stigmate de laissés-pour-compte qu'une grande partie des banlieusards ont.

Les trois fictions analysées dans cet article submergent les spectateurs dans la profondeur des implications des problèmes ci-dessus évoqués dont l'interaction sert à enrichir considérablement la lecture de la banlieue comme scène cinématographique. Dans *Le Brio*, Neïla Salah, habitant à Créteil et étudiante d'origine migrante en première année de licence de droit, doit faire face aux contradictions personnelles et sociales de son passage quotidien entre son quartier et les amphithéâtres de Paris-Assas, ainsi qu'aux provocations de son professeur Pierre Mazard qui, après un affrontement dialectique peu fortuné avec elle, est forcé de la préparer au concours d'éloquence interuniversitaire pour nettoyer son image et éviter une sanction du conseil de discipline. Dans *Marseille*, Lucas Barrès, ayant été élevé dans une banlieue et dans des foyers, arrive à être le premier adjoint éternel de Robert Tarro, tout-puissant maire de la ville méditerranéenne depuis vingt ans. Suite à une série de péripéties, Barrès, qui est aussi maire d'une cité, conquiert le pouvoir municipal en détrônant son mentor, mais reste à savoir si le dauphin banlieusard réussira à régner désormais paisiblement dans la mer du requin Tarro. Finalement, *Les Misérables* constitue le récit de l'éclatement d'une banlieue. Inspiré des émeutes qui ont eu lieu à Saint-Denis en 2005, où deux garçons sont morts, le film nous montre comment Montfermeil devient, plus d'un siècle et demi après la publication du roman homonyme de Victor Hugo, lieu de combat et, surtout, paradigme de l'ankylose et de la lourdeur des troubles sociaux de la banlieue française ; une réalité que Ladj Ly, le réalisateur du film, connaît de première main en tant que musulman et fils de migrants maliens habitant dans cette commune de la périphérie parisienne. En fait, l'histoire, qui a tout d'abord été tournée sous la forme de court-métrage (2017), surgit de la volonté du réalisateur de dénoncer une série de comportements abusifs de la part de la police, dont lui-même a été témoin en 2008, et qu'il a enregistrés dans une vidéo informelle. Suite à sa diffusion massive sur internet, les forces de l'ordre ont pris une décision sans précédents : l'organisation d'une enquête interne, ce qui a supposé le véritable point de départ du projet cinématographique des *Misérables*.

Le désir de mettre en évidence les problèmes des banlieues n'est pas pourtant exclusif de la production cinématographique, et est présent aussi dans d'autres domaines artistiques comme la littérature ou la bande dessinée. Les romans sur la banlieue continuent à être une sorte de tendance littéraire « en marge », où des auteurs issus de ces milieux s'efforcent de dénoncer la réalité des banlieues ; un esprit qu'ils partagent avec les réalisateurs cinématographiques ayant la plupart cette même origine périphérique. À ce sujet, Serena Cello identifie dans son article « Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne » quelques traits caractérisant cette typologie romanesque qui sont aussi présents dans les documents audio-visuels

analysés dans cet article, comme, par exemple, la polarisation extrême dedans-dehors, la réaffirmation identitaire des habitants de la banlieue à l'égard d'un milieu extérieur hostile et le désir des créateurs d'origine banlieusarde de réhabiliter l'image de ces zones à travers l'art (2017). En ce qui concerne la bande dessinée, ces espaces apparaissent dans les créations d'un éventail un peu plus hétérogène d'auteurs quant à leur origine, parmi lesquels nous remarquons Gilles Rochier et sa série autofictionnelle où les traces de ses expériences comme enfant de banlieue sont abondantes, comme, par exemple, dans son dernier album *Faut faire le million* (2022).

Les productions artistiques ayant la banlieue comme scène principale aident à peindre, dans son ensemble, un tableau qui présente la véritable nature du conflit sous-jacent à la réalité apparente de ce genre d'espaces. Au-delà des trois facteurs ci-dessus considérés parmi ceux qui ont une influence majeure dans l'état global de la banlieue –au niveau de l'éducation, de la cohabitation et de l'administration –, il faudrait avoir recours à un classement plus large permettant de les considérer dans son ensemble. Ceci nous donnerait la possibilité d'approcher de manière plus réaliste à la situation sociale de la banlieue. À ce sujet, il nous semble pertinent d'évoquer les modes de reproduction sociale, tels que Pierre Bourdieu les avait définis :

En fait, le monde social est doté d'un *conatus*, comme disaient les philosophies classiques, d'une tendance à persévérer dans l'être, d'un dynamisme interne, inscrit à la fois dans les structures objectives et dans les structures « subjectives », les dispositions des agents, et continuellement entretenu et soutenu par des actions de construction et de reconstruction des structures qui dépendent dans leur principe de la position occupée dans les structures par ceux qui les accomplissent. Toute société repose sur la relation entre les deux principes dynamiques, qui sont inégalement importants selon les sociétés et qui sont inscrits, l'un dans les structures objectives et, plus précisément, dans la structure de la distribution du capital et dans les mécanismes qui tendent à en assurer la reproduction, l'autre dans les dispositions (à la reproduction) ; et c'est dans la relation entre ces deux principes que se définissent les différents modes de reproduction, et en particulier les stratégies de reproduction qui les caractérisent. (1994, p. 3)

La caractérisation sociologique de la banlieue actuelle fait d'elle une enclave certes très particulière où les mécanismes de la reproduction sociale pourraient ne pas répondre systématiquement aux hypothèses de Pierre Bourdieu. Or, nous ne négligeons pas la pertinence des notions clé ci-dessus évoquées par le sociologue comme point de départ de notre interprétation. En fait, comme nous le verrons par la suite, la conception architecturale de ces espaces pourrait être analysée en termes de volonté de perpétuation des deux facteurs proposés par le sociologue comme déterminants pour assurer le bon fonctionnement des mécanismes de reproduction : structure de distribution du

capital et dispositions à la reproduction. Pourtant, le caractère de quartier difficile ou encore l'identification généralisée de ces endroits avec la marginalisation, la violence et l'insécurité ne sont pas des traits qu'on leur attribuait lors de leur genèse : ce sont des traits que la presse, et même le cinéma et d'autres manifestations artistiques, ont contribué à lier, au fil des années et parfois de façon apparemment indissociable, à la banlieue.

Esquisser les traits principaux de ce type de constructions sur un plan architectural et social et faire une brève approche de la façon dont le cinéma a abordé la réalité de la banlieue nous munira des premiers outils pour entreprendre notre étude. Suivant une méthodologie qualitative et, à partir de cette première synthèse entre les deux domaines concernés par cet article – analyse sociologique et création audiovisuelle – nous essayerons d'aborder les trois problèmes associés à la banlieue que nous avons déjà identifiés dans les trois productions cinématographiques considérées : éducatif, administratif et social. Comme nous l'avons déjà fait remarquer dans le cas de Ladj Ly, le rapport du réalisateur à la banlieue détermine largement la perspective adoptée au moment de construire la trame, un aspect clé quand on envisage le cinéma comme véhicule de dénonciation, voire de transformation sociale. À partir de ce constat et, pour essayer de mettre en évidence d'une manière rigoureuse le contraste que *Le Brio*, *Marseille* et *Les Misérables* permettent d'établir entre banlieue et centre-ville, une partie importante de l'analyse des problèmes auparavant mentionnés se fera à travers la figure des personnages-navette – ceux qui traversent constamment la frontière invisible dedans-dehors et dont le caractère identitaire hybride de la personnalité sert à révéler les points forts et les faiblesses de chaque monde.

1.1. Le cinéma comme instrument de dénonciation de la situation des banlieues

Le cinéma agit, en général, comme une sorte de contrepoids au climat de tension identitaire, notamment par l'implication des réalisateurs issus de ces milieux mais aussi, d'après Carole Milleliri dans « Le cinéma de banlieue : un genre instable », par l'attitude de la presse et de la critique à l'égard de ces productions. D'après sa recherche, à partir des années quatre-vingt, à l'origine de ce que Thierry Jousse a baptisé en 1995 dans *Cahiers du cinéma* comme des « banlieues-films », les médias ont mis en relief la valeur de ces long-métrages comme un moyen de comprendre la situation de ces espaces périphériques. L'augmentation de ces productions dans ce domaine, ainsi que l'enrichissement des histoires et leur adaptation aux nouveaux codes des banlieues, ont permis de constater la dégradation de la réalité sociale et aussi les transformations de la banlieue. La présence de plus en plus importante de personnages féminins dans les trames à partir du tournant

du siècle peut résulter paradigmatique de cette évolution. La prise en compte de celle-ci de la part des créateurs cinématographiques a contribué, comme nous le constatons, par exemple, à travers le cas de Neïla dans *Le brio*, à établir « un nouveau discours idéologique sur la réalité sociale des banlieues, [...] non seulement comme des espaces d’oppression (même si elles ne cessent pas de l’être), mais aussi comme le terreau d’une possible émancipation culturelle et sociale, cependant réservées aux femmes » (Milleliri, 2011).

Parmi les différences que Milleliri identifie entre les films qu’elle considère et classe dans son article à partir d’une série de points de repère qu’elle établit entre 1982 et l’actualité, pour rendre l’étude plus accessible, elle identifie deux caractéristiques qui nous intéressent particulièrement dans notre étude : la première quant au propos des réalisateurs des « banlieues-films » et la deuxième par rapport à la réception critique. D’un côté, l’auteure remarque que, dans la genèse de ce genre de créations, on trouve des « intentions de discours dépassant l’exercice de critique de film au profit d’un propos sociologique, voire politique, sur les banlieues françaises » (Milleliri, 2011). C’est-à-dire, la création audio-visuelle et l’intérêt esthétique et culturel cohabitent avec une intention transformatrice à travers l’art. La réussite de cette volonté a été d’autant plus facile que la presse a vite compris leur intention et l’a rarement remise en cause, ce qui a permis à ces films de franchir les frontières imaginaires de la banlieue, sans négliger le biais que la réception critique, volontaire ou involontairement, a introduit dans l’interprétation du contenu des œuvres (Milleliri, 2011). Un aspect essentiel pour réussir à dénoncer des problèmes de banlieue à travers le cinéma est la capacité des réalisateurs à refléter les codes de celle-ci pour qu’ils puissent être interprétés au-delà de l’espace banlieusard. La configuration de celui-ci répond à une série de normes que nous devons également esquisser – notamment sur le plan architecturale – pour situer au mieux l’analyse des productions objets de cette étude.

2. Banlieue et identité : les difficultés d’une vie à cheval entre deux mondes

Ce sont les principes de la Charte d’Athènes que les administrations ont adoptés dans la planification urbaine et la construction des grands ensembles, le type de construction le plus abondant en banlieue¹. Dans ce document, signé par les architectes

¹ La Charte d’Athènes est constituée d’une série de principes architecturaux sous la forme de manifeste qui a été adopté lors du IV^e Colloque International d’Architecture Moderne en 1933 et qui a été publié – non sans polémique pour un soi-disant cas d’appropriation – par Le Corbusier en 1941 sous le titre de *La Ville fonctionnelle*.

les plus réputés de l'époque, on défendait le fonctionnalisme comme axe central de l'urbanisme. C'est-à-dire, la division de la ville dans des espaces différents selon la fonction à accomplir des constructions projetées, en établissant un classement autour de quatre axes : le travail – travailler –, la vie – habiter –, les loisirs – se recréer – et les transports – circuler. L'adoption radicale de cette perspective – comme Le Corbusier lui-même l'a fait à la Cité Radieuse de Marseille – a entraîné la création d'une forme de zonage, administrativement traduite sous des sigles divers comme les ZUP – Zones à urbaniser en priorité –, entre autres. La mise en œuvre d'une telle législation n'a fait que donner un support institutionnel à l'application biaisée des principes du fonctionnalisme ; car règlement légal est équivalent à dire, dans ce cas, creusement du fossé entre dominants et dominés. Les effets sur le terrain de ces lois ont contribué, tel que certains auteurs comme Butler et Noisette l'affirmaient déjà dans les années soixante-dix dans *De la cité ouvrière au grand ensemble*, à faire des grands ensembles un type de « logement de classe » :

En effet, si l'État constructeur peut prétendre apporter une réponse aux contradictions internes du capitalisme et qu'ainsi un des déterminants trouve satisfaction, l'autre – le contrôle politique de la classe dominée – trouve mal son application dans la réalisation des grands ensembles. La clarté du processus qui met en place le logement de classe l'est pour tout le monde et pour les habitants tout particulièrement. L'échelle de masse et la ségrégation des classes sont là des constituants d'une prise de conscience plus globale des populations sur le fondement du fonctionnement capitaliste, prise de conscience qui s'exprimera dans le mouvement de Mai 68. (1977, pp. 86-87)

En fait, les événements de Mai 68 marquent un tournant social qui a du retentissement sur l'organisation sociale au sein des grands ensembles, comme le pointent Butler et Noisette. Pourtant, l'esprit original de ces constructions était celui de répondre à une problématique de logement héritée de l'époque industrielle, qui n'a fait qu'augmenter pendant la Reconstruction et qui s'est aggravée encore plus suite aux migrations massives lors de l'indépendance des colonies, surtout de l'Algérie. Les premiers grands ensembles, nés dans les années 50-70, ont constitué une manière de répondre relativement vite aux besoins des nouveaux-arrivés et des administrations, largement dépassées par les vagues migratoires, ainsi qu'un mode de planification urbaine qui a introduit un changement qualitatif important par rapport aux solutions de logement précédentes, généralement peu systématiques et non-institutionnalisées : la cité ouvrière ou même les bidonvilles. Bien au contraire de celles-ci, les grands ensembles ont permis de loger des milliers de personnes en même temps aux alen-

tours des villes, dans l'espace traditionnellement connu comme *banlieue*², sous des conditions architecturales et sanitaires meilleures que celles de leurs prédécesseurs. Le remplacement des Habitations à bon Marché – HBM –, le premier type de logement construit dans le cadre des grands ensembles, par les Habitations à Loyer Modéré – HLM – par la suite ont supposé, d'après Pierre Merlin dans le volume *Les grands ensembles*, un véritable bouleversement :

Après les débuts timides des HBM, les HLM ont systématiquement, et notamment dans les grands ensembles, apporté à tous le confort moderne : eau chaude, WC intérieurs, salle d'eau, chauffage central. C'était une révolution dont on mesure mal aujourd'hui l'ampleur. (2010, p. 60)

Associer le mot « révolution » à ce genre de « commodités » octroyées par les HLM suggère qu'au-delà des implications architecturales de la construction des grands ensembles pour le plan de la ville, la portée de l'accomplissement – souvent partiel – de ces projets dépasse la frontière du problème de logement et s'étale, tel que Butler et Noisette l'avaient remarqué, jusqu'au domaine des rapports de classe et de leurs formes de reproduction. Au-delà de la multiplicité de hiérarchies sociales proposé par la recherche sociologique sur cette question, et même par les classements qui pourraient être établis à partir du visionnage des créations cinématographiques objet de cette étude, le point de départ – ou d'arrivée, en fonction de la perspective adoptée – serait toujours le même : la réalité sociale de la banlieue est devenue, au fil du temps, une lutte entre le monde dominant et le monde dominé, qui restent nettement séparés par la frontière imaginaire – ou non – qui s'établit entre dedans et dehors.

L'organisation de la banlieue suivant les directrices du fonctionnalisme peut être à la base de la considération de plus en plus négative de la banlieue. La distance qui sépare lieu de travail et logement, ainsi que l'inachèvement du projet global de certains grands ensembles, surtout en termes d'aménagement extérieur, sont des facteurs qui ont pu causer le malaise et l'instabilité sociale croissants dans ces espaces, dont le corrélat le plus commun a été la désaffection envers la République. Les quelques rares témoignages des premiers ménages qui apparaissent dans les documents dans les documents audio-visuels nous permettent de parcourir ces décennies de transformations. Une conversation détendue entre Neïla, sa mère et sa grand-mère dans *Le brio* nous laisse entrevoir que cette dernière a une bonne relation avec les voisins, d'origines dif-

² *Le Petit Robert de la langue française* (2017) reprend l'origine étymologique moyenâgeuse: « territoire d'environ une *lieue* autour d'une ville sur lequel s'étendait le *ban* », le ban étant le territoire sous le pouvoir d'un seigneur féodal.

férentes et, encore dans *Les Misérables*, la voix des personnes âgées du quartier se fait entendre au début du film, lors du vol d'un lionceau du cirque des gitans par un enfant à la peau foncée. Ils sont indifférents aux tensions raciales qui imprègnent le quartier et leur autorité est respectée. Pourtant, la situation à Montfermeil est tellement grave après la disparition du petit Noir aux mains de la police, suite à une situation d'abus d'autorité lorsque les brigadiers essayaient de régler l'affaire du lionceau, qu'elle devient insoutenable et dépasse largement les valeurs que les anciens représentent. Le jeu de l'autorité a lieu désormais sur d'autres terrains, comme on le verra par la suite. Ceux qui apparaissent comme les « vieux » d'aujourd'hui dans les films ont été autrefois la première génération de ménages des grands ensembles, d'habitude de jeunes familles avec des enfants en bas âge. Au fur et à mesure que les pionniers vieillissaient, la situation a commencé à se déstabiliser, notamment à cause de la croissance du chômage – les crises du pétrole et les hauts et bas de la fin des Trente Glorieuses ont joué un rôle déterminant –, de l'impuissance de l'éducation pour garantir sa fonction d'ascenseur social et des conséquences que les décisions prises à l'égard de ces espaces ont entraînées, toujours selon le récit des collectifs dominants ; qui ont contribué à accroître les préjugés à l'égard de ces zones et de leurs habitants. Dans l'article « Pour en finir avec la banlieue », Annie Fourcaut résume l'appréhension de la banlieue dans notre siècle par une phrase qui témoigne de son évolution de solution habitationnelle à casse-tête social : « la banlieue n'est qu'une métaphore permettant de circonscrire et de territorialiser commodément les peurs sociales » (2000 : 105).

3. Les personnages-navette : paradigme d'une identité hybride

Le transfert social et culturel visée par les « banlieues-films » est visible aussi bien dans *Le Brio* que dans *Marseille* à travers la figure d'un personnage – Neïla Salah et Lucas Barrès, respectivement – qui fait la navette entre banlieue et centre-ville. L'une et l'autre sont la preuve, dans le cadre d'une nouvelle tendance des « banlieues-films », comme ci-dessus observé, de la réussite de l'éducation comme moteur d'opportunité. Pourtant, il faut aussi remarquer que la trame nous montre comment Neïla et Lucas sont encore mêlés à la déchéance et même à la jalousie que certains membres de leur cercle éprouvent à l'égard de leur succès. L'explication que Pierre Merlin donne dans son enquête à ce propos nous semble très pertinente :

Les élèves dont les résultats scolaires sont satisfaisants sont fréquemment déconsidérés par leurs camarades : tout se passe comme si l'école était devenue un élément de distinction négative. La réussite scolaire est souvent assimilée à une distanciation, voire à une trahison, vis-à-vis du quartier (2010, p. 125).

Dans le cas de Neïla Salah, cette question est bien évidente à plusieurs moments du film. Tel est le cas du rapport de tension amoureuse qu'elle entretient avec son ami et futur compagnon Mounir pendant une grande partie du long-métrage où, au-delà du jeu de séduction proprement dit, nous constatons, tout au début de la trame, un certain éloignement, voire une certaine tension, dérivée de l'entrée de Neïla à la faculté de droit. Ayant souvent recours à l'ironie – comme dans la scène où ils jouent avec d'autres amis au loup-garou – Neïla exprime ses aspirations comme future maîtresse en même temps que le spectateur constate les contradictions internes qu'elle expérimente comme résultat des tensions sociales dedans-dehors dont elle est la cible parfaite pour les deux mondes. En milieu dominant, elle se montre très attachée à ses racines, poussée par les provocations racistes de son professeur, Pierre Mazard, parallèlement à sa consécration dans les concours d'éloquence, l'un des sommets du système universitaire français, où l'on ne voit aucun participant ayant des origines semblables à celles de Neïla, c'est-à-dire, migrantes. Pourtant, elle est, à travers cette expérience, arrachée du quotidien de son quartier à Créteil, mais sans perdre, en aucun cas, le repère que son milieu d'origine suppose pour elle et que Mounir incarne mieux que quiconque. De fait, c'est lui qui finalement la pousse à réagir pour intervenir dans le conseil de discipline de M. Mazard, ayant compris le rapport de besoin mutuel qu'élève et maître avaient développé dans les derniers mois, à la chaleur de la rhétorique. Non seulement la préparation au concours d'éloquence était une manière de rétablir la réputation de M. Mazard, mais aussi une façon de profiter d'une série d'opportunités qui auraient pu ne même pas avoir eu lieu. *Le brio* a toute sa place au sein de la tendance actuelle des « banlieues-films » qui vise à montrer les possibilités d'émancipation intellectuelle et sociale de la femme dont Carole Milleliri parlait dans son article.

Une fois cette situation de crise personnelle et vitale achevée – très compréhensible, d'ailleurs, pour une personne dans la situation de Neïla – on arrive à la scène finale du film, où elle s'entretient, déjà en tant qu'avocate commise d'office, avec un détenu d'origine maghrébine. Tout d'abord, ce dernier rejette son assistante légale, la considérant comme traîtresse en raison de sa manière de s'habiller, comme une « Française » ; autrement dit, avec la robe et les autres attributs caractéristiques du métier et donc de l'exercice de la justice, l'une des valeurs fondamentales dans la construction de l'esprit républicain. Cette attitude est le reflet du manque d'affection, voire le rejet, d'une majorité de la population banlieusarde, qui se sent laissée-pour-compte, à l'égard de l'État. Loin de se sentir vexée ou encore découragée par l'attitude de son client, elle comprend que le double versant de son identité peut devenir un excellent moyen pour transformer la situation. C'est ainsi que, dès l'instant où Neïla emploie l'arabe pour lui

donner des instructions, qu'elle avait jusqu'alors essayé de lui transmettre en français, il commence à répondre à ses demandes ; ce qu'il continue à faire même quand, immédiatement après, elle reprend la langue de Molière. La langue s'érige alors en symbole de reconnaissance et de respect à travers lequel on constate un sentiment d'identification de la part du détenu et, en même temps, une épreuve de la considération que celui-ci éprouve envers Neïla au-delà de son parcours académique. Le film finit, juste après cette scène, sur un plan où Neïla transite seule dans un couloir qui donne sur un autre plus large fréquenté par des dizaines de collègues auxquels elle se mêle pour poursuivre son travail. Cette image est hautement représentative du statut qu'elle a acquis grâce à l'obtention de son diplôme, mais aussi des paradoxes et des contradictions qui entourent ce personnage-navette. Au milieu de l'esthétique luxueuse qui caractérise le tribunal, on constate qu'elle a accompli son passage vers un autre monde sans perdre le caractère que lui impriment ses racines. En même temps, elle a été capable d'intégrer les codes vestimentaires, les codes de fonction et de comportement caractéristiques de son métier, partant du monde dominé auquel elle a eu accès à travers sa formation. On remarque aussi, dans cette même scène, qu'elle s'est lissée les cheveux, un changement apparemment esthétique mais qui présente une grande charge sentimentale et métaphorique pour certains groupes sociaux en ce qui concerne l'adaptation à la culture cible, normalement occidentale. En effet, pendant tout le film, ses cheveux, frisés et souvent léonins et indomptables, contribuent à rendre le caractère fort de Neïla, ainsi qu'à accentuer les différences avec d'autres camarades et, surtout, à l'égard de M. Mazard. Lui, toujours parfaitement habillé en costume-cravate, n'a pas hésité à reprocher à son élève son relâchement quant au code vestimentaire dès le début de leurs cours de rhétorique.

Même si cette dernière scène constitue le sommet de la transformation que Neïla expérimente et que le spectateur perçoit alors très nettement grâce à son montage, le récit audiovisuel de son aller-retour entre banlieue et centre-ville ne manque pas non plus de charge métaphorique. La scène du rendez-vous entre avocate et détenu peut être interprétée comme une allégorie du jeu de l'altérité auquel la protagoniste a joué pendant tout le film et qui arrive, sur ce point, à un moment charnière. D'un côté, on suppose qu'elle a achevé sa formation supérieure, ce qui la place au seuil du monde des dominants mais, de l'autre, elle n'est qu'une professionnelle au début de sa carrière, qui essaie de se faire un chemin au sein du monde complexe des tribunaux alors qu'elle provient d'un milieu qui lui offrait a priori peu de chances de réussite. Cet enchaînement de causalités fait de Neïla un personnage particulièrement intéressant pour faire évoluer les perspectives d'analyse dominantes à l'égard de l'espace urbain. À ce sujet, il

faut considérer l'évocation que Roland Barthes fait de Victor Hugo dans « Sémiologie et urbanisme » à propos de l'intuition que le romancier avait du rôle de l'utilisateur de la ville comme interprète de celle-ci. D'après Hugo, chacun d'entre nous est un lecteur des espaces citoyens dont les conclusions de lecture varient considérablement en fonction de ses circonstances vitales. Celles-ci déterminent, et c'est alors que Barthes intègre l'affirmation de l'écrivain romantique dans sa théorie, notre interprétation du système sémiologique qu'est la ville. Si l'on poursuit cette analyse en suivant ces mêmes points de repère, le mépris montré par l'accusé à l'égard des habits de Neïla qu'il identifie à une sorte de déguisement répondrait à une considération du centre-ville comme une sorte de théâtre ; cette scène où l'on cause et échange avec l'autre et où le banlieusard devient, à son tour, un « autre », éloigné de son milieu, qui représente « ce qui n'est pas espace ludique, tout ce qui n'est pas l'altérité : la famille, la résidence, l'identité » (Barthes, 2002, p. 1285, Tome II). L'évolution de Neïla, son auto-considération et l'image que ses proches ont d'elle répondent, dans la plupart des moments du film, à cette altérité. Comme s'il s'agissait des répétitions d'un bal, l'accès à l'université et les cours de rhétorique constituent les espaces où Neïla a commencé à apprendre la chorégraphie lui permettant de transformer le « vilain petit canard » qu'elle semblait être le jour de la rentrée en un cygne capable de danser au son de la mélodie du monde dominant. La souplesse qu'elle acquiert de plus en plus sous le regard du spectateur ne l'empêche pourtant pas de se sentir quelquefois comme au centre d'une espèce de cirque, incapable de trouver son véritable lieu et tranchant une frontière nette entre les deux mondes. Au fur et à mesure que sa formation avance, cette sensation change jusqu'à ce que Neïla se situe dans une sorte de *no man's land* entre les deux bouts d'un même chemin qu'elle finira par relier, non sans difficultés, vers la fin du film. La dernière scène, chargée, comme on a essayé de le démontrer, de symbolisme, représente ces tensions qu'elle éprouve encore dans son âme et qui sont partie prenante d'une identité sans doute enrichissante mais complexe à gérer, surtout dans l'avenir qu'elle essaie de forger.

Le personnage de Lucas Barrès dans *Marseille* situe le spectateur, bien au contraire de celui de Neïla, face à la transition achevée entre les grands ensembles et le centre-ville. Ayant presque atteint le sommet politique et social, ses rapports avec la banlieue, comme on le verra dans la section suivante, sont au service de ses ambitions pour augmenter son pouvoir et essayer de devenir maire de la ville. Son attitude face à ce type d'espaces se situe à cheval entre ses désirs profonds de notoriété publique et sa connaissance personnelle des besoins des individus de la banlieue – la désaffection envers l'état incluse – ce qui fait de lui, comme dans le cas de Neïla Salah, mais pour des raisons bien différentes, un personnage très intéressant du point de vue de ses contra-

dictions internes.

3.1. Les déplacements comme outil de contrôle citoyen

Le récit de la trajectoire des personnages-navette, surtout dans le cas de Neïla, dont la transition vers le monde dominant n'est pas achevée pendant la plupart du film, ne serait pas complet, voire possible, sans considérer le moyen de transport lui permettant de parcourir la distance qui sépare les mondes dominant et dominé. Il s'agit du train, icône de l'accomplissement de la quatrième catégorie proposée par l'architecture fonctionnaliste : la circulation. Par ailleurs, celle-ci est, à notre sens, la clé de tout le système. Au sein d'une telle doctrine architecturale, qui sépare les endroits consacrés aux loisirs, au travail et aux besoins quotidiens, la charnière qui les articule constitue presque la seule possibilité de leur interaction. Ce qui revient à dire que le manque d'un bon projet de circulation compromet toutes les possibilités de choix que les habitants de ces quartiers ont dans les domaines du travail, de la vie quotidienne et des loisirs. En ce sens, l'approche que Sergio Tamayo et Xóchtil Cruz présentent dans l'article "Espacio etnográfico, hermética y contexto socio-político : un acercamiento situacional" apporte une vision très précise :

En consecuencia, los espacios ciudadanos son productos de *acciones e imaginarios* de los individuos. Por un lado, una acción en o sobre la ciudad evidencia el tipo de participación de los actores. Entendemos la acción como una conducta y una práctica definida a través de la interacción social. Ese comportamiento comprende un estado constante de movimiento, de actividad y de comunicación. Al hacerse así, las acciones se enfrentan, se tensan, se friccionan, se oponen entre sí y con las de otros actores urbanos y de ahí resulta el conflicto, la confrontación y la lucha social (2006, p. 178).

Dans le cas de Neïla, le parcours allégorique entre milieu dominant et dominé implique aussi une grande mobilité au quotidien, notamment une fois qu'elle accepte de se préparer pour le concours d'éloquence. Il n'est donc pas étonnant que le train soit son compagnon habituel de voyage, tout en accomplissant trois fonctions différentes. Tandis qu'on nous la montre dans le RER – toujours avec le paysage de banlieue bien présent à travers les vitres – en direction de l'université, le métro devient la scène des pratiques d'oratoire que M. Mazard lui propose. C'est là, au milieu d'une masse hétérogène d'usagers – personnes âgées, migrants, musiciens, entre autres – qu'il récite *Jules César* de Shakespeare ou *Pourquoi je suis une fatalité* de Nietzsche. D'autre part, pour se déplacer aux séances du concours d'éloquence, ils prennent ensemble le TGV, où le spectateur assiste à la naissance de leur rapport d'amitié, ainsi qu'aux progrès oratoires de Neïla. Dans l'atmosphère calme et assez luxueuse des wagons, elle travaille avec

acharnement à ses interventions, qui sont corrigées et nuancées par le professeur, ce qui leur permet d'entreprendre des réflexions plus profondes qui sortent de la thématique du concours et qui les font voyager hors de la bulle maître-disciple, mais aussi vers le monde dominé où a lieu le concours de discipline. Le TGV s'érige ainsi en véhicule des rêves de Neïla.

À part le train, les transports privés témoignent aussi de l'influence du modèle circulatoire dans la réalité sociale de la banlieue, ainsi que de la cohabitation des deux mondes dans un même espace, ce qui n'était pas toujours le cas ni avec le RER/métro – dominés – ni avec le TGV – dominants –. Mounir, le compagnon de Neïla, travaille comme chauffeur Uber, une profession que M. Mazard identifie à une façon de parler alambiquée et prétentieuse, ce que son élève doit précisément fuir dans les concours d'éloquence. Pourtant, par commodité, il recourt, avec une fréquence indéterminée, ce type de transport, dont l'emploi reste plutôt attaché au milieu dominant pour une question économique. Un jour, à la sortie d'un restaurant avec Neïla, le professeur lui propose de la reconduire chez elle dans la voiture Uber qu'il avait commandée et, dès qu'ils entrent dans celle-ci, Mazard lui fait remarquer l'inadéquation du registre langagier du chauffeur qui est, par ailleurs, noir. Avec la confiance de celui qui pense parler avec un grand raffinement et pose la même question plusieurs fois par jour sans probablement n'avoir jamais été corrigé, il demande à ses nouveaux passagers « Excusez moi, Madame, Monsieur, avez-vous un itinéraire favori de votre préférence ? »

Soit en RER, en métro ou en Uber, on se place toujours, en ce qui concerne la circulation, du côté extérieur de la banlieue ; c'est-à-dire, sur le plan de son rapport au centre-ville. Or, qu'en est-il de la communication entre les grands ensembles ? D'après les deux films et la série analysés, celle-ci est très pauvre et les rues apparaissent souvent en mauvais état, ce qui constitue un corrélat de l'abandon des zones communes auparavant mentionné et semble témoigner du mépris ressenti, par les banlieusards, de la part de l'État. Ceci nous mène à aborder les deux derniers facteurs, intimement liés entre eux, que nous nous sommes proposé d'analyser dans cet article : le rapport avec l'administration et les relations sociales à l'intérieur de la banlieue et à l'extérieur de celle-ci. Projeter la circulation visant le centre-ville et laisser de côté celle *intramuros* est très symptomatique de la planification urbaine biaisée dont Tamayo et Cruz parlent et contribue, en même temps, à l'augmentation de la complexité des rapports sociaux dedans-dehors mais aussi au niveau interne de la banlieue. En fait, Jean Mottet défend dans le cadre de son interprétation de la révolution que *La haine* de Mathieu Kassovitz a déclenchée, au sein des « banlieues-films », le besoin urgent de changer le rapport du monde dominant à l'espace banlieusard. Il considère celui-ci comme

un « hors-lieu » – et non comme un « non-lieu » –, dont la définition témoigne déjà du manque d'espoir qui caractérise ses habitants. D'après Mottet, « [il] ne serait alors qu'un lieu qui change trop vite ou qui ne change pas du tout, sans passé, sans avenir [...] ». Le lieu semble avoir perdu la capacité d'intégrer l'événement dans le temps » (2001, p.78). Ainsi qu'Annie Fourcaut le remarque dans « Pour en finir avec la banlieue », Mottet pointe l'insoutenable négligence des politiques publiques en banlieue et la responsabilité de l'état envers la réalité sociale, complexe, de la banlieue, dont le désir des habitants n'est que d'être traités comme n'importe quel autre citoyen, avec les mêmes opportunités (Fourcaut, 2000).

4. Banlieue et chose publique : un jeu de convenances porté à l'écran

Le manque d'identification des habitants des grands ensembles à l'entité administrative compétente pour les banlieues, normalement la commune ou la mairie, est un moyen de montrer une sensibilité concrète qui ne se traduit pas, en aucun cas, dans la considération de ces zones comme des espaces autarciques déconnectés du système républicain. À cette identité de protestation créée, en quelque sorte, contrainte par des facteurs externes, il faut aussi ajouter la rivalité qui peut se développer entre plusieurs grands ensembles par la complexité que l'identification identitaire à un niveau si restreint entraîne. L'explication de Pierre Merlin à ce sujet est assez illustrative :

L'identité se définit donc avant tout à l'échelle locale. Cependant, Franck Chignier-Riboulon relève qu'il y a des territorialités emboîtées : celle de la cage d'escalier, de l'immeuble, du groupe d'immeubles, de la « cité » enfin. Ces différentes échelles de sociabilité se traduisent par des lieux de rencontre, de regroupement. L'échelle décisive est néanmoins la dernière : celle du quartier. Celui-ci, bien que et parce qu'il est stigmatisé, devient un emblème. Cette identité territoriale s'exprime vis-à-vis des autres quartiers semblables (autres grands ensembles) par une rivalité, qui peut prendre des formes violentes (combats entre bandes de jeunes), mais aussi par une solidarité par rapport au monde extérieur, aux quartiers « bourgeois », à la police, à l'autorité, qui s'exprime lors de manifestations d'ordre national (opposition à tel projet de loi) ou est déclenchée par un incident local (la mort d'un jeune après un heurt avec la police). (2010, p. 101)

Cette citation souligne la duplicité de regards sur la banlieue que nous avons essayé d'égrainer tout au long de cet article et qui déclenche une série de tensions dedans-dehors. Ces tensions se reflètent, comme l'explique Merlin, dans la construction d'une identité banlieusarde forte quand il s'agit de se distinguer ou de se défendre d'une menace extérieure généralement hostile. Face au stigmatisme que construit

le monde dominant sur la banlieue, les banlieusards érigent celle-ci en emblème d'une réalité menacée par le regard d'autrui.

La complexité de la gestion identitaire dans les grands ensembles a une place prééminente dans les trois documents objet d'analyse, mais elle est particulièrement bien incarnée par Lucas Barrès. Dans la série *Marseille*, en tant que maire d'un quartier – pauvre –, ce personnage reçoit dans son bureau des familles qui lui demandent des places pour leurs enfants dans les jardins d'enfance et même des électroménagers pour la maison. On y constate la proximité de la gestion, mais, surtout, la dépendance que les habitants de ces quartiers ont vis-à-vis de leur maire pour gérer les affaires quotidiennes les plus simples. La patience et la disposition à écouter et à résoudre les problèmes des concitoyens que Lucas Barrès montre à tout moment proviennent des souvenirs des pénuries et du manque d'affection qu'il a subis dans son foyer, ou encore de sa condition d'homme politique voyant les élections approcher, comme cela arrive au début de la série. Pourtant, on ne peut pas du tout oublier que, précisément par la connaissance directe qu'il a de telles ambiances, il ne néglige pas les bons rapports avec les *leaders* de la cité de Félix Piat, notamment en raison de l'influence que ceux-ci ont dans la stabilité sociale de la cité. Ainsi, nous montre la série, ces *leaders* ont le pouvoir de transformer la gratitude d'une famille dont les besoins ont été comblés par la gestion municipale en attaques de la part des bénéficiaires contre Monsieur le Maire. Ces *leaders* se servent de la nécessité des pauvres gens, de leurs intérêts mais, surtout, des faiblesses morales de la figure d'autorité – la vie amoureuse et sexuelle de Lucas dans *Marseille* ou les abus de la police dans *Les Misérables* – pour en tirer profit et bouleverser la cité. Le spectateur constate la capacité de Lucas, parfois non sans difficultés, à mettre les *leaders* au service de ses intérêts en échange de bénéfices économiques ou de faire la sourde oreille aux illégalités qu'ils commettent. En même temps nous le voyons soulager sa soif de pouvoir grâce à ses rapports avec des hommes et des femmes politiques de premier ordre.

En fait, les manœuvres politiques de Lucas Barrès pour se venger de Robert Tarro grâce à des accords avec des organisations mafieuses ont comme objectif la déstabilisation des quartiers démunis, mais aussi le soutien de sa candidature de maire de la ville de la part de Farid, le *leader* de Félix Pyat. Dans une scène très représentative de l'inachèvement et du manque d'aménagement des grands ensembles que l'on a mentionnés au début, Lucas parle avec un groupe de jeunes organisés par Farid des points principaux de sa campagne dans un terrain vague au pied des immenses bâtiments caractéristiques du quartier, dans une scène qui illustre les tensions sociales internes qui peuvent se développer en banlieue. En fait, ce soutien de la jeunesse de la cité à

sa candidature provoquera une situation de tension avec des bandes d'autres grands ensembles – dont les membres sont aussi notamment d'origine migrante – appuyant Robert Tarro. Encore une fois, une identité difficile à gérer, celle de la banlieue. Ces disputes entre bandes s'ancrent dans l'idée intuitive – et pleine de préjugés – sur les grands ensembles mais se heurtent paradoxalement à l'homogénéisation que l'on fait de la réalité sociale des cités. Ceci est le produit d'une méconnaissance de la réalité ethnique des grands ensembles, comme le défend Pierre Merlin dans son enquête. Il y indique, à titre d'exemple, que les citoyens provenant des Domaines et Territoires d'Outre-mer (DOM/TOM) sont fréquemment pris pour des Africains à cause de leurs traits quand ils sont, en réalité, bien Français. Soit par méconnaissance, soit par racisme, la réalité est que ce genre d'identifications trompeuses ne contribuent qu'à l'augmentation de la méfiance envers l'étranger, qu'ils le soient ou pas.

Cette cohabitation difficile entre plusieurs groupes sociaux – ce qui équivaut souvent à dire « raciaux » – est précisément le point déclencheur de la trame des *Misérables*. Un gamin, nommé Issa, vole un lionceau aux gitans nomades qui avaient installé leur cirque dans le quartier et, lors d'une persécution dérivée de cette bêtise, finit gravement blessé par l'un des trois membres de la BAC protagonistes du film, dont un Noir, muni d'un lanceur de balles de défense. Les agents se rendent vite compte que leur négligence a été enregistrée par un drone et la chasse à l'auteur de la vidéo – Buzz, un adolescent – obsédera désormais les brigadiers. Cependant, le fichier tombera vite dans les mains d'un des *leaders* du quartier, un intégriste islamiste, qui deviendra pour Buzz une sorte de protecteur et sauveteur, conformément à la hiérarchie que ce membre des Frères Musulmans avait imposée à Montfermeil. L'extrémiste s'érige ainsi en symbole du rejet aux forces de l'ordre imposées par l'État, même si, comme c'est le cas dans *Les Misérables*, l'un des agents est issu du même milieu banlieusard qui nous occupe.

Ce rejet de la police comme symbole de l'état n'est qu'un autre aspect qui exprime la profondeur de la problématique qui découle de la réalité – objective et éprouvée – de la banlieue, ainsi que de sa conception politique. Le projet urbain et social que celle-ci détermine est en lui-même une imposition aux groupes sociaux y concernés. Autrement dit, le monde dominant met en œuvre une série de projets pour le groupe dominé sans tenir compte de ses besoins, ses attentes ou même son mode de vie. Les grands ensembles supposent une conception du logement projetée du point de vue de la culture d'accueil ; si l'on peut, en considérant certaines décisions, la définir à travers cet adjectif chaleureux. On constate donc un manque de capacité de gestion de l'espace de la part du dominé, qui doit s'adapter aux postulats fonctionnalistes et, en tout cas, à une planification étatique qui suppose, de façon effective, le contrôle et la conception d'un

mode de vie particulier, dont les décisions relatives à la composante circulatoire, déjà évoquées, peuvent devenir un emblème. Il s'agit, comme défendent Butler et Noisette, du fait qu' :

On voit ici poindre une nouvelle idéologie : celle de la pédagogie de l'habitat, dernière étape du processus d'infantilisation de la classe dominée. Un chargé d'étude ne va-t-il pas jusqu'à dire : 'On leur a appris à faire des rideaux et on leur a donné des tissus... Il y a maintenant des rideaux aux fenêtres'. (1977, p. 172)

Cette attitude paternaliste et infantilisante de la part du monde dominant éclate dans toute sa force dans les scènes finales des *Misérables*, quand les jeunes du quartier préparent une embuscade à la brigade de la BAC qui finit par démontrer que l'affaire du lionceau et du gamin blessé n'était que l'amorce d'une situation insoutenable dont les racines sont le fruit de l'interaction de tous les facteurs mis ici en lumière : l'impuissance de l'éducation comme ascenseur social, l'abandon des institutions et le manque d'identification avec les valeurs de la République. Les dernières minutes du film montrent les trois brigadiers assiégés à l'intérieur d'un grand ensemble à Montfermeil, bloqués dans un couloir par les jeunes du quartier, qui leur lancent des objets de tous types. Leur vie dépend alors de la bienveillance des propriétaires de l'appartement le plus proche, qui est justement celui de Buzz, l'adolescent qui avait enregistré le méfait de la brigade dans l'affaire du lionceau. La vitesse de l'action l'empêche de prendre une décision à temps et il devient à nouveau spectateur privilégié, à travers le judas de la porte, d'un affrontement entre les brigadiers et Issa, qui entre dans le couloir avec un cocktail Molotov en main, prêt à le faire exploser dans la dernière scène du film. Après quelques instants qui représentent pour le spectateur une éternité, l'écran s'obscurcit complètement et l'on ne sait si les personnages trouvent la mort. La décision de laisser la trame inachevée suppose la mise en œuvre d'une stratégie efficace au vu de la gravité des sujets abordés dans le film et, surtout, de la réflexion ultérieure qu'ils suscitent. Le réalisateur et les scénaristes livrent la lecture de la morale à la libre interprétation du spectateur, ce qui constituerait aussi un sujet d'analyse intéressant pour voir l'influence des origines de celui-ci dans la position qu'il adopte à l'égard d'un tel sujet. L'appartenance à une classe sociale déterminée ainsi que le parcours vital de chacun jouent indéniablement un rôle décisif dans l'attitude et l'interprétation de la scène qui reste longtemps dans la mémoire du spectateur.

Ceux qui ont vu le film auront sûrement constaté la complexité du carrefour dans lequel cet inachèvement nous place ; un corrélat assez fidèle du difficile équilibre que suppose la vie en banlieue. Celle-ci régit un grand éventail de tonalités grises face à l'interprétation manichéenne que l'on pourrait à priori établir : dedans-dehors, domi-

nant-dominé, bons-mauvais. Tel est l'esprit, d'ailleurs, de la citation de Victor Hugo qui apparaît sur l'écran une fois que celui-ci devient noire, au summum de la tension entre Issa et Stéphane : « Mes amis, retenez ceci : / Il n'y a ni mauvaises herbes, ni mauvais hommes, / Il n'y a que de mauvais cultivateurs » (1963, p. 206). En d'autres termes, les tensions sociales de la banlieue ne répondent pas à des raisons endémiques directement en rapport avec les caractéristiques de l'espace ou de ses habitants ; en effet, entreprendre une nouvelle interprétation de la banlieue s'avère nécessaire pour mettre définitivement un terme à sa considération de lieu singulier. La citation de Victor Hugo exprime parfaitement l'une des problématiques de la banlieue que l'on a essayé d'analyser grâce aux films *Le Brio* et *Les Misérables* et à la série *Marseille*, et qui, peut-être, englobe tout le reste : la responsabilité de l'État dans la situation sociale – réelle, ressentie et considérée de l'extérieur – de ces espaces.

5. Conclusions

L'analyse de ces trois créations contemporaines montre les conséquences de l'hégémonie de la perspective dominante dans l'interprétation de la réalité banlieusarde, très biaisée par les intérêts politiques et les préjugés de la société en général. Ceci ne devrait pourtant pas être étonnant à l'égard de la considération barthésienne de la ville comme système sémiologique, ce qui provoque souvent des tensions entre les agents qui y impliqués ; c'est-à-dire, les habitants de la banlieue et les pouvoirs publics. En prenant ce constat comme point de départ, insister sur ce même schéma interprétatif supposerait la perpétuation de modèles dépassés et injustes, ainsi que retomber dans le piège que la propre conception des grands ensembles constitue. En ce sens, focaliser sur la notion d'interaction et de passage suppose, à notre sens, une réussite des réalisateurs des documents objets d'étude qui contribue à enrichir la lecture de ce genre de récits, non seulement en ce qui concerne un essai de dé-stigmatisation du dominé, mais surtout en matière d'identification avec d'autres réalités ressenties comme plus proches par le spectateur occidental, qui ont été introduites ici.

À travers une atmosphère élitiste – *Le brio* –, l'intervention policière – *Les Misérables* – et la corruption politique – *Marseille* –, ces trois fictions brisent les dichotomies et renforcent la production audiovisuelle comme le creuset de l'identité et de la misère de l'individu dans sa version contemporaine. Dans ces fictions cinématographiques, la banlieue s'érige, à partir du stéréotype construit de la part du dominant, en scène privilégiée pour l'analyse d'une situation latente mais victime de la sourde oreille des administrations et aussi d'une grande partie de la société française,

qui préfère reproduire les préjugés que les analyser et en tirer ses propres conclusions. Il semble donc que la panne de l'ascenseur socio-éducatif s'avère ainsi double : il ne permet ni aux dominés de monter dans l'échelle sociale ni aux dominants de s'ouvrir à un esprit critique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Attal, Y. (Réalisateur). (2017). *Le Brio* [Film]. Chapter 2; France 2 Cinema; Moonshaker; Nexus Factory; Pathé Productions Ltd et Umedia.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes. Tome II (1962-1967)*. Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1994). Stratégies de reproduction et modes de domination. *Actes de la recherche en sciences sociale. Stratégies de reproduction et transmission des pouvoirs*, (105), 3-12. https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1994_num_105_1_3118
- Butler, R. & Noisette, P. (1977). *De la cité ouvrière au grand ensemble. La politique capitaliste du logement social (1815-1975)*. Petite collection Maspero.
- Cello, S. (2017). Traverser les banlieues littéraires : entre sensationnalisme et banalité quotidienne. *Itinéraires*, (2016/3-2017). <https://doi.org/10.4000/itineraires.3595>
- Chibane, M. & Chibane, K. (2003). Le cinéma post-colonial des banlieues renoue avec le cinéma politique. *La Découverte*, (27-28), 35-38. <https://doi.org/10.3917/mouv.027.0035>
- Fourcaut, A. (2000). Pour en finir avec la banlieue. *Géocarrefour*, 75(2), 101-105. <https://doi.org/10.3406/geoca.2000.2518>
- Franck, D. (Créateur). (2016-2018). *Marseille* [Série]. Netflix et Federation Entertainment.
- Hugo, V. (1963). *Les Misérables*. Éditions Garnier Frères.
- Ly, L. (Réalisateur). (2019). *Les Misérables* [Film]. Lily Films; Rectangle Productions; Srab Films; Canal+; Le Pacte; Ciné+; Wild Bunch; Lyly Films; Région Ile-de-France; Cinéfeel; CNC; Cinéventure; Arte Cofinova et Cinéma 12 Développement.
- Merlin, P. (2010). *Les grands ensembles*. La Documentation Française.
- Milleliri, C. (2011). Le cinéma de banlieue : un genre instable. *Mise au point*, (3). <https://doi.org/10.4000/map.1003>
- Mottet, J. (2001). Entre présent et possible : la difficile recomposition du paysage de la banlieue dans le film de Mathieu Kassovitz, *La Haine*. *Cinémas*, 12(1), 71-86. <https://doi.org/10.7202/024868ar>
- Tamayo, S. & Cruz, X. (2006). Espacio etnográfico, hermenéutica y contexto socio-político: un acercamiento situacional. In P. Ramírez Kuri & M. Aguilar Díaz (Coords.), *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo* (pp. 175-195). Anthropos Editorial.

María Rodríguez Álvarez, travaille comme professeure remplaçante dans le Département de Philologie Anglaise, Française et Allemande à l'Université d'Oviedo. Elle a aussi réussi le concours de l'enseignement secondaire (Matière « français »). Ses centres d'intérêt sont la littérature française contemporaine, du XIX^e siècle et les rapports entre la littérature et la science et/ou d'autres disciplines artistiques.

Elle est doctorante dans le programme de « Recherches Humanistiques » à l'Université d'Oviedo. Sa thèse doctorale, dirigée par Francisco González Fernández, porte sur les différentes acceptions du mot passage appliquées à la trajectoire littéraire et d'engagement politique et social d'Annie Ernaux. Cette perspective d'analyse lui permet d'aborder des notions aussi diverses que la mémoire collective, l'architecture et la sociologie de la modernité.

Elle est aussi auteure d'un article publié dans la revue *Çédille* (numéro 18) intitulé « Les mécanismes du Naturalisme à l'épreuve : la télégonie dans Madeleine Férat ». Il s'agit d'un travail sur les implications génétiques, sociales et économiques de l'application de cette théorie reproductive à ce roman de Zola. Elle est également auteure d'une notice de lecture dans la revue argentine *C'est-à-lire* (numéro 6) dont le titre est « Vergüenza y expiación : el largo camino (de vuelta) a casa (sobre Regreso a Yvetot de Annie Ernaux) ».

Délocalisation spatiale et relocalisation identitaire chez Milan Kundera

RYM KHERIJI

Université de Manouba / Tunisie

✉ rym.kheriji@yahoo.fr

 <https://orcid.org/0000-0001-9652-6864>

RÉSUMÉ. Dans la plupart de ses romans, Milan Kundera met en scène un va-et-vient constant entre le territoire tchèque et d'autres pays essentiellement de l'Ouest, à travers les déplacements des personnages. Nous interrogeons ces flux d'im/migration centrifuge ou centripète (parfois ne dépassant pas le stade du simple projet) qui semblent participer à l'élaboration d'une poétique visant à établir un réseau de communication entre le déplacement spatial et le recentrement identitaire. Trois axes paraissent révélateurs du questionnement que l'auteur organise autour de cette problématique : d'abord la question de l'exil et/ou de l'im/migration en tant que prétexte à l'évocation du rejet du pays natal et de la fuite des autres ou de soi ; ensuite celle de l'immigration à rebours qui se penche sur la perte et la reconquête de l'espace comme révélateurs de l'identité individuelle ; enfin, celle de la démythification de l'espace commun ou communautaire pour constituer un cheminement vers la réappropriation de soi. Nous partons de ce troisième axe dans une étude centrée sur la question de l'identité dans certains de ses romans.

MOTS-CLÉS :

Milan Kundera ;
Identité ;
Espace ;
Quête ontologique

Pour citer cet article

Kheriji, R. (2022). Délocalisation spatiale et relocalisation identitaire chez Milan Kundera. *Hybrida*, (4), 109–132. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24014>

RESUMEN. *Deslocalización espacial y relocalización de identidad en Milan Kundera.* En la mayoría de sus novelas, Milan Kundera muestra un ir y venir constante entre el territorio checo y otros países, principalmente de Occidente, a través de los movimientos de los personajes. Cuestionamos estos flujos de in/migración centrífuga o centrípeta (que a veces no superan la etapa de un simple proyecto) que parecen participar en la elaboración de una poética encaminada a establecer una red de comunicación entre el desplazamiento espacial y la reorientación identitaria. Tres ejes parecen revelar el cuestionamiento que el autor organiza en torno a este tema: primero, la cuestión del exilio o la inmigración como pretexto para evocar el rechazo a la patria y la huida de los demás o de uno mismo; luego la de la inmigración inversa que contempla la pérdida y reconquista del espacio como reveladores de la identidad individual; finalmente, la de la desmitificación del espacio común o comunitario para constituir un camino hacia la reapropiación de uno mismo. Partimos de este tercer eje en un estudio centrado en la cuestión de la identidad en algunas de sus novelas.

ABSTRACT. *Spatial relocation and resettlement of identity in Milan Kundera's work.* In most of his novels, Milan Kundera depicts a constant back-and-forth between the Czech Republic and other countries, mainly in the West, through the travels of his characters. We question these centrifugal or centripetal im/migration flows (sometimes not going beyond the stage of a simple project) which seem to participate in the elaboration of a poetics that seeks to establish a communication network between spatial displacement and the refocusing of identity. Three axes seem to reveal the author's questions around this issue: firstly, the question of exile and/or immigration as a pretext for evoking the rejection of the native country and the flight from others or from oneself; secondly, that of immigration in reverse, which looks at the loss and reclaiming of space as a revelation of individual identity; and thirdly, that of the demystification of common or community space to constitute a journey towards the reappropriation of the self. We start from this third axis in a study focused on the question of identity in some of his novels.

PALABRAS CLAVE:
Milan Kundera;
Identidad; Espacio;
Búsqueda
ontológica

KEY-WORDS:
Milan Kundera;
Identity;
Space;
Ontological quest

Préambule : à propos de l'identité et de l'espace

« Connais-toi toi-même » disait Socrate ! La devise semble si simple, si évidente et sa mise en application si facile. Pourtant, durant les millénaires qui nous séparent de l'Antiquité, philosophes, moralistes, ethnologues, anthropologues, sociologues et psychanalystes se sont penchés sur la question et ont tenté d'apporter de nouveaux éclaircissements pour résoudre l'énigme la mieux gardée de l'humanité, à savoir la connaissance de soi. Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Des questions fondamentales en apparence. Toutefois, est-il possible d'y répondre définitivement et clairement ? La définition même du mot identité est problématique comme le soulignent les articles qui lui sont consacrés dans l'*Encyclopédia Universalis*. Interrogeant différents domaines, la philosophie, la psychologie, l'anthropologie et la sociologie, ces articles mettent l'accent sur la difficulté de concevoir une définition intrinsèque et la nécessité d'associer le mot à d'autres champs afin d'en extraire le signifié qui reste malgré tout variable. Dans le domaine de la sociologie, Vincent de Gaulejac démontre que c'est une « notion complexe et contradictoire » (Gaulejac, 2002, p. 174). L'ampleur de la recherche et les tentatives diverses de définition de l'identité sont également soulevées dans un article synthétique, adoptant une approche socio-historique, « Définir l'identité », qui commence par une partie intitulée : « Genèse et développement du concept dans le champ des sciences sociales ». Dans cette partie, les auteurs remontent aux origines philosophiques de la réflexion sur l'identité :

La philosophie s'empare dans un premier temps des interrogations suscitées par l'identité. En effet, la tradition philosophique est ancienne. Les philosophes présocratiques, comme Héraclite et Parménide au tournant des VI^e et V^e siècles av. J.-C., faisaient déjà de l'identité un concept central de leurs réflexions. (Baudry et Juchs, 2007, p. 158)

Les auteurs passent ensuite en revue les différentes étapes que la définition de l'identité a connues au cours des siècles. Après la philosophie, c'est au tour de la sociologie, de la psychologie et de l'anthropologie de tenter de saisir un concept toujours fuyant. Par ailleurs, quel que soit le sujet qui accapare en priorité l'attention de ces penseurs et chercheurs, l'identité trouve toujours une place au centre ou en périphérie de leurs œuvres respectives. À titre d'exemple, une thèse de philosophie, *Entre Histoire et Vérité : Paul Ricœur et Michel Foucault. Généalogie du sujet, herméneutique du soi et anthropologie*, (Bourgoin-Castonguay, 2014), montre les similitudes des approches des deux anthropologues lorsque l'identité et sa définition problématique sont évoquées, malgré leurs profondes divergences conceptuelles. Aujourd'hui encore, même si

la question identitaire revêt un aspect faussement obsolète, philosophes, sociologues, psychanalystes, anthropologues, critiques et chercheurs universitaires continuent à remettre en question des théories et à construire de nouvelles hypothèses. C'est le cas du sociologue Jean-Claude Kaufmann qui, dans son ouvrage *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*, remonte aux origines de la notion d'identité, grâce à une « analyse pointilleuse du concept d'identité et de son histoire, d'une revue critique des problématiques disponibles, avant de déboucher sur des propositions argumentées » (Kaufmann, 2004, p. 291).

Si l'identité est difficile à cerner, l'espace, lui, l'est encore plus. Si l'identité est un concept pouvant se plier à diverses variables, l'espace l'est d'autant plus. Celui-ci a également été étudié par toutes les disciplines des sciences humaines (les exemples les plus proches de nous sont ceux du philosophe et sociologue Georg Simmel et du philosophe Gaston Bachelard, sans compter la géopoétique de Michel Deguy et Kenneth White et la géocritique de Bertrand Westphal qui s'opposent à la théorie de Maurice Blanchot selon laquelle « 'l'espace littéraire' est un espace à part, qui est réservé à l'écriture et qui n'a rien à voir avec le monde extérieur » (Collot, 2011), et il se trouve que ses définitions sont tout aussi mobiles selon les points de vue. Prenons le point de vue le plus vérifiable au sens scientifique du terme : la géographie. Celle-ci, depuis quelques décennies, a pris de l'ampleur dans les théories sociales, comme le souligne un article du géographe suisse Mathis Stock :

Edward Soja (1989 ; 1996) défend la thèse que la prise en compte de l'espace dans les théories du social change tout ; tous les modèles et théories qui ne prennent pas en compte cela doivent être amendés. Il est suivi en cela par Massey et al. (1999) qui dénonce une « a-spatial approach of the world » (p. 8) et propose la thèse suivante : « our argument is that working these theories in an explicitly geographical fashion may radically reconfigure fields which previously had been thought without that dimension » (p. 7). L'enjeu réside donc en ceci : imaginer une science sociale où les théories ne sont pas d'abord sociales, ensuite spatiales, mais où le spatial est intégré dans la théorisation. Tous les concepts et modèles que nous rencontrons – le politique, l'habitus, le marché, l'amour, l'individualisation, etc. – sont à mettre à l'épreuve à l'aune du concept d'espace. (Stock, 2004, p. 5)

Dans ce cas précis de la géographie, au moins un autre point de vue s'impose : celui de l'histoire. L'espace géographique est en effet tributaire des changements de frontières qu'un territoire connaît au fil de son histoire. Le monde regorge d'exemples de pays qui ont existé avant de disparaître ou de régions qui ont changé d'appartenance territoriale à plusieurs reprises comme l'Alsace et la Lorraine, les deux départements les plus disputés par la France et l'Allemagne jusqu'à la seconde guerre mondiale. Un

Alsacien, tantôt citoyen français, tantôt citoyen allemand, peut-il se sentir, se définir, se voir comme entièrement l'un ou l'autre ? La nationalité ne devient-elle pas paradoxalement accessoire en même temps que déterminante dans la construction d'une identité nationale ? L'identité communautaire, sociale ou culturelle ne peut que s'effriter et laisser place à l'identité personnelle. Dans un article incendiaire au titre explicite, « 'Un Occident kidnappé' ou la tragédie de l'Europe centrale », l'auteur dont certaines œuvres font l'objet de notre étude, l'écrivain et essayiste français d'origine tchèque Milan Kundera, évoque quant à lui le même processus de désappropriation d'une identité séculaire qui a bouleversé la destinée tchèque sur l'échiquier européen :

L'Europe géographique (celle qui va de l'Atlantique à l'Oural) fut toujours divisée en deux moitiés qui évoluaient séparément : l'une liée à l'ancienne Rome et à l'Église catholique (signe particulier : alphabet latin) ; l'autre ancrée dans Byzance et dans l'Église orthodoxe (signe particulier : alphabet cyrillique). Après 1945, la frontière entre ces deux Europes se déplaça de quelques centaines de kilomètres vers l'Ouest, et quelques nations qui s'étaient toujours considérées comme occidentales se réveillèrent un beau jour et constatèrent qu'elles se trouvaient à l'Est. (Kundera, 1983).

Introduction

Unir l'espace et l'identité, deux composantes qui forment un point de départ à la quête ontologique, peut se heurter à certains paradoxes mais, en même temps, les placer dans une même équation, dans une approche littéraire, favorise l'ouverture du sens et rend possibles des alternatives nouvelles. Stock affirme :

Il ne s'agit plus aujourd'hui de conceptualiser une « projection » du social sur l'espace, ni un « effet de retour » de l'espace sur la société—les deux imaginations géographiques les plus courantes en géographie sociale et en analyse spatiale —, mais d'imaginer comment l'espace fait partie des problèmes du social, que ce soit de l'ordre de l'économie, du politique, des normes, des valeurs, des cultures, des identités. (Stock, 2004, p. 6).

Il s'agira pour notre part, dans l'étude que nous proposons, de « montrer comment l'espace fait partie des problèmes [...] des identités » et ce en établissant des réseaux de communication poétiques reliant le même thème dans différentes œuvres d'un même écrivain. Nous employons le mot « thème » au sens défini par Michel Collet dans un article consacré à une relecture de la critique thématique qui, semble-t-il, a résisté au *tsunami* du structuralisme et retrouve une légitimité auprès des nouvelles approches critiques.

Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre. (Collot, 1988, p. 81).

Si l'on cherche à trouver des thèmes dans l'œuvre de Milan Kundera, on ne peut qu'avoir l'embarras du choix comme le souligne l'une des études, de plus en plus nombreuses, qui s'y consacrent :

L'histoire, la mémoire, l'oubli, l'exil, la frontière, le rire, le désir, l'érotisme, l'amour, la sexualité, le lyrisme, la beauté, le kitsch, l'identité, la légèreté, l'insignifiance etc. sont autant de thèmes et de motifs qui se retrouvent, entrelacés d'une manière très particulière, dans la plupart de ses romans, pour former un réseau très dense de correspondances et de résonances spécifiquement kunderiennes. (Pârlea, 2020, p. 15).

C'est justement ce « réseau très dense de correspondances et de résonances spécifiquement kunderiennes » que nous envisageons d'explorer à travers une entrée spécifique, l'identité. La littérature, à l'instar des autres domaines, n'échappe pas à la tentation de saisir l'identité, voire de la piéger dans le voile rassurant du signe écrit, ne serait-ce qu'à travers la conception de personnages qui sont autant d'identités créées. Milan Kundera propose dans son œuvre non pas une ou plusieurs réponses, mais un cheminement, un réseau de signification alliant l'espace à l'identité. Son propre parcours est à cet égard significatif. Exilé en France où il entame une deuxième carrière et embrasse une nouvelle nationalité, l'auteur explore la problématique de l'identité en la mettant en relation avec celle de l'espace, dans pratiquement tous ses écrits. La question le hante et la réponse n'est jamais définitive. Son œuvre aborde l'exil et/ou l'émigration en tant que point de départ de l'évocation du rejet du pays natal et de la fuite des autres ou de soi. Le retour au pays natal, ou ce que l'on pourrait appeler l'émigration à rebours, est un prétexte à la réflexion sur la perte et la reconquête de l'espace comme révélateurs de l'identité individuelle par opposition à l'identité communautaire. Du point de vue du romancier et non de celui du sociologue ou du philosophe, la démythification de l'espace commun ou communautaire ne constitue-t-elle pas finalement un cheminement vers la réappropriation de soi ?

Kundera a souvent inscrit l'espace au centre de sa réflexion sur l'identité tchèque, non par le truchement de la voix de l'écrivain dissident, étiquette qui lui a longtemps été apposée à tort, mais à travers les voix des personnages issus de l'imaginaire du romancier procédant à une véritable enquête/quête ontologique. La Bohême en général et Prague en particulier traversent ses œuvres en corrélation avec d'autres villes comme Zurich, Genève, Paris, etc., qui, toutes, interagissent d'une manière ou

d'une autre dans la construction ou la destruction des couples de personnages évoluant dans les différents romans. Nous remarquons en outre que dans la majeure partie de cette œuvre romanesque, l'hostilité du macro-espace (pays, ville) trouve un écho dans le micro-espace (maison, foyer). L'ironie de l'auteur vient parfaire la construction/destruction de l'identité des couples en jouant le rôle de catalyseur. Ainsi l'identité s'érige-t-elle en thème récurrent qui se déploie dans une relation complexe avec d'autres thèmes à l'instar de l'espace, l'exil ou tout autre déplacement spatial aussi minime soit-il. Pour Jean-Pierre Richard, le thème : « serait [...] un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde » (Richard, 2016, p. 27). C'est en effet autour de l'identité que Kundera, qui va jusqu'à lui consacrer un roman publié en 1997, « dépl[oi]e » son « monde » romanesque ; la résolution de la question de l'identité, « un schème ou un objet fixes » donne lieu par là même, du côté de ce que Michel Picard (1986), s'appuyant entre autres sur « l'aire transitionnelle » ou « l'espace potentiel » de Donald Woods Winnicott et le concept d'*homo ludens* de Johan Huizinga (1951), appelle l'aire de jeu en désignant la lecture, à une sorte de chasse au trésor. Jean Pierre Richard, dans son étude sur Mallarmé, suggère la même quête provoquée par les mêmes catalyseurs, « les thèmes majeurs d'une œuvre » :

Les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent donc pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession. Nous voici donc menés à la recherche des mots-clefs, des images favorites et des objets fétiches, bref engagés dans des études de fréquence statistique. (Richard, 2016, p. 27).

Vu l'abondance de la matière traitant dans l'œuvre de Kundera la question de l'espace et de l'identité, nous avons opté pour quelques-uns des romans du cycle tchèque. En ce qui concerne le cycle français, *L'Ignorance* semble entamer une démarche de démystification de la quête identitaire par le biais de l'évocation singulière de l'exil et le retour décevant au pays natal. Ce roman pourrait, à lui seul, être l'objet d'un article à part, étant donné que l'identité est le principal fil directeur de la diégèse. *L'Identité*, autre roman du cycle français au titre explicite, aurait pu également figurer parmi les œuvres de notre corpus. Mais notre propos s'articule ici autour de l'établissement d'un réseau de questionnements à partir des rapports existants entre espace et identité et ce à travers l'organisation de l'écriture elle-même. Cette écriture est dans un premier temps traduite du tchèque et véhicule une image bien déterminée de son auteur. Si l'on se réfère à la notion aristotélicienne d'*ethos* telle que reprise par Domi-

nique Maingueneau (2013-2014), on dira que l'image du Kundera des années 1980 et 1990 n'est pas celle qu'il a durant les années 2000. Sa prise de parole, à travers ses œuvres, faisait dans un premier temps autorité dans tout ce qui concerne l'identité et l'espace tchèque. Or, une fois sorti, ne serait-ce que sur le plan géographique et non pas nécessairement scriptural, de l'aire tchécoslovaque, Kundera renvoie au lecteur un autre *ethos* « pré-discursif » ou « préalable » (Maingueneau, 2014). Cette délocalisation spatiale fondatrice de l'identité même de l'auteur telle que perçue par son lectorat renvoie à d'autres délocalisations qui se reflètent dans ses romans.

Nous évoquerons d'abord dans une approche synthétique, le rôle de la délocalisation spatiale dans la quête identitaire à travers le prisme du couple tel qu'il se construit et s'identifie dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (Kundera, 1989), *La Valse aux adieux* (Kundera, 1990) et *Risibles amours* (Kundera, 2010). Ensuite, nous interrogerons plus spécifiquement un roman qui tient une place particulière dans l'œuvre de Kundera de par sa singularité structurelle, d'une part, et le fait, d'autre part, qu'il constitue un condensé de tous les thèmes, motifs et procédés d'écriture de l'auteur : *Le Livre du rire et de l'oubli* (Kundera, 1995).

1. L'identité du couple au prisme du déplacement spatial

Lorsque l'on parle d'identité individuelle, on parle d'abord d'identité sexuelle. Sans s'appuyer sur les différentes théories, décriées ou non, qui s'y réfèrent depuis Freud jusqu'à la bifurcation des « gender studies », nous dirons schématiquement que l'on s'identifie ou l'on est socialement poussé à s'identifier, en premier lieu, par rapport à sa féminité ou sa masculinité et les deux servent à se construire une identité en fonction du sexe opposé – ou du même sexe – qui devient à son tour objet de désir et catalyseur du processus de séduction. Dans les romans de Milan Kundera, il est essentiellement sinon exclusivement question de couples hétérosexuels. La question du couple avec les motifs qui lui sont associés, comme la séduction et le rejet, l'amour et la haine, la confiance et la jalousie, est à l'origine de plusieurs pages relatant les histoires de personnages qui se croisent et se décroisent dans d'interminables pirouettes donjuanesques et de réflexions sur la mystification et la démythification de l'amour. Chez Kundera, la séduction n'emprunte pas la voie verticale comme par exemple dans les récits qui chantent les bonheurs ou les vicissitudes de l'amour courtois. L'objet désiré n'est pas placé sur un piédestal, demandant un effort d'élévation et de sublimation. La conquête semble au contraire tributaire d'un déplacement horizontal. Ce glissement du vertical vers l'horizontal rapproche de la terre, dépouillant ainsi la quête amoureuse

de son linceul éthéré. Martine Boyer-Weinmann trouve une explication à ce que nous appelons glissement du vertical vers l'horizontal dans la biographie même de Kundera et son appartenance à une génération bien déterminée :

Par son expérience et son appartenance à la génération de l'après-guerre, Kundera a vécu le passage de l'ère de la répression de l'érotisme (notamment par les puritanismes conjoints du catholicisme et du communisme) à celle du consumérisme et de l'injonction de séduction (de la mythologie de la libération sexuelle – nudité obligatoire, jeux érotiques en groupe – au conformisme moderne de la transgression). Sur ces deux phases, les romans de Kundera portent un même regard empreint d'une lucidité désenchantée. Congédiant à la fois une vision idéalisante de l'érotisme et une vision naturaliste de l'amour (menacées par le kitsch ou l'impudeur), Kundera propose dans ses romans d'observer à travers ses personnages – sur un mode mixte d'ironie et de compassion – les zones d'ambiguïté, les paradoxes, les imprévisibilités qui fondent toute expérience érotique. Le roman suspend le jugement moral par définition mais il montre des écarts, un « jeu » de tensions entre le désir d'harmonie âme/corps (vision lyrique) et sa disjonction (attitude libertine). (Boyer-Weinmann, 2009, pp. 69-70).

L'espace du jeu amoureux, ancré dans l'espace géographique, démystifie l'amour par l'intermédiaire de l'écriture, transformant paradoxalement le possible impossible en une multitude de possibilités. Il en est ainsi de l'évolution de Tereza qui est dans « le désir d'harmonie âme/corps (vision lyrique) » et Tomas qui, au contraire, est dans « sa disjonction (attitude libertine) », dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Le voyage de Tomas vers la ville d'eau où travaille Tereza est une sorte de clé ouvrant le champ du possible et matérialisée, sur le plan du récit et du point de vue de Tereza, par la série de hasards amenant à la rencontre des deux personnages. L'histoire aurait pu se terminer là s'il n'y avait eu le voyage en sens inverse. En effet, Tereza rejoint Tomas à Prague et s'installe chez lui. L'identité de ce couple trouve son fondement dans ces deux déplacements. Ensuite vient l'exil en Suisse et le retour de Tereza à Prague, bientôt suivie par Tomas. Ici, la délocalisation spatiale est l'expression de l'inadéquation des attentes de chacun vis-à-vis de l'autre. Tereza et Tomas ne se retrouvent pas, ils ne font que fuir l'anéantissement de leur couple qui signifierait pour chacun, de façon différente, l'évanouissement de sa propre identité. Le couple construit son identité en fonction de ses déplacements certes mais il disparaît également sur la route, dans un accident de voiture.

La Valse aux adieux présente un schéma similaire avec une variante. Il ne s'agit plus d'un couple qui construit son identité mais d'un personnage féminin qui se construit une identité amoureuse, dans une sorte de mise en abîme de l'identité du couple. Nous avons analysé le parcours de ce personnage précédemment :

Ruzena est présentée dès le début du roman comme étant à la recherche d'une identité à construire autour de deux pôles : Klima et Frantisek. Cette identité nouvelle augure d'une existence où le fardeau humiliant du père serait effacé. En effet, la petite ville d'eau où rien ne se passe et le père encombrant se mêlent dans l'esprit de Ruzena pour former la raison majeure de son inaptitude à s'épanouir. (Kheriji, 2021, p. 159)

Ruzena, enceinte de Frantisek qu'elle n'aime pas mais qui, lui, est amoureux d'elle, cherche à quitter sa ville où elle s'ennuie et jette son dévolu sur son amant Klima, un trompettiste marié venu se produire dans sa ville d'eau (encore ce lieu emblématique de la Bohême). En cherchant à partir, elle croit trouver l'amour et se construire une identité en fonction d'un couple qui n'existe pas. Elle est finalement séduite contre toute attente par un riche et vieil américain venu se soigner dans la ville d'eau :

Bertlef est le personnage qui aide Ruzena à franchir le seuil lui donnant accès à d'autres horizons. Il la détourne de son désir obsessionnel de fuir le plus vite possible une ville oppressante et un père méprisé. La jeune femme effectue donc une anti-quête jusqu'à sa rencontre avec le sexagénaire. L'ouverture qui s'offre à elle l'expulse hors du cercle vicieux. Elle se rend compte alors que l'emprisonnement dont elle se croit victime, à cause du lieu où elle vit et du père qui est à l'origine de sa présence dans ce lieu, provient en fait de sa propre peur de vieillir dans la platitude. Elle croit d'abord la menace extérieure, puis elle en vient à réaliser qu'elle est intérieure. En définitive, après avoir tenté de se débarrasser matériellement de tout souvenir lui rappelant le carcan du père en cherchant à quitter le lieu de sa naissance, Ruzena réintègre la sphère paternelle grâce à un amant particulièrement protecteur et rassurant. (Kheriji, 2021, p. 160)

La délocalisation spatiale modifie, du point de vue de Ruzena, l'identité du couple. En entrant dans l'appartement de Bertlef, elle franchit le seuil d'un espace nouveau et d'une identité autre. La volupté de la rencontre inaugure pour le personnage une nouvelle vision de son être et de sa conception de la vie. Elle réalise l'absurdité de ses obsessions passées, entre rejet de Frantisek et harcèlement de Klima :

Où est Klima en ce moment et où est Frantisek ? Ils sont quelque part dans des brumes lointaines, silhouettes qui s'éloignent à l'horizon, aussi légères qu'un duvet. Et où est le désir obstiné de Ruzena de s'emparer de l'un et de se débarrasser de l'autre ? (Kundera, 1990, p. 234)

Ruzena ne découvre finalement pas son identité propre. Elle acquiert simplement une identité intimement liée à un autre personnage qui lui révèle la jouissance corporelle en même temps que la conscience d'être jeune et d'avoir le champ du possible ouvert. Le corps et l'esprit communiennent à travers les larmes de Ruzena, soudain lucide (Kundera, 1990, pp. 234-235). Or, l'impossibilité à être est toujours là. Elle s'exprime dans ce roman également par la mort. Ruzena meurt au moment où elle

semble atteindre une certaine sérénité, au moment où elle paraît trouver un sens à sa vie, à travers une relation amoureuse à laquelle elle s'identifie, non par concordance, mais par opposition, contraste, donc, encore une fois, à travers une identité qui n'est pas la sienne propre. Au sens ou l'emploie Paul Ricœur, « l'identité narrative » (Ricœur, 1988, p. 296) ne dépasse pas ici la « mêmété ». Le soi, « l'ipséité, à la fois dans sa différence à l'égard de la *mêmété* et dans son rapport dialectique avec l'*altérité* » (Ricœur, 1990, p. 351), non résolue, se noie dans la rupture provoquée par la disparition du personnage.

Dans « Personne ne va rire », première nouvelle de *Risibles amours*, le narrateur fait ce constat : « chez nous donc, nous n'étions plus chez nous » (Kundera, 1994, p. 46). Ce constat découle d'un banal mensonge par omission auquel succède une avalanche de petits mensonges qui aggravent progressivement la situation du narrateur et l'enferment, au fil du déroulement du récit, dans un étaiu kafkaïen où l'absurde et l'ironie du sort jouent un rôle capital. Pour se retrouver dans leur identité de couple, Klara et le personnage narrateur doivent se voir en dehors de leur espace intime, envahi par les conséquences fatales de ce qui, au départ, n'est qu'un simple jeu. Le déplacement centripète dénature l'espace en inversant les valeurs. L'intime devient public et le public est le seul garant de l'intimité. L'espace apparaît ainsi hostile à l'existence même de la relation entre les deux personnages. L'inadéquation du lieu avec sa fonction première, « chez nous », annonce la désagrégation du couple et renvoie de ce fait à l'inadéquation de ce dernier avec son identité propre : ce couple n'en est plus un à partir du moment où l'espace qui permet en même temps qu'il fonde son existence disparaît. Paradoxalement, l'ironie joue le rôle de catalyseur car elle détruit l'identité du couple. Pierre Schoentjes clôt son essai *Poétique de l'ironie* sur ces mots :

L'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre. L'ironie apparaît alors comme un jeu de réflexion qui, en mettant les choses à distance, les met aussi en question ; fidèle à son étymologie, cette ironie-là interroge... Il est inutile de préciser que la question qu'elle pose ne sera pas oratoire. (Schoentjes, 2001, p. 320)

Il ajoute dans *Ce qui a lieu, essai d'écopoétique* : « L'ironie est ce qui permet à l'individu d'ajuster constamment sa place dans le monde entre adhésion et distanciation » (Schoentjes, 2015). C'est en effet a posteriori que le narrateur intradiégétique prend conscience de ce qui lui est arrivé :

Nous traversons le présent les yeux bandés. Tout au plus pouvons-nous pressentir et deviner ce que nous sommes en train de vivre. Plus tard seulement, quand est dénoué le bandeau et que nous examinons le passé, nous nous rendons compte de ce que nous avons vécu et nous en comprenons le sens.
Je m'imaginais, ce soir-là, boire à ma réussite et je ne me doutais pas le moins du monde que c'était le vernissage solennel de ma fin ». (Kundera, 1994, pp. 13-14)

Ce n'est donc que « plus tard », « en mettant les choses à distance » (Schoentjes, 2001, p. 320), qu'elle permet au personnage « d'ajuster [...] sa place dans le monde entre adhésion et distanciation » (Schoentjes, 2015). Dès lors, l'action de ce dernier apparaît dans toute la splendeur de son absurdité. Croyant pouvoir échapper à la tâche ingrate qui consiste à révéler à un obscur chercheur la médiocrité de son article, l'enseignant d'histoire de l'art l'accuse d'avoir cherché à séduire Klara. Fondée essentiellement sur la complicité supposée du couple, la démarche du narrateur se solde par la désolidarisation de sa compagne et s'effondre comme un château de cartes, révélant ainsi la fragilité, voire l'inexistence de ce couple.

Dans la deuxième nouvelle de *Risibles amours*, « La pomme de l'éternel désir », un seul couple existe réellement : Martin, le plus donjuanesque – au sens de séducteur et collectionneur de conquêtes féminines – des deux protagonistes principaux et sa femme Jarmila. Celle-ci, malgré le fait qu'elle soit pour son mari « le critère suprême » (Kundera, 1994, p. 72) d'appréciation de la beauté féminine, est joyeusement trompée par ce dernier. Au cours de leurs pérégrinations sur les traces d'une infirmière fraîchement connue, loin de Prague et du domicile conjugal, le personnage narrateur et Martin entreprennent l'élaboration d'un véritable manifeste de « l'abordage » :

Il [Martin] prétend donc que nous devons constamment, en tout lieu et en toute circonstance, procéder au repérage systématique des femmes ou, en d'autres termes, inscrire dans un carnet ou dans notre mémoire le nom des femmes qui nous ont plu et que nous pourrions un jour *aborder*. (Kundera, 1994, p. 65)

Ce qui semble importer le plus dans cette stratégie, ce n'est pas l'objectif atteint, mais simplement l'ouverture du possible. Le mot « repérage » s'applique habituellement aux lieux. On procède au repérage d'un endroit inconnu pour en définir les reliefs, pour en délimiter les frontières, et ce à des fins bien déterminées. Prononcé par Martin, le mot prend une tout autre signification. Ce qui semble définir l'espace à ses yeux, ce ne sont ni les caractéristiques géographiques ni la faune ni la flore mais la gent féminine qui l'occupe et qui pourrait éventuellement s'ajouter à la liste de conquêtes possibles en allumant en lui la flamme du désir. Une cartographie de la séduction se met en place et remplace celle, plus concrète, de l'espace découvert. Le déplacement spatial dans cette nouvelle de Kundera permet à un autre type de couple, cette fois un couple d'amis, d'asseoir leur identité, dans la « mêmeté » (Ricoeur, 1988), d'éternels désirants.

Nous avons vu jusque-là que le déplacement dans l'espace peut, d'une manière ou d'une autre, par le rejet ou la reconnaissance d'une altérité à laquelle les person-

nages s'identifient ou au contraire s'en détachent, créer ou détruire une identité. Cette identité n'est pas individuelle mais commune à un couple d'amoureux ou d'amis, le point commun entre ces deux couples étant la séduction, vue comme force agissante ou objectif à atteindre.

2. Espace public, espace intime : interactions et métamorphoses

Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, le déplacement joue également un rôle capital dans la perception des multiples facettes de chacun des personnages. Une série de couples dépareillés vient illustrer la difficulté de se définir et de définir l'autre. La spécificité de la démarche de Kundera consiste à établir un lien entre la quête identitaire des personnages et le fait qu'ils quittent, ne serait-ce que momentanément, leur cadre spatial habituel. Le déplacement des personnages n'a pas nécessairement lieu d'un pays à l'autre. Il commence d'abord dans le pays natal, suivant le rythme d'une valse à deux temps, unissant Prague aux autres villes de la Bohême. Dans un pays qui a lui-même perdu son identité – pour peu qu'il l'ait acquise un jour tout au long de son Histoire – des personnages cherchent en vain à se trouver ou à se retrouver. Mirek (ou le traître au Parti) et Zdena (la maîtresse laide au long nez, restée fidèle au Parti) symbolisent l'imbroglia identitaire qui découle de la métamorphose spatiale due à l'invasion de la Tchécoslovaquie par l'URSS :

Mirek l'a-t-il jamais comprise ?

Il a toujours pensé que Zdena était si frénétiquement fidèle au parti par fanatisme.

Ce n'est pas vrai. Elle était restée fidèle au parti parce qu'elle aimait Mirek.

Quand il l'avait quittée, elle n'avait désiré qu'une chose, démontrer que la fidélité est une valeur supérieure à toutes les autres. Elle avait voulu démontrer qu'il était infidèle *en tout* et qu'elle était *en tout* fidèle. Ce qui apparaissait comme du fanatisme politique n'était qu'un prétexte, qu'une parabole, qu'une manifestation de fidélité, que le reproche chiffré d'un amour déçu. (Kundera, 1995, pp. 32-33)

Des valeurs comme la fidélité et la trahison, inhérentes au couple, débordent de cet espace pour s'étendre à la prise de position politique. L'espace extérieur vient inversement transfigurer l'espace intérieur, à savoir l'identité du couple et la perception que chacun des deux individus le constituant a de l'autre. À cela vient s'ajouter un motif récurrent dans le roman : la correspondance. En quittant son appartement pour récupérer sa correspondance avec Zdena, Mirek espère retrouver une partie de lui qu'il méprise, celle qui date de sa liaison avec celle-ci. Entre temps, il est suivi et poursuivi par la police en doutant à tort de la loyauté de son ancienne maîtresse et ce n'est qu'au

moment où il rentre chez lui et affronte ses poursuivants que le narrateur évoque un élément capital dans la construction de toute identité en milieu hostile :

Ceux qui ont émigré (ils sont cent vingt mille), ceux qui ont été réduits au silence et chassés de leur travail (ils sont un demi-million) disparaissent comme un cortège qui s'éloigne dans le brouillard, invisibles et oubliés.

Mais la prison, bien qu'elle soit de toutes parts entourée de murs, est une scène splendidement éclairée de l'Histoire.

Mirek le sait depuis longtemps. Pendant toute cette dernière année, l'idée de la prison l'attirait irrésistiblement. (Kundera, 1995, p. 44)

Pour exister, pour avoir une identité dans un pays totalitaire et envahi, il vaut mieux être en prison qu'émigrer. La possibilité de la fuite dans l'exil avorte avant même d'être envisagée. L'espace carcéral censé annihiler l'individu et lui retirer toute identité devient paradoxalement le seul où cette même identité puisse être préservée et, paradoxalement, sublimée.

Le Livre du rire et de l'oubli continue à explorer les interactions de l'espace sur l'identité avec Christine, décrite dans l'incipit de la cinquième partie au sous-titre significatif « Qui est Christine ? » en ces termes :

Christine est une personne dans la trentaine, elle a un enfant, un mari boucher avec qui elle s'entend bien, et une liaison très intermittente avec un garagiste de la localité, qui lui fait l'amour de temps à autre dans des conditions peu confortables, après les heures de travail, dans un atelier. (Kundera, 1995, p. 183)

Le récit pourrait relater sur le même ton détaché la vie insolite de Christine, seulement, quoi de plus banal qu'une femme qui trompe son mari dans une petite ville où tout le monde se connaît et où tout finit par se savoir ? L'identité de Christine ne se limite pas à la femme adultère. Kundera introduit le motif du déplacement spatial comme moteur du récit et révélateur de l'identité profonde de l'être. Christine n'est ni Anna Karénine, ni Emma Bovary. D'ailleurs, les deux personnages n'échappent pas à la plume de Kundera et apparaissent en filigrane dans ses romans, comme les doubles lyriques de ses propres personnages féminins. Aux trois personnages de départ (Christine, le boucher, le garagiste) s'ajoute un autre, au statut bien particulier : l'étudiant. Ce dernier vient passer ses vacances chez sa mère, dans la petite ville où habite Christine. Par ce premier voyage s'effectue une première révélation : la bouchère est intimidée par l'aura d'intellectuel dont elle affuble elle-même l'étudiant. Cette identité émergée du fantasme immerge l'identité sexuelle et prive de ce fait l'étudiant de la raison primordiale qui le pousse dans les bras de la bouchère. Le désir de séduction physique est contré par la concrétisation de la fascination intellectuelle :

Une citation efficace empruntée à un philosophe charmerait sans doute l'âme de la bouchère, mais elle dressait comme un obstacle entre le corps de la bouchère et le sien. Car Mme Christine s'imaginait confusément qu'en abandonnant son corps à l'étudiant elle rabaisserait leur liaison au niveau du boucher ou du garagiste et qu'elle n'entendrait plus jamais parler de Schopenhauer. (Kundera, 1995, pp. 184-185)

La rencontre de Christine avec l'étudiant en vacances dans sa ville érige donc un mur qui sépare son âme de son corps (cette dualité identitaire est un leitmotiv dans l'œuvre de Kundera que l'on retrouve par exemple chez le personnage de Tereza dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*). Pour elle comme pour le lecteur, elle n'est plus simplement une femme qui trompe son mari de la manière la plus naturelle qui soit, si cela reste possible, dans une petite ville de province. Le processus de prise de conscience identitaire grâce au déplacement spatial s'achève lorsque la bouchère va elle-même à Prague en prévision d'un rendez-vous, sans équivoque cette fois, avec l'étudiant. De par le déplacement géographique en sens inverse, leur rencontre prend une tout autre tournure. Christine est déçue par la réalité de la vie pragoise de l'étudiant, très éloignée de celle issue de sa rêverie. L'étudiant, quant à lui, est surpris par le manque de charme de la provinciale plantée dans le décor de Prague. Chacun des deux personnages découvre l'identité de l'autre après s'être fourvoyé à cause de leurs projections respectives. La relocalisation identitaire a lieu grâce au contraste entre l'individu perçu et l'espace qui l'entoure et le contient. C'est donc en la comparant aux Pragoises raffinées et élégantes que l'étudiant se rend compte du manque de goût de Christine. Le pouvoir érotique qu'il lui a imputé dans la petite ville s'étiole dans la capitale.

La perte de l'identité de l'autre en tant qu'objet de désir est vite comblée par un autre déplacement. L'étudiant laisse Christine dans la « mansarde » qu'il occupe et va au « Club des gens de lettres » assister à une réunion de poètes à laquelle il a d'abord renoncé pour l'amour de la bouchère. Allant de l'espace intime et individuel vers l'espace public et communautaire, l'étudiant transforme l'échec de ses retrouvailles amoureuses et érotiques en soirée poétique exaltante. Cette soirée révèle à ses yeux la singularité de la provinciale qu'il trouve ennuyeuse et il parvient à se réapproprier par là même non pas l'objet de son désir, mais le désir de Christine redevenue objet de désir. Elle acquiert de nouveau l'identité qu'il lui a donnée lorsqu'il l'a vue la première fois. De retour dans sa mansarde, son regard sur sa partenaire d'un soir se transforme à nouveau. À chaque déplacement spatial correspond donc un dévoilement de l'autre et de soi. Kundera termine l'histoire de ce couple en focalisant sur le décalage irrémédiable qui le définit en même temps qu'il l'annule. *L'identité* présente une variation sur le même modèle mais d'une manière plus radicale, puisqu'il n'est pas question

d'amants mais d'un couple marié. L'autre ne se laisse pas déchiffrer aussi facilement comme le souligne Martine Boyer-Weinmann dans son ouvrage *Lire Milan Kundera* :

Dans le roman *L'Identité*, Jean-Marc croit reconnaître sur la plage la silhouette de son épouse Chantal : quand il s'approche d'elle, il se rend compte de son erreur ; celle qu'il prenait pour Chantal est en fait une femme notablement plus âgée. 'Confondre l'apparence physique de l'aimée avec celle d'une autre. Combien de fois il a déjà vécu cela ! Toujours avec le même étonnement : la différence entre elle et les autres est-elle donc si infime ? *L'Identité*, Gallimard, Folio, 2000, p. 32). Plus loin dans le même récit, il se méprend encore sur le sens des rougeurs lisibles sur le visage de Chantal qu'il interprète comme des marques d'émotion sensuelle. La réalité est plus décevante, et nettement moins érotique : ce ne sont que les symptômes de la ménopause. (Boyer-Weinmann, 2009, p. 70)

L'auteur met en relief la difficulté de saisir la part de singularité se trouvant dans tout être, suggérant par là qu'il s'agit du nœud gordien de toute quête identitaire, qu'elle soit singulière ou collective, centrée sur soi-même ou sur l'autre. Les malentendus et les abîmes de silences qui caractérisent les relations des personnages sont paradoxalement à l'origine des intentions les plus sublimes comme des explications les plus grotesques. Se connaître soi-même ou connaître l'autre n'est plus une fin en soi puisque les identités diffèrent, se superposent, se suivent, interfèrent.

3. Exil, mémoire et identité

Un autre couple vient compléter le tableau où le motif identitaire, rattaché au motif spatial, occupe une place de choix dans *Le Livre du rire et de l'oubli* : Tamina et son défunt mari. Cette fois, il s'agit de personnages exilés en Europe de l'Ouest. Dès l'incipit de la quatrième partie intitulée « Les lettres perdues », Kundera présente l'identité de son personnage féminin et le cadre spatial où il l'ancre :

J'ai calculé qu'à chaque seconde deux ou trois nouveaux personnages fictifs reçoivent ici-bas le baptême. C'est pourquoi j'hésite toujours à me joindre à cette foule innombrable de saints Jean-Baptiste. Mais qu'y faire ? Il faut bien que je donne un nom à mes personnages. Cette fois-ci, pour montrer clairement que mon héroïne est mienne et n'appartient qu'à moi (je lui suis plus attaché qu'à nul autre), je vais l'appeler d'un nom qu'aucune femme n'a encore jamais porté : Tamina. J'imagine qu'elle est belle, grande, qu'elle a trente-trois ans et qu'elle est de Prague.

Je la vois en pensée descendre une rue d'une ville de province à l'ouest de l'Europe. Oui, vous l'avez bien remarqué : c'est Prague qui est loin que je désigne par son nom, alors que je laisse dans l'anonymat la ville où a lieu mon récit. C'est enfreindre toutes les règles de la perspective, mais il ne vous reste qu'à l'accepter. (Kundera, 1995, p. 127)

Ce passage donne à voir la concrétisation par l'écriture du processus créatif et met en exergue sa part ludique. Le narrateur, superposé ici à l'auteur – encore un flou identitaire – adopte la distanciation de l'ironie pour affirmer son identité propre par opposition à « la foule ». L'identité abordée comme un jeu accorde d'emblée à celle de Tamina un statut particulier dans le livre qui, lui-même, présente une identité générique ambiguë, flottant entre roman et recueil de nouvelles. La singularité de la présentation du personnage de Tamina est d'autant plus forte que l'objet de sa quête a déjà été évoqué dès le début du roman. En effet, tout comme Mirek cité plus haut, Tamina veut récupérer des documents écrits. Mais, contrairement à Mirek, elle ne se trouve plus dans le même espace géographique que ses documents et elle ne cherche pas à reprendre une vulgaire correspondance témoignant d'un amour passé :

Craignant de se faire remarquer pendant le voyage en groupe, ils n'avaient qu'une grosse valise chacun. Au dernier moment, ils n'avaient pas osé prendre avec eux le paquet volumineux qui contenait leur correspondance mutuelle et les carnets de Tamina. Si un policier de la Bohême occupée leur avait fait ouvrir leurs bagages pendant le contrôle douanier, il eût immédiatement trouvé suspect qu'ils emportent toutes les archives de leur vie privée pour quinze jours de vacances au bord de la mer. (Kundera, 1995, p. 133)

L'aspect décousu du roman disparaît peu à peu pour laisser place à une structure en spirale multipliant les variations. Le couple Mirek/Zdena introduit le motif des lettres vitales pour la construction de l'identité mais impossibles à récupérer. Tamina se raccroche à ses lettres et à ses carnets pour se reconstruire une identité tournée vers le passé car sa vie en Europe de l'Ouest sans son mari n'a plus aucun sens. Elle a fui son pays pour lui. En perdant son mari, elle a perdu l'image qu'elle a d'elle-même et, par conséquent, le miroir ne lui renvoie qu'un reflet flouté :

Elle avait vécu onze ans en Bohême avec son mari, et les carnets laissés chez sa belle-mère étaient, eux aussi, au nombre de onze. Peu après la mort de son mari, elle avait acheté un cahier et l'avait divisé en onze parties. Elle était certes parvenue à se remémorer bien des événements et des situations à moitié oubliés, mais elle ne savait absolument pas dans quelle partie du cahier les inscrire. La succession chronologique était irrémédiablement perdue. (Kundera, 1995, p. 136)

Tamina a de la peine à reconstituer sa mémoire de femme mariée donc l'identité qu'elle s'octroie. La défaillance de la mémoire reflète la perte identitaire et inversement la perte identitaire trouve son expression dans la défaillance de la mémoire. L'impossibilité du retour en Bohême cristallise le seul lien qui reste entre Tamina et son passé. Encore un paradoxe de l'écriture de Kundera : « Au pays, ils avaient tous trahi son mari. Elle pensait qu'en retournant parmi eux elle le trahirait aussi » (Kundera, 1995, p. 152).

Le paradoxe est ici parlant : si Tamina part, elle perd son identité et si elle reste et que le paquet ne lui parvient pas, elle perd aussi son identité. L'impossibilité du retour est mise en relation avec l'identité. L'identité spatiale correspond à l'identité communautaire. Kundera met l'accent sur l'importance de cette corrélation en développant dans son roman la métaphore du cercle et de l'élévation. Sortir du cercle équivaut à renoncer à la communion avec les autres, donc à son identité communautaire. Commence dès lors la reconstruction pénible d'une identité individuelle incompatible avec celle qui précède. Tamina devient un symbole. Un mythe. Kundera nous donne d'ailleurs la clé du roman vers sa fin :

C'est un roman sur Tamina et, à l'instant où Tamina sort de scène, c'est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir. (Kundera, 1995, p. 254)

L'identité traverse par conséquent l'espace du roman qui devient lui-même actant dans sa construction. La quête désespérée entreprise par Tamina afin de se réapproprier une partie de son histoire restée à Prague, fige son identité. La spirale devient gouffre qui finit par l'engloutir. L'impossible retour des lettres et des carnets préfigure la disparition de Tamina et la fin du roman. L'identité qu'elle s'est créée elle-même pour combler les lacunes de celle qui lui a été imposée disparaît dans les limbes d'une autre qui a été reconstituée de manière factice. D'ailleurs, Kundera explique l'identité imposée par un argument spatial. L'espace en tant qu'élément fondateur de cette identité trouve ainsi son expression la plus connue de la littérature critique sur l'œuvre de notre auteur dans l'exemple des changements multiples des noms de rues, présent dans au moins deux de ses romans, *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *Le livre du rire et de l'oubli*. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli* que nous évoquons plus en détail ici, voici comment l'adresse de Tamina est présentée :

La rue où est née Tamina s'appelait rue Schwerinova. C'était pendant la guerre et Prague était occupée par les Allemands. Son père est né avenue Tchernokostelecka – avenue de l'église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue du Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14-18. Tamina a passé son enfance avenue Staline et c'est avenue de Vinohrady que son mari est venu la chercher pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la même rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir. (Kundera, 1995, pp. 242-243)

Comment une simple adresse se transforme-t-elle en ferment littéraire producteur de récit en même temps que catalyseur de questionnements identitaires ?

L'auteur a recours à l'énumération/accumulation de référents jusqu'à la saturation du sens. Dans ce palimpseste, la localisation spatiale est revêtue d'un manteau risible. Tamina peut-elle se construire une identité avec une mémoire ayant subi une telle succession de ruptures ? La mémoire spatiale fonde sans doute la mémoire identitaire mais elle la déconstruit également. La mémoire de l'oubli construit une autre identité en commençant par la chasse aux sorcières organisée contre ceux qui gardent la mémoire, les historiens. Il n'est donc pas étonnant de voir Kundera donner la parole à l'un de ces historiens :

Pour liquider les peuples, disait Hübl, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre leur écrit d'autres livres, leur donne une autre culture et leur invente une autre Histoire. Ensuite, le peuple commence lentement à oublier ce qu'il est et ce qu'il était. Le monde autour de lui l'oublie encore plus vite.

– Et la langue ?

– Pourquoi nous l'enlèverait-on ? Ce ne sera plus qu'un folklore qui mourra tôt ou tard de mort naturelle. (Kundera, 1995, p. 244)

L'Histoire étant intimement liée à l'espace géographique, elle ne peut s'écrire en dehors de son référent spatial. La manipulation de l'identité commence donc par la manipulation de l'espace auquel elle est rattachée. En transformant l'identité de l'espace, à savoir son histoire, la transformation de l'identité des êtres devient possible. Rien n'est plus aisé que l'oubli en effet et la mémoire ne retient que ce qui est écrit en dernier. La tradition orale ayant été perdue depuis longtemps en Europe, les seules traces que le temps n'est pas susceptible d'effacer, sont les traces écrites. Dans le domaine de l'écriture, tout est possible à partir du moment où une inscription peut venir annuler une autre qui lui précède. Les propos de l'historien cité plus haut sont empreints d'une cruelle lucidité. Mais celle du narrateur est encore plus cruelle :

Nul ne sait ce qui va se passer. Une chose, pourtant, est certaine. Dans les instants de clairvoyance le peuple tchèque peut voir de près devant lui l'image de sa mort. Ni comme une réalité ni comme un avenir inéluctable, mais comme une possibilité tout à fait concrète. Sa mort est avec lui. (Kundera, 1995, p. 245)

L'histoire de Tamina reflète l'Histoire du peuple tchèque. Dans le roman, les deux s'imbriquent, s'expliquent et se justifient. Chaque individu porte en lui sa propre mort. De ce point de vue, chaque peuple aussi porte en lui sa propre mort. Est-il possible de résister à la mort ? La mort n'est-elle pas l'annulation pure et simple de l'identité dans toutes ses acceptions, aussi bien individuelles que sociales ?

Conclusion

Il est apparu, au fil de cette étude, que la question de l'identité, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *La Valse aux adieux* et *Risibles amours*, n'est pas véritablement l'objet d'une quête du point de vue des personnages que nous avons évoqués. Elle découle plutôt, à leur insu, d'une savante organisation du récit que l'auteur s'ingénie à tisser en entremêlant les forces agissantes qui les poussent à être ce qu'ils sont ou ce qu'ils ne sont pas. Se révéler à soi (« l'ipséité ») ou s'identifier à l'autre (« mêmeté ») sont les deux faces de la pièce identitaire que jouent les personnages dans un premier temps, sous l'impulsion de l'auteur qui apparaît là sous les traits du metteur en scène. Par ailleurs, d'autres personnages présentent des parcours distincts dans *Le Livre du rire et de l'oubli*. Un jeu différent prend forme dans des récits où la reconnaissance de l'autre varie en fonction des variations de l'espace où a lieu cette reconnaissance. Dès lors, ce jeu coïncide avec l'apparition de plusieurs jeux de miroirs réfléchissant les fluctuations de la « mêmeté » et de la différence et donnant lieu, au sein des couples étudiés, à des accès d'attraction et de répulsion. Dépassant le stade de l'identité individuelle ou de couple, le roman « sur » et « pour » Tamina où « toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir » (Kundera, 1995, p. 254), se fait l'écho de l'impossibilité d'une relocalisation identitaire suite à la délocalisation spatiale radicale qu'est l'exil. Parmi toutes les variables avancées par les multiples variations que le roman en tant que genre offre, « l'image de [la] mort » (Kundera, 1995, p. 245) devient l'unique « possibilité tout à fait concrète » (Kundera, 1995, p. 245) échappant à toute forme d'aliénation, puisqu'elle est l'aliénation ultime.

Kundera dit dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* que « le roman n'est pas une confession de l'auteur, mais une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » (Kundera, 1989, p. 319). L'espace du roman offre aux personnages la possibilité ou l'illusion de se révéler à eux-mêmes et au lecteur. Cette découverte, la plupart du temps tardive donc vaine, est déclenchée, comme nous l'avons vu, par un déplacement spatial. Identité et espace sont intimement liés dans la quête/enquête du romancier. Cette polarité se dédouble puisqu'elle implique deux aires parallèles : celle des personnages confrontés à leur cadre spatial et celle du lecteur confronté à l'espace matériel du roman. C'est aussi dans l'espace du roman et à travers le cheminement de la lecture que le lecteur acquiert son identité de lecteur. Partant du geste d'Agnès qui, dans *L'Immortalité* descend de sa voiture et contemple les montagnes, François Ricard inaugure son essai *Le Dernier après-midi d'Agnès* par une réflexion qui identifie la lecture à ce geste :

« Agnès laisse là sa voiture et regarde en direction du paysage. Métaphore de la lecture et leçon de critique, ce geste l'est avec d'autant plus de force et d'exactitude que l'on peut y voir aussi une métaphore plus générale : celle du roman kundérien lui-même, ou du moins de l'une de ses particularités essentielles » (Ricard, 2003, p. 15)

Lire, c'est en effet s'arrêter et renoncer au monde. Lire, c'est contempler un paysage qui se situe en-dehors de notre champ de vision habituel. Voici donc une première « métaphore » fondatrice du « roman kundérien ». Le regard caustique que porte Kundera sur les sociétés modernes, qu'elles soient totalitaires ou démocratiques, la démystification systématique qu'il effectue – démystification qui touche aussi bien les mythes religieux, par leur absence totale des parcours qu'il dépeint, que les mythes profanes comme l'amour, le mariage, la carrière, l'argent – font de la lecture de ses œuvres une perpétuelle remise en question de l'identité de l'être en rapport avec lui-même et avec les autres. C'est en cela que l'on se révèle à soi-même lecteur ou non de Kundera. L'insoutenable *spectacle* de la dissection de l'âme et du corps humain dans d'innombrables tentatives d'en saisir la quintessence toujours fuyante ne réduit-il pas le roman kundérien à un espace où l'on peut se perdre ? Kvetoslav Chvatik invoque une autre métaphore pour décrire l'écriture de Kundera :

Il [Kundera] part souvent de conflits et de motivations anecdotiques [...] qu'il transforme en grands thèmes anthropologiques. L'intrigue et les personnages deviennent les *signes* d'un certain problème intellectuel ou existentiel. L'intrigue du roman, le plus souvent simple et d'ordre quotidien, est constamment exposée à une salve de réflexions percutantes du narrateur, qui dégage ainsi des interprétations inattendues et un sens plus profond, transformant le récit en métaphore de l'être. (Chvatik, 1995, p. 15)

« Métaphore de l'être » : l'expression englobe et la notion d'espace, et la notion d'identité. La métaphore n'est-elle pas déplacement ? La question du déplacement spatial des personnages lors de prises de conscience essentielles à l'entendement de leur propre identité trouve probablement sa meilleure définition et sa meilleure expression dans cette « métaphore de l'être » que construit inlassablement Kundera.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudry, R. et Juchs, J. (2007). Définir l'identité. *Hypothèses*, (10), 155-167. <https://doi.org/10.3917/hyp.061.0155>
- Bourgouin-Castonguay S. (2014) *Entre histoire et vérité: Paul Ricœur et Michel Foucault. Généalogie du sujet, herméneutique du soi et anthropologie* [Thèse de Doctorat, Université Paris-Est Créteil / Université Laval Québec]. Banque de données. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01130368>
- Boyer-Weinmann, M. (2009). *Lire Milan Kundera*. Armand Colin.

- Chvatik, K. (1995). *Le monde romanesque de Milan Kundera*. Gallimard.
- Collot, M. (1988). Le thème selon la critique thématique. *Communications*, (47), 79-91. <https://doi.org/10.3406/comm.1988.1707>
- Collot, M. (2011). Pour une géographie littéraire. *Fabula-LhT*, (8). <http://www.fabula.org/lht/8/collot.html>
- Gaulejac, V. (2002). L'Identité. In J. Barus-Michel, E. Enriquez & A. Lévy (Dir.), *Vocabulaire de psychosociologie* (pp. 174-180). Érès.
- Huizinga, J. (1951). *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard.
- Kaufmann, J-C. (2004). *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*. Armand Colin.
- Kheriji, R. (2021). *Rachid Boudjedra et Milan Kundera. Lectures à corps ouvert*. L'Harmattan.
- Kundera, M. (1983). Un Occident kidnappé: ou la tragédie de l'Europe centrale. *Le Débat*, 27, 3-23. <https://doi.org/10.3917/deba.027.0003>
- Kundera, M. (1989). *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Gallimard.
- Kundera, M. (1990). *La Valse aux adieux*. Gallimard.
- Kundera, M. (1994). *Risibles amours*. Gallimard.
- Kundera M. (1995). *Le Livre du rire et de l'oubli*. Gallimard.
- Maingueneau, D. (2013) L'ethos: un articulatoire. *CONTEXTES*, (13). <https://doi.org/10.4000/contextes.5772>
- Maingueneau, D. (2014). Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire. In J. Meizoz, J.-C. Mühlethaler et D. Burghgraeve (Éds.), *Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*. <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>
- Pârlea, V. (2020). *Milan Kundera ou l'insoutenable corporalité de l'être*. L'Harmattan.
- Picard, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Minuit.
- Richard, J. P. (2016). *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil. Ouvrage original publié en 1961.
- Ricard, F. (2003). *Le dernier après-midi d'Agnès*. Gallimard.
- Ricoeur, P. (juillet/août 1988). L'Identité narrative. *Esprit*, (7-8), 295-304. <https://www.jstor.org/stable/24278849>
- Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Schoentjes, P. (2015). *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject, collection « Tête nue ».
- Schoentjes, P. (2001). *Poétique de l'ironie*, Seuil. Stock, M. (2004). Espace: un concept au travail. *Travaux de l'Institut Géographique de Reims*, 30(119-120), 5-8. https://www.persee.fr/doc/tigr_0048-7163_2004_num_30_119_1476

Docteure ès Lettres et Arts de l'Université Lumière Lyon 2 et enseignante chercheuse à l'Université de Manouba (Tunis – Tunisie) depuis 2002, **Rym Kheriji** s'intéresse particulièrement à la littérature française contemporaine et aux littératures francophones et comparées. Membre fondateur du Laboratoire « Études Maghrébines, Francophones, Comparées et Médiation Culturelle », elle a participé à de nombreux colloques et congrès aussi bien en tant que co-organisatrice qu'avec des communications portant sur des écrivains tunisiens, algériens et français.

Dernières communications :

- « La ville entêtée de Boudjedra », participation au colloque international *La Ville*, organisé par le Département de français de la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba, du 29 au 31 mars 2022.
- « Le mordant du sensible : la description dans *Le Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun », participation au colloque international *Le Sensible*, organisé par le Laboratoire de recherche « Études Maghrébines, Francophones, Comparées et Médiation Culturelle », à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba, du 9 au 11 décembre 2021.

Dernières publications :

- « Les Dix plaies de *L'Insolation* de Rachid Boudjedra : immersion dans un “égout sans fond” », in *Le Seuil*, actes du colloque international *Journées de la Francophonie : XXV^e édition*, Iași, 28-29 mai 2021 / textes réunis par Felicia Dumas, Iași : Junimea, 2021, 582 pages, pp. 80-93.
- *Rachid Boudjedra et Milan Kundera – Lectures à corps ouvert*, thèse de Doctorat remaniée, Paris, L'Harmattan, 2021, 248 pages.
- « Milan Kundera ou l'art de couper les ponts », in *Ponts et passerelles* (dir. Habib Salha), actes du congrès international tenu à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de Manouba du 6 au 8 décembre 2012, Tunis, MC-Éditions, 2017, pp. 317-333.

La culture et l'identité à l'épreuve du déplacement – Pour une lecture topographique du déplacement dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun –

MOURAD LOUDIYI

Centre Régional des Métiers de l'Éducation et de la Formation / Fès (Maroc)

✉ louidiyi.mourad@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article vise à étudier l'expression du déplacement, dans une perspective typologique et d'examiner la portée de la typologie sur l'énonciation sémanctico-lexicale de l'information spatiale. Le roman *Partir* de Tahar Ben Jelloun se préoccupe, entre autres, du déplacement, véritables topoï prioritaires dans l'univers diégétique. Cette spatialisation du sens du monde conduit à disséquer le cautionnement de la diégèse dans un espace donné et partant de la reproblématisation des facteurs identitaires occasionnée par le déplacement. L'immigration est à la fois pour l'écrivain comme ses protagonistes, une fatalité et un choix existentiel, évoquant aussi bien le déplacement de l'être dans l'espace que le déplacement de l'espace dans l'être. Les immigrés changent de nom, de langue, de culture

MOTS-CLÉS:

Tahar Ben Jelloun ; déplacement ; approche lexicale ; identité ; culture

Pour citer cet article

Louidiyi, M. (2022). La culture et l'identité à l'épreuve du déplacement – Pour une lecture topographique du déplacement dans *Partir* de Tahar Ben Jelloun–. *Hybrida*, (4), 133–154. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23975>

et d'identité. Ce mal-être identitaire révèle les deux facettes de l'errance, à savoir les pérégrinations géographiques et les égarements de l'esprit à la quête de l'el-dorado européen.

RESUMEN. *La cultura y la identidad ante el desafío de la movilidad –Una lectura topográfica de la movilidad en ‘Partir’, de Tahar Ben Jelloun–.* Este artículo tiene como objetivo estudiar la expresión de la movilidad, desde una perspectiva tipológica y examinar el alcance de la tipología sobre la enunciación semántico-léxica de la información espacial. La novela *Partir* de Tahar Ben Jelloun se ocupa, entre otras cosas, del desplazamiento, un verdadero *topoi* prioritario en el universo diegético. Esta espacialización del sentido del mundo lleva a disecionar el cautiverio de la diégesis en un espacio dado y, por lo tanto, a la reproblematicación de los factores identitarios provocada por el desplazamiento. La inmigración es tanto para el escritor como para sus protagonistas, una fatalidad y una elección existencial, evocando tanto el desplazamiento del ser en el espacio como el desplazamiento del espacio en el ser. Los inmigrantes cambian de nombre, idioma, cultura e identidad. Este malestar identitario revela las dos facetas del errante, a saber, la peregrinación geográficas y los extravíos del espíritu en la búsqueda de El Dorado europeo.

ABSTRACT. *Culture and identity put to the test by displacement –For a topographical reading of displacement in Tahar Ben Jelloun’s “Partir”–.* This article aims to study the expression of displacement from a typological perspective and to examine the scope of typology on the semantic and lexical enunciation of spatial information. Tahar Ben Jelloun’s novel *Partir* is concerned, among other things, with displacement, a topos with true priority in the diegetic universe. This spatialization of the meaning of the world leads to dissecting the captivity of the diegesis in a given space and, therefore, the reproblematication of identity factors caused by displacement. Immigration is both for the writer and his protagonists, a fatality, and an existential choice, evoking both the movement of the self in space and the movement of space in the self. Immigrants change their name, language, culture, and identity. This identity malaise reveals the two facets of wandering, namely the geographical pilgrimages and the wanderings of the spirit in search of the European El Dorado.

PALABRAS CLAVES:

Tahar Ben Jelloun;
desplazamiento;
enfoque léxico;
identidad; cultura

KEYWORDS:

Tahar Ben Jelloun;
displacement;
lexical approach;
identity; culture

Tahar ben Jelloun, auteur délogé d'Afrique et placé en Europe, s'adapte, grâce à la littérature, aux perversions de la conjoncture postcoloniale qui sous-tend les « concubinages » entre ces deux continents. Depuis les années soixante-dix, avec son premier récit *Harrouda* (1973) où le topos invite le logos à un incessant déplacement marqué et marquant, il fait du déplacement, sous toutes ses formes (émigration, immigration, errance, exil), un sujet de prédilection. Plus qu'une thématique anodine, le déplacement a trait essentiellement à une esthétique rhétorique et existentielle déployée de manière à décrire l'expérience de l'auteur quant au cantonnement du Même tout aussi bien que de l'Autre à leurs marges (marginalités, oserions-nous dire) et à modeler les perspectives de nouvelles identités. L'immigration met au premier plan la translation culturelle en contexte occidental, favorisant l'émergence de schèmes d'hybridation relatifs aux codes génériques, à la langue d'écriture, à l'identité remise en question par le déplacement et aux formules d'énonciation. Quoiqu'aujourd'hui frontières et obstacles soient érigés face aux flux migratoires, l'image du « migrant misérable en quête d'une terre d'abondance » (Defarges, 1994, p.37) est consacrée par Tahar Ben Jelloun avec le roman *Partir*.

Il faut signaler que le déplacement et la crise identitaire qu'il engendre, dans la perspective qui nous préoccupe, a pour objet d'étude le langage, notamment la valeur sémantico-lexicale de certains verbes de déplacement. Il en résulte l'hypothèse selon laquelle la quête de l'identité et sa mise en question causée par le déplacement sont le déploiement de matériaux langagiers. Par ailleurs, nous estimons que pour bien disséquer notre objet d'étude, nous nous appuyerons sur quelques travaux qui sont réalisés dans ce champ de la recherche, pour assurer un enrichissement à notre étude. Les travaux, il est vrai très abondants mais aussi complexes (Kopecka, 2009) sur la description sémantique des verbes locatifs, cherchent à déterminer les propriétés spatiales (Aurnague, 2008), aspectuelles (Boons, 1985) ou locatives (Laur, 1989) de ces verbes. En général, l'orientation de ces études touche trois aspects des verbes de déplacement : études de l'expression du déplacement (Borillo, 1998), relations locatives entre verbes de déplacement et prépositions de lieu (Aurnague, 2008) et études des prépositions du français (Vandeloise, 1986). Ces recherches ont eu le mérite de faire mieux connaître, d'une part, des composantes de la langue pour l'expression du déplacement, et, d'autre part, de répertorier des critères et des systèmes syntaxiques grâce auxquels ces composantes sont interprétées. Une palette de termes spécialisés a fait son apparition, tels : changement de lieu, manière de se déplacer, mouvement dirigé, direction, cible, propriété temporelle, relation spatiale, entité, construction locative, polarité aspectuelle.

L'expérience migrante rapportée dans *Partir* sera examinée à travers les questions suivantes qui forment l'ossature de notre travail :

- La représentation du déplacement et son impact sur l'identité de l'immigré construirait-ils le topos idoine pour exprimer la poétique fictionnelle de l'immigration qui détermine la littérature maghrébine d'expression française postcoloniale ?
- Si le déplacement s'énonce comme le credo qui administre la matière interne du roman benjellounien, nous nous interrogeons sur les modes de son idiomatisme et ses traits spécifiques.
- Quels traits définitoires du personnage migrant sont invoqués par les verbes de déplacement répertoriés par notre étude ?
- Le verbe « partir » réussirait-il à traduire le phénomène planétaire de l'immigration, abolissant les frontières entre le Nord et le Sud et altérant l'identité du migrant ?

Ces questions témoignent d'une amphibologie consubstantielle au roman benjellounien, car entremêlant deux cultures différentes, des tragédies de l'acculturation, des lecteurs avec des horizons culturels variés.

Notre démarche qui est d'abord linguistique part du phénomène lexical et thématique, en évitant les canons déjà admis pour trouver une mesure spécifique dans un large corpus. Nous traiterons, dans cet article, de la sémiotique qui structure le « programme » du déplacement et de l'incidence de cette sémiotité sur la temporalité et la spatialité du récit. Le déplacement semble s'énoncer selon certaines règles, certains codes, essentiellement topographique et chronologique. En d'autres termes, nous avons l'intention d'examiner comment s'organise le déplacement, dans son sens topographique le plus large et quelles en sont les manifestations aux niveaux discursif et lexical. Le premier axe de notre travail abordera la production de Ben Jelloun avec le souci d'interroger l'imaginaire culturel benjellounien sur le déplacement et de rendre compte de la prédisposition idoine des personnages à s'exiler, tout en se défaisant de leur culture et de leur identité. Cette démarche exige l'investissement de l'espace textuel et de l'Imaginaire à considérer comme carrefour d'échanges culturels. Confluents de cet imaginaire, les stratégies scripturales dans l'œuvre de Ben Jelloun sont concentrées autour du glissement de la langue maternelle à la langue étrangère dans l'espace textuel du récit analysé. Le va-et-vient continu entre les deux idiomes définit un espace ouvert dans lequel l'écriture hésite entre la culture maghrébine et la culture occidentale. L'objectif du deuxième axe est d'étudier l'expression du déplacement et d'examiner la manière dont l'auteur conceptualise linguistiquement ce domaine sémantique particulier. Il s'agit d'appréhender le déplacement selon la typologie de l'événement spatial,

fondée sur la lexicalisation des éléments sémantiques associés à l'événement du déplacement : la cible, le site et la trajectoire. Dans le dernier axe, nous nous attacherons à extraire des constructions avec « partir » qui expriment le déplacement de la cible par rapport au site. Notre attention porte plus particulièrement sur « partir », verbe à haute fréquence d'emplois dans le roman de notre corpus. Au-delà de son usage courant, le choix de ce verbe est motivé par ses propriétés sémantiques et aspectuelles. Il exprime la manière de se déplacer et désigne un procès qui n'a pas de limites spatiales définies.

1. Tahar Ben Jelloun à l'épreuve du déplacement épistémologique

Se déplacer est un postulat inhérent à la création littéraire maghrébine francophone. Sauf qu'on prend acte que Tahar Ben Jelloun est l'auteur le plus prolifique quant à cette inclination (Raqbi, 2005) ; en atteste les divers romans qui brossent cette activité. La prédilection pour le déplacement incarne le mouvement vers un ailleurs géographique et surtout imaginaire qui caractérise le destin de certains protagonistes. Il serait pertinent de parcourir notre corpus, constitué de *Partir*, représentatif de cette mobilité, qui illustre l'expression discursive du déplacement. De fait, le déplacement, tel un destin inéluctable des êtres, accroît l'expression des possibles narratifs et discursifs, en un sens qui est ouvert et imprévu. Il s'énonce comme motif invariant de la narration et du discours chez Tahar Ben Jelloun.

1.1. Le déplacement : un projet de déracinement et une genèse d'un nouvel enracinement

Dans *La Prière de l'absent* (1981), Tahar Ben Jelloun construit l'intrigue, en la donnant à voir dans l'itinéraire emprunté par des « êtres de sable », dans des espaces désertiques ou labyrinthiques, dans des déplacements erratiques et dans les entrelacs des destins en perpétuels mouvements. Les trois protagonistes, Sindibad/Mokhtar (mythomane et ancien étudiant de l'université Al Quaraouiyine, Bobby (misérable mendiant) et Yamna (ancienne domestique et prostituée), entreprennent un périple marqué de déterritorialisation. Ils parcourent, par la voix de Lalla Malika, le Maroc pour « ressourcer l'âme d'un enfant dans l'esprit d'une haute mémoire » (p. 195), celle de Ma al-'Aynayn, combattant de la colonisation et incarnation des principes fondamentaux de l'Islam. Lors de leur voyage parsemé d'embûches et d'adversités, ils n'arrivent pas à s'acquitter de leur mission quoique mettant à l'épreuve leur débrouillardise comme dans les récits mythiques. Les périlleuses péripéties bravées ne découragent guère Yamna et ses compagnons à atteindre, en partie, l'objet ultime de leur quête, à

savoir le sud marocain, une « racine et une histoire » (p. 75), terre sacrée des ancêtres. Leur déplacement pourrait être assimilé à de l'errance, mais il n'en est pas une. Ce qui ressurgit de leur parcours erratique, c'est la force de faire face à une mission dont la réalisation est de toute évidence impossible à accomplir. Il paraît que le véritable objet de leur quête est le déplacement en lui-même, étant une force génératrice de l'initiation, généreuse en apprentissage. Se déplacer s'avère, selon Rachel Bouvet, un principe qui définit l'être et son identité :

[...] les figures de l'entre-deux rencontrées dans le roman de Tahar Ben Jelloun, *La Prière de l'absent*, qui relatent une longue errance du nord au sud du Maroc, un parcours qui n'a rien du parcours nomade, sauf qu'il fait ressurgir [...] de la mémoire l'image du cheik Ma el Aïnine et qu'il prend fin avec la silhouette des nomades venus recueillir l'enfant que les personnages étaient chargés de conduire. Des personnages énigmatiques, [...] se définissant avant tout par une force qui les habite, un besoin de partir, de se mettre en route, sans savoir pourquoi, sans savoir ce qu'ils cherchent, des sédentaires qui se soustraient à leur univers pour toutes sortes de raisons. (Bouvet, 2006, p. 69)

Le voyage initiatique de Fès vers le sud, en passant par Meknès, Marrakech, Casablanca, Rabat, Tanger et Khémisset, donne lieu à la métamorphose intérieure du trio errant et à la découverte du Maroc contemporain. Toutefois, si leur trajet semble se limiter à ce seul pays, leur errance est éclatée et présente une structure labyrinthique (Araya, 2013).

L'Enfant de sable (1985) est une histoire sans fin où l'univers diégétique s'inscrit, par ricochet, dans le symbolisme du sable (Romey, 1995). L'histoire d'Ahmed, personnage diptyque sous le nom d'Ahmed/Zahra, appelé à accomplir un pèlerinage à Marrakech, se résume à son souhait d'escamoter son passé enduré sous le faux-semblant d'un homme conforme au libre arbitre du père :

[...] car cette histoire est aussi un désert. Il va falloir marcher les pieds nus sur le sable brûlant, marcher et se taire croire à l'oasis qui se dessine à l'horizon et qui ne cesse d'avancer vers le ciel, marcher et ne pas se retourner pour ne pas être emporté par le vertige. Nos pas inventent le chemin au fur et à mesure que nous avançons ; derrière, ils ne laissent pas de trace, mais le vide, le précipice, le néant. (p. 16)

Le déplacement du héros est mu par une double quête : celle de la vérité et de l'équivocité de son statut. Se déplacer sur un espace désertique, « ouverture éternelle [...] Ouverture de toute ouverture » (Jabès, 1978, p. 56), est une invitation à la libération du corps et une reconquête de sa féminité, comme le souligne le vieux conteur de *L'Enfant de sable* : « Amis du bien, sachez que nous sommes réunis par le secret du verbe

dans une rue circulaire, peut-être sur un navire et pour une traversée dont je ne connais pas l'itinéraire.» (p. 15). L'être de sable parcourt un espace dépourvu de points de repère qui déroutent ses pas et marque son itinéraire des incertitudes du hasard. Le déplacement devient errance à cause de l'impondérabilité du trajet à parcourir : « Il m'arrivait de marcher longtemps et de me retrouver ensuite par un hasard inexplicable à mon point de départ » (p. 197). En visionnaire éclairé quoique frappé de cécité, le Troubadour évoque l'inéluctabilité d'un retour prochain : « Depuis quelques années je ne cesse de marcher. Je marche avec lenteur, comme celui qui vient de si loin qu'il n'espère plus revenir » (p. 190). Dans le sillage des protagonistes, l'écriture est appelée à d'incessants déplacements qui plongent l'histoire vers une fin sans bornes, au rythme d'un radotage incommensurable :

Je me dis, à force d'inventer des histoires avec des vivants qui ne sont pas que des morts et de les jeter dans des sentiers qui bifurquent ou dans des demeures sans meuble, remplies de sable, à force de jouer au savant naïf, voilà que je suis enfermé dans cette pièce avec un personnage ou plutôt une énigme, deux visages d'un même être complètement embourbé dans une histoire inachevée, une histoire sur l'ambiguïté et la fuite !
(p. 178)

Le déplacement traduit chez les êtres benjellouniens une absence à soi et une absence de soi qui occasionnent la quête de l'ailleurs et le mécanisme de l'errance. Cela les conduit à endurer le dilemme, celui de la perte du lieu d'origine, avec toute sa charge affective, culturelle, linguistique... et l'immigration vers un pays d'accueil. C'est le sort que réserve Tahar Ben Jelloun à une famille du Sud du Maroc, dans *Les yeux baissés* (1991), roman où il est question du conflit entre le Nord et le Sud, entre la tradition et le modernisme, entre la langue maternelle de la narratrice et la langue du pays d'accueil (Lindenlauf, 1996). Expatriée en France, après la mort de son frère Driss, Fathma, la jeune narratrice tente, tant bien que mal, de réconcilier ces deux univers apparemment inconciliables. Son insertion ne se fait pas par ses parents fourbus à cause du travail, mais c'est son accès à l'école, rendu possible grâce à l'aide d'une assistance sociale, qui lui facilitera son intégration : « J'ai déjà appris le temps et apprivoisé les bruits. Il me reste à apprendre le français et tu verras, je serai médecin ou architecte, je serai ton bonheur, ta joie et ta fierté. J'ai envie de tout connaître. » (p. 75). Si l'école a de telles prérogatives, c'est qu'elle est aux yeux de la jeune immigrée le panthéon de la civilisation : « La civilisation, ce mot sonne encore aujourd'hui dans ma tête comme un mot magique qui ouvre des portes, qui pousse l'horizon encore très loin, qui transforme une vie et lui donne le pouvoir d'être meilleure » (p. 55). Or, cet engouement pour son acculturation ne désavoue pas sa culture d'origine : « J'avais le sentiment d'être divisée en deux. J'avais une moitié suspendue encore à l'arbre du village, et l'autre moitié balbutiant la langue

française » (p. 108). Le récit de Fathma est « l'occasion pour le romancier d'évoquer l'apprentissage difficile d'une langue et d'une culture nouvelle, la découverte du racisme et de la violence, l'impossibilité aussi de se situer vraiment entre le pays d'origine, toujours regretté, toujours rêvé, mais déjà perdu, et le pays d'accueil, dont on finit par comprendre qu'il ne peut pas être tout à fait son pays. » (Noiray, 1996, p. 85)

Azel ou Azz El Arab, le protagoniste principal dans *Partir* (2006), ne pense qu'à partir, certes, vers l'Espagne, mais, c'est vers un ailleurs lointain et inconnu qu'il compte aller, comme le laisse suggérer la répétition du vocable *partir* sur presque toutes les pages du récit. L'espace géographique, par le déplacement récurrent des protagonistes, devient dynamique couvrant l'ampleur du périmètre (Bal, 2002). Ville de transit, Tanger répond, ipso facto, à la propension des personnages au voyage. Azel, jeune tangérois de 24 ans, diplômé chômeur, arrive à obtenir un visa pour l'Espagne, grâce à Miguel, un homosexuel espagnol. Si au début du roman le départ est motivé par la réalisation d'un rêve obsessionnel, le retour par lequel le roman s'achève, annonce un désenchantement pour tout immigrant : perdre son identité et sa dignité humaine ou perdre sa vie.

La nécessité de se déplacer poursuit les autres figures de Tahar Ben Jelloun. *Au pays* (2009) est un roman qui se donne à lire comme l'expression explicite de l'impossibilité d'intégration des immigrants marocains de la première génération qui rejettent catégoriquement la nationalité française :

Ni Brahim que Dieu ait son âme en sa miséricorde, ni Lahcen, ni Hamadouch, pas même Ahmed qui se faisait appelé Tony et bien d'autres, aucun de nous n'a demandé la nationalité, nous, nous serons jamais français cent pour cent... nous sommes marocains, algériens, tunisiens, libyens... (p. 56)

Albert Christiane souligne l'échec de cette interculturalité par la présence de conjonction de négation et de coordination :

Ce sentiment de double appartenance culturelle se vit sur le mode d'un double refus dont la forme la plus manifeste se traduit, au niveau textuel, par un (ni... ni...), (ni français, ni algérien) qui peut aussi se formuler par un et... et... – « français et algérien ». (Christiane, 2005, p. 123)

Si Mohamed réussit à faire face à la politique d'assimilation qu'impose le pays d'accueil en gardant avec acharnement ses repères identitaires, sa progéniture ne peut résister aux formes de transculturation (apprentissage de la langue, naturalisation, mode de vie...). Impuissants, les parents déplorent que leurs « filles et garçons ne leur appartenaient plus, qu'ils avaient été engloutis dans le tourbillon de la France,

qu'ils aimaient leur vie et qu'ils n'avaient ni remords ni regret [...] la France avalait les enfants des étrangers. » (p. 145). Le retour inéluctable de Mohamed à son pays d'origine traduit à la fois la déconvenue du système assimilationniste et la débâcle éducative : « Je dis ça pour tous ceux qui rêvent de partir travailler à l'étranger : là-bas nos valeurs ne valent rien, là-bas, notre langue ne vaut rien, là-bas nos traditions ne sont pas respectées. » (p. 185–186). Quoique l'influence culturelle et idéologique du pays d'accueil soit forte : « Lorsqu'on est installé dans la transculturalité, on est simultanément dans [...] un espace de rencontres et de pluralisme, mais inévitablement aussi un espace de conflit des valeurs. » (Forestal, 2008, p. 395), l'identité de Mohamed résiste à l'altération, grâce aux facteurs géographique, religieux et ethno-anthropologique :

Il était étranger, totalement inatteignable. Le bled et ses traditions l'habitaient tout en l'éloignant de la réalité. Il était dans son monde, et vivait sans trop se poser des questions [...] Ici, ils ont leur religion et nous avons la nôtre. Nous ne sommes pas faits pour eux et ils ne sont pas faits pour nous. Le contrat est clair, je travaille, ils me payent, j'élève mes enfants et puis un jour tout le monde rentre à la maison, oui, la maison c'est mon pays, ma patrie. (p. 147)

À l'encontre de son héros, Tahar Ben Jelloun ne cache pas l'attachement à son identité marocaine, mais assume sa pluralité culturelle.

1.2. Le déplacement entre la mouvance linguistique et la langue mouvementée

Dans ce que nous appelons le « déplacement idiomatique », nous faisons allusion à la langue d'écriture chez Tahar Ben Jelloun et ses différents usages qui dépeignent son geste scriptural. Loin du frottement conflictuel qui a caractérisé la littérature maghrébine juste après la colonisation française, l'hybridité des idiomes (hébergement du dialecte et de l'arabe classique par la langue française) est vécue pacifiquement, à travers des stratégies de métissage (superposition, interférence, entrelacement, enchevêtrement des langues), comme le souligne l'auteur lui-même :

Pourquoi la cave de ma mémoire, où habitent deux langues, ne se plaint jamais ? Les mots y circulent en toute liberté et il leur arrive de se faire remplacer ou supplanter par d'autres mots sans que cela fasse un drame. [...] Oui, il m'arrive de céder à une errance dans l'écriture. (Ben Jelloun, 2007, p. 20)

Qu'il s'agisse de résolution personnelle ou d'une gageure presque intuitive, l'usage de la langue française émane de l'impossibilité de l'auteur à s'exprimer autrement, dans sa langue maternelle qu'il ne maîtrise pas correctement bien qu'elle soit

riche : « Pour des raisons de choix et de défi, je ne me suis jamais senti prédisposé à créer en langue arabe classique. Malheureusement, je ne maîtrise pas cette langue, belle, riche et complexe. » (Ben Jelloun, 2007). Loin d'être une marque d'intelligibilité du texte ou une manifestation de l'inaccessibilité au sens, le recours à la langue étrangère s'avère un moyen d'enrichissement mutuel : « Le bilinguisme offre l'avantage d'une différence [...] j'essaye de faire connaître la culture arabe par mes articles, de créer des échanges. » (Tahar Ben Jelloun 1976). L'objectif de l'écrivain à travers l'emploi de l'arabe dialectal n'est plus de déranger les normes scripturaires de la langue de l'autre, mais d'y insérer modérément la sienne en traduisant. À ce propos, il déclare :

Ainsi, que de fois il m'est arrivé en écrivant d'avoir un trou, un vide, une sorte de lacune linguistique. Je cherche l'expression ou le mot juste, mot parfois banal et je ne le retrouve pas. La langue arabe, classique ou dialectale, vient à mon secours et me fait plusieurs propositions pour me dépanner. Ces mots arabes, je les écris dans le texte même en attendant que ceux qui m'ont lâché reviennent. [...] Oui, il m'arrive de céder à une errance dans l'écriture comme si j'avais besoin de consolider les bases de mon bilinguisme. Je fouille dans cette cave et j'aime que les langues se mélangent, non pas pour écrire un texte en deux langues mais juste pour provoquer une sorte de contamination de l'une par l'autre. (Ben Jelloun, 2007)

L'arabisme, lexicalisé (djellaba, seroual, couscous, henné...) ou non-lexicalisé (mani, qlaoui, taboun, Zankat Wahed, Amirat Lhob...), est l'un des traits distinctifs du style de Tahar Ben Jelloun (à l'instar des écrivains maghrébins d'expression française), qui sert à insérer la langue maternelle dans la langue française, en ayant recours à la traduction. La calligraphie arabe (versets de sourates ou de vers écrits en arabe) est une autre technique d'ornement des textes chez Ben Jelloun. Un tel tissage se déploie autant pour compromettre le monolinguisme que pour mettre en évidence l'altérité.

Le « déplacement idiomatique » fait étalage de diverses stratégies scripturales qui impriment l'acte d'écrire d'une volonté d'incessantes altérations. Dans sa production littéraire, Tahar Ben Jelloun ne cesse d'expérimenter tous les possibles du langage, travaillant la substance scripturale. Principe générateur dans la poétique benjellou-nienne, le déplacement est avant tout ce qui fonde l'œuvre et assure sa continuité, en tant qu'élément incontournable de l'intertextualité. L'écriture prend naissance dans l'entrecroisement de la culture maghrébine et française. Son expression est mise à exécution par la langue française fréquemment « conviviale » au regard des emprunts de l'arabe et approvisionnée par la fabrique fabuleuse de l'imaginaire arabo-berbère. Le recours aux deux variantes de l'arabe, en l'occurrence l'arabe classique et dialectal, bannit toute démarcation inter et intralinguistique, favorisant ainsi l'intégration de Soi dans la langue de l'Autre. De tels procédés, renvoyant à la « surconscience linguis-

tique » (Gauvin, 1997, p. 8) ne sont pas de « simples modes d'intégration de l'oralité dans l'écrit, ou que de la représentation plus ou moins mimétique des langages sociaux, on dévoile ainsi le statut d'une littérature et son intégration/définition des codes » (Gauvin, 2004, p. 256). Or, au-delà de ces transgressions où sont déjoués les affrontements idiomatiques, le roman *Partir* devient le réceptacle des cultures qui inventent de nouveaux codes d'expressions et d'innovants modèles de représentations romanesques. Tout le mérite de Tahar Ben Jelloun est à chercher dans son ingéniosité à convertir l'altérité identitaire en prérogatives transculturelles.

D'un livre à l'autre, le glissement d'une langue à l'autre, d'un genre à l'autre accompagne l'évolution de l'œuvre, à travers la multiplicité des voix qui transgressent les codes génériques. Le récit « apparaît comme une configuration ouverte, sillonnée et balisée par des réseaux de références, réminiscences, connotations, échos, citations, pseudo-citations, parallèles, réactivations » (Tobie, 1996, p. 354). *Partir* est un roman où la transgénéricité structure le récit, à travers le dialogue entre les genres littéraires : la biographie, l'autobiographie, la correspondance, le témoignage, la confidence et le récit de l'errance.

2. Autour de la notion de déplacement dans le roman *Partir*

Nous nous appuyons ici sur un large échantillon de données, puisé dans le roman *Partir* pour identifier des facteurs qui conceptualisent la représentation du déplacement. À partir de ce texte, nous avons extrait différents énoncés explicitant ce qui forme la linéature de la notion de déplacement, ainsi que les matériaux lexicaux propres à la sémantique et au fonctionnement des représentations spatiales qui traduisent le déplacement, en tant que changement de lieu et d'emplacement.

Dans notre corpus, nous entendons par *déplacement* le changement de lieu qu'entreprend un sujet suivant un trajet, sans subir « par ailleurs aucune modification de forme ou de substance au cours du procès » (Boons, 1985, p. 5). Le changement de relation spatiale intervient entre une cible et un site. Tous les personnages vont, viennent, errent à Tanger, partent vers le Nord, quittent une origine natale et regagnent (ou tentent de le faire) la terre d'accueil. Or, le rêve d'une vie meilleure fait de leur déplacement une errance. C'est ainsi qu'Azal, diplômé chômeur et laissé pour compte, reflète les aptitudes corporelles du saisissement qui exalte son ostracisme et son désir du déplacement. La juvénilité de son corps et sa sève correspondent à cet impératif de partir, du moment que « quelle que soit la saison, son corps est secoué par un léger tremblement. Il sent le besoin de s'éloigner de la nuit. » (p. 16). Les autres

personnages du roman sont également mus par la nécessité de partir, sans se soucier ni de s'affranchir de l'ordre établi ni d'oser, au péril de leur vie, entreprendre un déplacement périlleux. Après avoir quitté le pays, traversé la mer, « brûlé » (p. 74), passé les frontières, ces clandestins se sentent égarés, ils s'impatientent à errer, avant de lever le voile. L'errance est ainsi généralisée et se laisse épancher dans les phénomènes de mondialisation, de globalisation et de post-modernisation :

[l]a mondialisation a donc ceci d'intrigant qu'elle oblige la cohabitation mondial/local [...] [chez l]es individus qui doivent dorénavant composer avec une double appartenance au monde, c'est-à-dire à la fois au monde cosmopolite, multiculturel, international et au monde local, national, régional, communautaire et familial. Il résulte de cette double appartenance une véritable crise identitaire. (Thibeault, 2015, pp. 35-36)

À la fin du roman, une foule en errance ouvre l'intrigue vers un ailleurs indéterminé :

Depuis plusieurs jours déjà ils sont plusieurs à s'être mis en route, guidés par une envie irrésistible de partir loin, très loin de prendre le large. Ils marchent à pied, traversent des villes, des champs, des espaces déserts, [...] Ils marchent de jour et de nuit, animés par une force dont ils ne soupçonnent pas la puissance, [...] Ils croient que le destin est là, dans cette marche, les tirant vers la terre des origines, les ramenant vers le pays des racines, [...] Ils prennent la route, tête haute, poussés par un vent de liberté, un souffle chaud. (pp. 314-315)

L'immigration massive des maghrébins et des subsahariens leur offre la liberté, donc le refus des frontières, et l'idéalisation d'un avenir meilleur, raisons fondamentales de leur déplacement qui font d'eux de « singulier[s] voyageur[s] : *homo viator* » (Pageaux, 2000, p. 40). Partir ailleurs, loin de son pays d'origine, traverser le détroit de Gibraltar, sans parfois savoir si l'on atteint sa destination, est pensé en tant que but en soi, poursuivi dans l'indifférence à l'égard de la destination. Les desseins de ces clandestins infortunés, ainsi que le choix du pays d'accueil ne sont pratiquement évoqués qu'arbitrairement et tout l'intérêt est porté sur l'appétence du départ.

Le déplacement est perçu comme un changement lorsque la cible encourt un changement par rapport au site, selon l'agissement propre de la cible. Un déplacement exige que la figure se déplace sur le pôle trajectoire, ayant une source comme site initial, pendant un intervalle temporel d'origine, en vue de parvenir à une destination appelée site final, coïncidant à un intervalle temporel postérieur. Tous les candidats à l'immigration clandestine ou légale (tels : Azel, Kenza, Nâzim, Malika, Miguel et les autres) choisissent comme source de départ Tanger, ville au confluent de la mer Méditerranée

et de l'océan Atlantique, aux confins de l'Espagne, et particulièrement le *Café Hafa*, « observatoire des rêves » (p. 11), celui de partir, quitte à se noyer. En un mot, Tanger c'est : « déjà l'Europe, vous sentez l'Europe, vous voyez l'Europe et ses lumières, vous touchez l'Europe des doigts, elle sent bon, elle vous attend, il suffit de traverser quatorze petits kilomètres et vous y êtes mieux encore. » (p. 147). Le but du déplacement (le site final) n'est rien d'autre que l'Espagne, pays inhospitalier et indifférent à l'égard des immigrés : « Tu sais, du Maroc on voit l'Espagne, mais la réciproque n'est pas vraie. Les Espagnols ne nous voient pas, ils s'en foutent, ils n'ont que faire de notre pays. » (p. 74). Pour aller d'un site à l'autre (du Maroc à l'Espagne), la cible (l'immigrant potentiel) doit parcourir un trajet de 14 kilomètres (site médian). Or, à cause de l'hostilité affichée par les Espagnols, cette distance ne cesse de s'amplifier :

L'Europe le tire vers le haut et l'éloigne de nous, avant on pensait qu'on était proches, je veux dire que nous étions voisins, quatorze kilomètres, quatorze petits kilomètres, quatorze malheureux kilomètres nous séparaient, en vérité il y a des milliers de kilomètres entre eux et nous, pour eux Marocains veut dire musulmans, ils se souviennent de ce que disait l'Église des musulmans, rien de très bon il faut dire, alors nous sommes musulmans, pauvres, sans papiers, donc dangereux. (p. 155)

Étudier l'expression du déplacement dans le roman *Partir* a pour nature l'examen de la manière dont l'auteur standardise linguistiquement cette sphère sémantique. La typologie de l'événement spatial se fonde sur l'encodage des éléments sémantiques. Au niveau linguistique, les événements qui traduisent le déplacement sont présents au sein de la phrase, par le truchement de concepts sémantiques que nous résumons comme suit.

L'entité-cible est un agent mobile qui met à exécution un déplacement. Azel, le héros du récit, erre à Tanger en attendant l'opportunité de partir. Il faudrait dire que la situation géographique de cette ville accentue le sentiment de perte, avec tout ce qu'elle peut renfermer de paradoxal : liberté/enfermement, proximité/éloignement, rêve/désespoir... Ce que le narrateur dépeint de plus, c'est la marginalité d'Azel, son dynamisme et son imagination onirique et créative :

[Il] marche dans la ville, ne parle à personne, s'imagine tailleur, couturier d'un genre à part, reliant les ruelles étroites aux larges avenues avec un fil blanc comme dans cette histoire que lui racontait sa mère quand il avait du mal à s'endormir. (p. 16).

L'obsession qui le hante est partir en Espagne. Il est fermement convaincu que le départ est la seule alternative à sa situation sociale déplorable. Outre ce facteur économique qui justifie son déplacement, il cherche d'autres valeurs en vogue sur l'autre rive de la Méditerranée, au dépens même de sa vie :

Quitter le pays. C'était une obsession, une sorte de folie qui le travaillait jour et nuit. Comment s'en sortir, et comment en finir avec l'humiliation ? Partir, quitter cette terre qui ne veut plus de ses enfants, tourner le dos à un pays si beau et revenir un jour, fier et peut-être riche, partir pour sauver sa peau, même en risquant de la perdre. » (p. 25)

À l'image de beaucoup de « candidats à l'immigration » (p. 49), Azel réussit à quitter clandestinement sa patrie ; toutefois, piqué par « le virus du départ » (p. 51), il voit son retour imminent, étant déchiré par le mal du pays. Son identité, avant qu'elle soit construite en tant que sujet, est marquée par l'altérité : « Le colonisé s'accepte comme séparé et différent, mais son originalité est celle délimitée, définie par le colonisateur. » (Memmi, 1985, 151). L'espace où il est né et qu'il habite (et qui l'habite) contribue inéluctablement à la construction de soi :

Toute construction identitaire, toute « quête de soi », passe par un processus de localisation du monde — du monde comme altérité et comme présence (plus ou moins « présente ») par rapport à soi. Et inversement, toute exploration du monde, tout « voyage », en tant qu'expérience du rapport à un ici maintenant sans cesse à redéfinir, équivaut à un procès de construction du je. (Landowski, 1997, p. 91)

Le site est l'entité appelée l'espace de référence à partir duquel le déplacement effectué par la cible est situé (Kopecka, 2009). Généralement, le déplacement suppose toujours une relation de localisation entre la cible qui se déplace ou est déplacée et un lieu, ce dernier peut être omis de la phrase : « Partir, partir, n'importe comment [...] partir » (p. 181). Dans cet exemple, *partir* est employé intransitivement, le lieu n'est pas exprimé explicitement. On a affaire à une « relation de localisation implicite » dans laquelle le lieu est impliqué par le verbe. L'absence du complément locatif correspond, dans le roman, à ce besoin inexorable des jeunes à quitter leur pays ; peu importe la destination : « –Partir. –Partir ? Mais ce n'est pas un métier ! –Une fois partie, j'aurai un métier. –Partir où ? –Partir n'importe où, en face, par exemple. » (p. 119)

Si, le cas échéant, le lieu est exprimé par un *SN site*, la relation de localisation est appelée explicite. Le lieu implicite est appelé « lieu de référence verbal » (Laur, 1993, p. 47) : « ...partir là-bas, en Espagne » (p. 74). Le paysage qu'offre Tanger aux candidats à l'immigration est marin, ce qui déclenche une trajectoire vers l'ailleurs, selon une seule et unique direction vers le Nord, un échappement vers l'autre rive, qui revigore leur rêve. C'est un site ouvert sur une immense étendue, dans laquelle tout obstacle au déplacement vertical s'anéantit (Tuan, 2006). Avant le déplacement, la localisation est interne, c'est-à-dire la figure (Azel et les candidats à l'immigration clandestine) est à l'intérieur du site et le verbe qui décrit cette intériorité renvoie à

l'inclusion ou le contact de la figure, avec comme proposition *à, dans, sur, en* ou *chez* : « Il marche dans la ville » (p. 16). Une fois le déplacement effectué et la traversée mise à exécution, la localisation est appelée *externe*, introduite par des propositions comme *près de, à côté de, au-dessus de, devant* : « Cette nuit, en s'arrêtant un instant devant la porte du pub, il eut un pressentiment, une sorte de désir fou d'aller au-devant de son destin. » (p. 17). Quand l'espace est lexicalisé : « Ce navire [...] partait vers l'Europe. » (p. 51), la mention du site indique la direction et signifie que le site n'est pas encore atteint. Les villes parcourues par les personnages ou citées par l'auteur sont situées soit au Maroc (lieu d'origine du déplacement : Tanger, le Rif, Ksar es-Seghir, Rabat et Chaouen) soit en Espagne (lieu de destination : Almeria, Madrid, Barcelone, Tarifa, Gibraltar, Ceuta, Marbella, Algésiras, Malaga, Andalousie, Majorque et Tolède). Elles constituent des "tiers-espaces" où seront possibles les contradictions et les transformations de l'identité et la culture hybrides des immigrés :

Si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième émergerait ; l'hybridité est plutôt pour moi le 'tiers espace' qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles Initiatives politiques, qui échappent au sens commun. [...] Le processus d'hybridité culturelle donne naissance à quelque chose de différent, quelque chose de neuf, que l'on peut reconnaître, un nouveau terrain du sens et de la représentation. (Bhabha, 2007, p. 3)

Le lieu géographique lexicalisé a une fonction d'auto-référence et d'auto-représentation, établissant ainsi une relation sémiotique externe avec les référents extra-textuels. Il arrive que le site ne soit pas mentionné ; on parle, dans ce cas-là de « cadre de référence absolu » (Levinson, 2003, p. 20) : « Il eut soudain l'envie de s'éclipser, de s'en aller loin d'ici. » (p. 88).

La trajectoire, ou la direction du déplacement, correspond aux différents emplacements de la cible ponctuant les phases de son déplacement. L'itinéraire dans *Partir* passe du Sud au Nord : du Maroc à l'Espagne, de l'Afrique à l'Europe. Tanger est le point de départ de la cible (Azél). Tout candidat à l'émigration clandestine visite le café Hafa, car ce lieu « se transforme en un observatoire des rêves et de leurs conséquences » (p. 11). Le deuxième point dans l'itinéraire d'Azél est la Vieille Montagne de Tanger. Là, il fait la connaissance de Miguel, un homosexuel espagnol, qui réussit à lui décrocher légalement un séjour en Espagne. Azél s'installe à Barcelone, dernière étape dans son voyage. Or, après son séjour mouvementé en Espagne, il sera désenchanté par l'échec de son insertion sociale et le mode de vie dans la péninsule ibérique.

Il décide alors de « s’envoler sur les ailes de l’ange » (p. 90) et de « déguerpir, partir, quitter le pays [l’Espagne] » (p. 177) pour retourner à son pays natal. La mobilité spatiale que les personnages benjellouniens entreprennent équivaut à un processus d’émiettement de leur être, culturellement classifié, à partir d’une ville germinative, Tanger. Ce déplacement vers un espace ouvert sans retour est une posture génératrice de transformations multidimensionnelles (psychologique, sociale, économique, culturelle...), qui déclinent les différentes facettes du « je » migrant.

3. L’expression sémantico-lexicale du déplacement dans *Partir*

Le roman *Partir* est un corpus riche en termes lexicaux qui expriment le déplacement, l’instabilité de l’espace, la mouvance du temps et la mobilité incessante des candidats à l’immigration. Notre repérage, certes commode, concerne des occurrences propres au déplacement, en vue de mettre à jour quelques propriétés des verbes de déplacement. Une fois l’inventaire établi, nous classerons, sémantiquement ces occurrences, ainsi que leurs valeurs aspectuelles. De nombreuses occurrences verbales, peu variées et correspondant au déplacement, jalonnent le corpus choisi.

3.1. Les verbes initiaux

Est tenu pour initial, un verbe spécifiant un lieu de référence qui se réfère au lieu initial du déplacement. Un verbe de déplacement initial sert à désigner les emplacements occupés au début du procès par la cible pendant son déplacement. Il décrit le passage effectué par la cible d’une zone interne à une zone externe, au regard d’un repère représenté par le site. Dans un énoncé qui décrit une phase initiale, l’information caractérisant le déplacement est indiquée par le sémantisme du verbe, par le nom, par l’adverbe ou par la préposition. À présent, considérons le verbe *partir*, comme verbe de déplacement dont la récurrence est signalée dès le titre. ‘Partir’ est un verbe de déplacement qui fait partie des prédicats traduisant un changement de relation initial. Autrement dit, lors de son déplacement, la cible, en s’éloignant d’un lieu initial, se dirige vers un autre lieu : « – Je pars. » (p. 88). Dans cet énoncé, le “je” (Azal dans le roman) effectue le mouvement de partir, s’écarte du lieu où il est vers une destination choisie. Le procès, au présent ici, concerne uniquement le changement de relation et d’emplacement. Cependant, s’il est vrai que ce prédicat décrit la direction vers la destination, n’infère pas l’accès au lieu final : « Il est revenu voir sa mère juste avant qu’elle parte en pèlerinage. » (p. 143). La mère compte quitter le Maroc vers la Mecque, pour effectuer le pèlerinage, il est vrai aussitôt que la cible quitte Tanger. Le procès sera réalisé une

fois que le changement de relation entre la cible (la mère) et le site (la Mecque) aura lieu. Le sémantisme du verbe semble polarisé sur ce changement de relation initial. À partir des occurrences de *partir* dans notre corpus, nous avons repéré trois formes de constructions sémantico-syntaxiques :

- constructions dépourvues de GP dénotant un site : « Je pars le cœur ouvert. » (p. 88)
- ou bien intégrant un GP qui peut être 'initial' : « nous sommes tous appelés à partir de chez nous... » (p. 329) – ou 'final' : « Elle partait à Ceuta la nuit. » (p. 75)

Un autre fait saillant à signaler est la relation locative entre certaines prépositions et le prédicat partir. La récurrence de ce verbe avec les prépositions entre dans la structure Vdp + Prépl. + Site GN (Kupferman, 2008)

- Partir de (l'origine : x part de y si y est l'origine de la trajectoire de x) : « Je pars d'ici. » (p. 197)
- Partir à (la direction) : « On partait [...] à la montagne. » (p. 165)
- Partir sur (la position sur un axe vertical, impliquant un support) : « je suis parti sur un bateau. » (p. 251)
- Partir dans (l'inclusion et la relation contenant/contenu) : «...partir dans les bagages du zemel. » (p. 63)
- Partir avec (l'accompagnement) : « Je suis parti avec le chrétien. » (p. 303)
- Partir sans (la négation) : « Elle avait peur [...] de partir sans avoir réalisé son rêve. » (p. 221)

Le repérage de ces structures met au premier plan un trait marquant, à savoir la primauté accordée à l'emploi de *partir* à l'infinitif sans site final non exprimé. L'omission du 'site implicite' renvoie à l'appétence inapaisée des protagonistes à se déplacer, peu importe la destination : « -Partir. -Partir ? Mais ce n'est pas un métier ! -Une fois partie, j'aurai un métier. -Partir où ? -Partir n'importe où, en face, par exemple. » (p. 119)

3.2. Les verbes médians :

Un verbe médian n'est ni un verbe initial, ni un verbe final. Il appartient à une classe hétérogène. Quelques précisions s'avèrent nécessaires pour clarifier ces verbes. On dit qu'un verbe médian exprime le trajet ou le parcours de plusieurs lieux quand la cible explore en reliant un lieu initial à un lieu final. Il renvoie à un lieu intermédiaire ou médian du déplacement. Il faudrait tenir compte des propriétés de certains verbes

médiens : certains (comme *traverser*, *sauter*) se contentent de retracer le déroulement du parcours ; d'autres (tels *arpenter*) n'impliquent pas de changement de relation de localisation. Exemples :

- « Ils *couraient*, se bousculaient et semblaient avoir la tête ailleurs » (p. 209)
- « Ils les *suiquirent* sans les voir » (p. 12)
- « ...qui doit apparaître et les faire *traverser* un par un cette distance... » (p. 15)
- « Un des flics au bar (...) *s'approcha* d'Alfia » (p. 20)
- « ...qui donnaient tout ce qu'ils avaient pour *passer* en Espagne » (p. 21)
- « ...il a fallu qu'il *monte* dans ce maudit car » (p. 25)
- « Il *courut* se réfugier chez les voisins » (p. 32)
- « J'ai déjà tenté de *brûler* les quatorze kilomètres » (p. 41)
- « Azel *traversa* la ville sans dire un mot » (p. 45)
- « Il vit un mendiant *fouiller* dans une poubelle » (p. 52)
- « Il le *suiquit* sans dire un mot » (p. 58)
- « ...j'ai pas mal *voyagé* dans ma jeunesse » (p. 96)
- « Mais reprendre sa valise, *remonter* dans le bateau » (p. 100)

Sur la base de ces exemples, nous distinguons les verbes pour lesquels la cible est présumée mobile dans un tel cadre englobant. Il en ressort deux types de verbes médiens : ceux qui introduisent un changement d'emplacement éventuel (ex : *courir*) et ceux qui demandent un changement d'emplacement obligatoire (ex : *traverser*).

3.3. Les verbes finaux

Un verbe est reconnu comme final, s'il détermine le lieu de référence, se rapportant au lieu final du déplacement. Il désigne l'accession de la cible au lieu final désiré et assimile le déplacement à la destination de la cible. Le déplacement recoupe avec la section finale de la trajectoire. Autrement dit, un verbe est considéré comme final s'il spécifie la destination relative de la figure par rapport au lieu final. Après la traversée (la fin de la destination), l'entité-cible (l'immigrant) se trouve à la fin du déplacement dans une situation regrettable, jugée malvenue par rapport à celle d'avant le voyage. Il est vrai que l'arrivée au site signale la fin du déplacement, envisagé comme déchéance de la situation de l'entité-cible. Les exemples suivants comprennent quelques verbes finaux dont le sens accuse le point zéro. Exemples :

- « ...le gouverneur *entra* dans la morgue » (p. 32)
- « ...un immense paquebot s'apprêter à *accoster* » (p. 49)

- « Elle l'avait *rencontré* dans cette maison » (p. 50)
- « Le soir, il *rejoignit* des copains du quartier » (p. 62)
- « Maria, la femme de chambre espagnole, *arriva* avec un plateau » (p. 101)

Lors du congrès Mondial de Linguistique Française, organisé à Tours en 2016, Aurnague et Claudine Garcia-Debanck reviennent sur les dernières études concernant l'expression du déplacement dans la langue. Ils ont présenté une modélisation sémantique sur les verbes de déplacement, en passant en revue les deux catégories de prédicats, à savoir les verbes de déplacement autonome (exprimant la manière du mouvement) et les verbes strictement de déplacement. Nous retiendrons deux catégories de verbes et procès susceptibles d'apporter davantage d'éclairages sur l'ensemble des verbes répertoriés auparavant :

- Les verbes qui indiquent un changement d'emplacement sans déclencher un changement de relation, (avancer, marcher...)
- Les verbes de déplacement dont l'expression sémantique alliant changement de relation et changement d'emplacement (aller + Prép, arriver, partir, sortir, se rendre...)

Dans toute la richesse sémantique des verbes que nous avons passés en revue ont été sélectionnés seulement les verbes qui décrivent le déplacement. L'identification de cet arsenal lexical traduit la désagrégation des personnages, voire leur mort. L'espace ainsi que le temps s'éclatent et esquissent une topographie qui situe l'événement spatial dans un mouvement animé par l'errance. Les trois phases (initiale, médiane et finale) du déplacement retracent l'itinéraire qu'emprunte l'actant entre la cible et le site.

4. Conclusion

Notre lecture du roman *Partir* s'est focalisée sur le déplacement, sur son arrangement formel et sur son dispositif poétique. Plus qu'une thématique élémentaire, le concept de déplacement est aménagé en une propriété structurelle autour de laquelle sont mises en place les dimensions sémantique et lexicale. L'approche sémantico-lexicale nous a autorisé à identifier les traces du déplacement qui se déploie dans le roman *Partir* pour le reconstruire. L'omniprésence de cette notion dans le lexique s'exprime par le recours aux verbes de mouvement relatifs au déplacement, tels que *partir*, *errer*, *quitter*, *marcher*, *rejoindre*, *entrer*, etc. Les verbes *partir* et *quitter* (dont la récurrence n'est plus à démontrer) montrent, bien au-delà du simple fait de se déplacer, l'errance et l'altérité.

L'objectif escompté était d'analyser cette mobilité dans *Partir* et d'expliquer cette modélisation, à travers un repérage représentatif des expressions sémantico-lexicales. Nous avons démontré à travers l'étude de l'articulation de l'espace géographique sur l'espace du texte la vision du déplacement chez Tahar Ben Jelloun, et ses modalités sémantico-lexicales à travers lesquelles ce dernier explicite l'altérité et l'identité, l'intégration de l'immigré et son exclusion.

C'est ainsi que nous avons cherché à analyser la portée du déplacement sur les procédures scripturales dans *Partir* de Ben Jelloun. Affectée par le thème du déplacement, sa production littéraire le travaille et le représente non pas comme un thème récurrent, traité comme à l'accoutumée par la littérature maghrébine d'expression française, mais il renvoie à une esthétique spécifique. Le déplacement structure les différents romans, invités eux aussi à mouvoir, créant une intertextualité cohérente. Re-conversant le fait de se déplacer en principe d'écriture, l'acte d'écrire renseigne sur l'art romanesque. Le récit est rythmé, marqué par les départs et les arrivées des protagonistes, l'alternance des voix narratives et le va-et-vient des événements, qui le projettent fréquemment vers l'éparpillement et l'éclatement. Le déplacement décrit et narré dans *Partir* prend la forme d'une errance spatio-temporelle, saisie tel un parcours spatial qui s'expliquerait par le départ du Maroc et par l'arrivée en Espagne. Obligé de voyager, de s'exiler et de subir en quelque sorte un véritable parcours initiatique pour arriver à assumer son identité longuement recherchée, ailleurs que dans son pays d'origine, l'évasion permet aux protagonistes d'échapper au calvaire de leur quotidien par la substitution d'un monde fictif, conçu sur la séduction esthétique comme seule alternative contre le désespoir. Ainsi, du pays natal au pays d'accueil, d'une culture maghrébine à une culture occidentale, de fantasme en fantasme s'exprime alternativement la longue errance d'Azal qui se transforme en traversée salutaire dans sa quête identitaire et culturelle. La situation dans laquelle il se trouve à la fin du changement au cours de l'évènement exprimé par le verbe partir est considéré comme pire que celui d'avant le changement. La direction fatale du déplacement vers le site (l'Espagne) est conceptualisée par la dégradation de la condition physique de la cible (l'immigrant clandestin). Au terme du déplacement, le point zéro à l'échelle de la forme physique est synonyme de la mort (Azal est assassiné à la fin du récit).

L'esthétique et la thématique du déplacement traitées dans *Partir* par Tahar Ben Jelloun revisitent les problématiques des identités monolithiques de l'altérité, de l'identité et de l'acculturation. Un tel traitement reconsidère la notion de l'identité et de la culture comme une notion altérable et inconstante à l'instar des traits culturels souscrits à l'épreuve du déplacement.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Araya, V. B. (2013). Le labyrinthe arabo-musulman dans les romans de Tahar Ben Jelloun. *Letras*, (54), 71–90. <https://doi.org/10.15359/rl.2-54.4>
- Aurnague, M. (2008). Qu'est-ce qu'un verbe de déplacement ? : critères spatiaux pour une classification des verbes de déplacement intransitifs du français. In J. Durand, B. Habert (dir.), *Congrès Mondial de Linguistique Française – CMLF08* (pp. 1905–1917). <https://doi.org/10.1051/cmlf08041>
- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale*. Traduit par Françoise Bouillot. Payot et Rivages.
- Bal, M. (2002). *Travelling Concepts in the Humanities : A Rough Guide*. University of Toronto Press.
- Ben Jelloun, T. (15 février 1976). Dossier consacré aux évadés de l'empire. *Les Nouvelles Littéraires*, 14–17.
- Ben Jelloun, T. (2007). On ne parle pas le francophone. *Le Monde diplomatique*, (638), 20–21.
- Boons, J.-P. (1985). Préliminaires à la classification des verbes locatifs : les compléments de lieu, leurs critères, leurs valeurs aspectuelles. *Linguisticae Investigationes*, 9(2), 195–267. <https://doi.org/10.1075/li.9.2.02boo>
- Borillo, A. (1998). *L'espace et son expression en français*. Ophrys.
- Bouvet, R. (2006). *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. XYZ Éditeur.
- Christiane, A. (2005). L'immigration dans le roman francophone contemporain. Karthala.
- Defarges, P. M. (1994). *Introduction à la géopolitique*. Seuil.
- Forestal, C. (2008). L'approche transculturelle en didactique des langues-cultures : une démarche discutable ou qui mérite d'être discutée ? *Éla. Études de linguistique appliquée*, (152), 393–410. <https://doi.org/10.3917/ela.152.0393>
- Gauvin, L. (1997). La surconscience linguistique de l'écrivain francophone. In L. Gauvin (Dir.), *L'Écrivain francophone à la croisée des langues* (pp. 5–15). Karthala.
- Gauvin L. (2004). *La fabrique de la langue, de François Rabelais à Régent Ducharme*. Seuil.
- Jabès, E. (1978). *Le Souçon, Le désert*. Gallimard.
- Kopecka, A. (2009). L'expression du déplacement en français : l'interaction des facteurs sémantiques, aspectuels et pragmatiques dans la construction du sens spatial. *Langages*, (173), 54–73. <https://doi.org/10.3917/lang.173.0054>
- Kupferman, L. (2008). Les verbes de déplacement et le rôle Source. *Langages*, (169), 92–110. <https://doi.org/10.3917/lang.169.0092>
- Landowski, E. (1997). *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*. Presses universitaires de France.
- Laur, D. (1989). Sémantique du déplacement à travers une étude de verbes et de prépositions en français. *Cahiers de grammaire*, (14), 67–83.
- Laur, D. (1993). La relation entre le verbe et la préposition dans la sémantique du déplacement. *Langages*, (110), 47–67. <https://doi.org/10.3406/lgge.1993.1098>
- Levinson, S. C. (2003). *Space in Language and Cognition. Explorations in Linguistic Diversity*. Cambridge University Press.
- Lindenlauf, N. (1996). *Tahar Ben Jelloun: Les Yeux baissés*. Labor.

- Memmi, A. (1985). *Portrait du colonisé/Portrait du colonisateur*. Gallimard.
- Noiray, J. (1996). *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Belin.
- Pageaux, D-H. (2000). De la géocritique à la géosymbolique. Regards sur un champ interdisciplinaire : littérature générale et comparée et géographie. In B. Westphal (Dir.), *La géocritique mode d'emploi* (pp. 125–160). Pulim.
- Raqbi, A. (2005). Le Moi masqué de Tahar Ben Jelloun. *Dalhousie French Studies, Halifax, 70*, 21–28.
- Romey, G. (1995). *Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves*. Albin Michel.
- Thibeault, J. (2015). *Des identités mouvantes. Se définir dans le contexte de la mondialisation*. Nota bene.
- Topia, A. (1996). Contrepoints joyciens. *Poétique*, (27), 351–371.
- Tuan, Y.-F. (2006). *Espace et lieu. La perspective de l'expérience*. Folio.
- Vandeloise, C. (1986). *L'espace en français : sémantiques des prépositions spatiales*. Seuil.

Mourad Loudiyi est enseignant-chercheur et formateur au Centre Régional des Métiers de l'Éducation et de la Formation, de Fès, depuis 2011. Soutient son doctorat en approche et poétique des textes, habilitation à diriger des recherches en approches des textes littéraires. Ses publications couvrent un large spectre de sujets, notamment les approches des textes littéraires, la didactique de la littérature et le développement de la professionnalisation chez les futurs enseignants du FLE, notamment la didactique de la lecture du texte littéraire. Auteur d'un essai *Lol V. Stein de Marguerite Duras. Figure féminine plurielle* (à paraître 2022) et d'un ouvrage collectif *Pour une didactique d'œuvre littéraire au lycée. Théories, discours institutionnel, pistes pour la classe* (à paraître 2022). Membre de l'équipe de Recherche dans la Diversité Culturelle et Linguistique dans le Monde Méditerranéen, du Laboratoire de la Recherche Scientifique et Éducative dans le Monde Méditerranéen. Membre attaché à l'équipe de recherche : Écritures africaines de langue française : Représentations culturelles et identitaires, du Laboratoire Langue, Représentations et Esthétiques, Facultés des Sciences Humaines, Saïss-Fès (FSHSF).

Les identités migrantes d'Édouard Glissant et Carlos Fuentes à travers les frontières hybrides de l'Amérique du sud

MANUELA NAVE

Université d'Alcalá de Henares / Espagne

✉ manuelanave@virgilio.it

RÉSUMÉ. La frontière est un lieu interstitiel d'entremêlement de cultures, langues et identités. Que les migrants franchissent les confins ou qu'ils demeurent dans les villes de frontière, ils entrent en relation les uns avec les autres sur un terrain qui s'alimente de ce croisement devenant terre de rencontres et de conflits, terre d'hybridation et de perpétuel changement.

Édouard Glissant et Carlos Fuentes, le premier antillais, le deuxième mexicain, ont étudié et présenté au monde la réalité complexe des frontières de leurs pays d'origine. Cet article veut proposer une analyse comparative de ceux deux identités errantes qui ont vécu et explorer des confins particulièrement compliqués à cause de leur passé de colonialisme et esclavagisme qui a engendré de sérieuses conséquences socio-économiques encore actuelles.

MOTS-CLÉS :

Frontière ;
identité/altérité ;
hybridité ;
littérature hispano-américaine ;
littérature caribéenne française

Pour citer cet article

Nave, M. (2022). Les identités migrantes d'Édouard Glissant et Carlos Fuentes à travers les frontières hybrides de l'Amérique du sud. *Hybrida*, (4), 155–172. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23005>

Les deux auteurs ont le grand mérite d'avoir franchi toute frontière et d'avoir porté l'attention internationale sur leurs frontières et sur leurs peuples de frontière.

RESUMEN. *Las identidades migrantes de Édouard Glissant y Carlos Fuentes a través de las fronteras híbridas de América del Sur.* La frontera es un lugar intersticial de mezcla de culturas, idiomas e identidades. Ya sea que los migrantes crucen los confines o permanezcan en las ciudades fronterizas, se relacionan en un terreno que se alimenta de este cruce que se convierte en tierra de encuentros y conflictos, tierra de hibridación y de perpetuo cambio.

Édouard Glissant y Carlos Fuentes, el primero antillano, el segundo mexicano, han estudiado y presentado al mundo la compleja realidad de las fronteras de sus países de origen. Este artículo quiere proponer un análisis comparativo de las dos identidades errantes que han vivido y explorado confines particularmente complicados debido a su pasado de colonialismo y esclavitud que ha engendrado importantes consecuencias sociales y económicas todavía actuales.

Ambos autores tienen el gran mérito de haber cruzado todas las fronteras y de haber centrado la atención internacional en sus fronteras y en sus pueblos fronterizos.

ABSTRACT. *Migrant identities of Édouard Glissant and Carlos Fuentes across the hybrid borders of South America.* The border is an interstitial place of interweaving cultures, languages and identities. Whether migrants cross the borders or remain in border cities, they get in touch each other on a ground that is influenced by this crossing becoming a land of encounters and conflicts, a land of hybridization and perpetual change.

Édouard Glissant, Caribbean, and Carlos Fuentes, Mexican, studied and presented to the world the complex reality of the borders of their native countries. This article wants to propose a comparative analysis of those two wandering identities who lived and explored extremely complicated confines because of their past of colonialism and slavery with which has generated still present serious social-economic consequences.

Both authors have the great merit of having crossed all borders and of having focused international attention on their borders and on their borders people.

PALABRAS

CLAVE:

Frontera;
 identidad/alteridad;
 hibridación;
 literatura
 hispanoamericana;
 literatura caribeña
 francesa

KEY-WORDS:

Border;
 identity/otherness;
 hybridity;
 Spanish-American
 literature;
 French Caribbean
 literature

Qu'est-ce que c'est qu'une frontière ? Anne-Laure Amilhat Szary, dans *Géopolitique des frontières. Découper la terre, imposer une vision du monde*, la définit comme « un projet essentiellement européen qui s'est imposé au reste du monde », étant, la démarcation de confins, le résultat des traités westphaliens qui ont formalisé, en 1648, le concept de frontière comme ligne de séparation entre deux rivalités et comme tentative d'établir des rapports et un équilibre politique entre puissances ennemies. Rui Cunha Martins, dans *Frontière et fonction: le cas européen*, partage le même avis de frontière comme spécificité européenne et donne deux possibilités de définition : la démarcation par l'extérieur et celle par l'intérieur. La démarcation par l'extérieur est la plus commune et simple et identifie la frontière comme limite d'une entité politique, culturelle et économique qui se caractérise par ses extériorités, c'est-à-dire par ses relations avec d'autres entités en termes d'inclusion et d'exclusion, de coopération et d'expansion. La démarcation par l'intérieur joue sur l'auto-affirmation de propres caractéristiques internes communes à l'espace délimité. Les deux modalités sont en relation complémentaire entre elles pour définir la nature de la frontière. Pour revenir à Anne-Laure Amilhat Szary, elle reporte deux perspectives pour tracer les repères de départ pour une définition de frontière : la perspective critique, empruntée à Mezzadra et Neilson, qui veut la frontière étatique, limite, donc, d'une entité politique qui possède un « *world-configuring function* ». Cette perspective est en opposition avec la perspective réaliste empruntée à Kristof Ladis K. D. qui veut la frontière comme phénomène et expression de « faits de la vie ».

Les confins, donc, font partie d'un jeu de relations internationales appelées « extériorités » par Rui Cunha Martins ou bien « *world-configuring function* » d'après Mezzadra et Neilson, et qui chargent la frontière de dimensions multiples à analyser. En effet, continue Amilhat Szary, les études actuelles sur la frontière connues comme « *borders studies* », visent à un examen pluridisciplinaire touchant tous les aspects de la société, des organismes et du système en général de frontière qui ne peut plus être considérée une simple ligne séparatrice de la souveraineté.

À ce propos, l'autrice ouvre la réflexion sur l'espace frontalier aujourd'hui traversé et croisé comme un carrefour et qui acquiert, pour cette raison, la caractéristique d'être mobile. La frontière, en effet, n'est plus un espace linéaire, mais elle subit une diffraction et elle devient étendue. À ce sujet, nous pouvons reprendre les définitions de Bhabha selon lesquelles, en présence d'une frontière, nous avons en réalité un troisième espace interstitiel et hybride qui n'est pas circonscrit à la ligne de démarcation et qui marque une reterritorialisation qui se nourrit du passage des personnes franchissant la frontière ou demeurant dans les villes frontalières.

Effectivement, autour et à cheval de cette ligne de frontière, naît et se développe une nouvelle région, un nouveau monde complexe et aux aspects multiples qui se répand et s'étend bien au-delà de la ligne séparatrice tout court.

L'intérêt de notre analyse porte sur les aspects littéraire et culturel qui se dégagent tout autour de l'interstice frontalier nord de Mexique et des frontières caribéennes, et qui déterminent également la formation des identités des gens qui peuplent ces frontières. À propos du sujet concernant l'élément culturel, d'après Néstor García Canclini, dans l'espace frontalier nous assistons à un échange qui, , peut être un dialogue interculturel équilibré ou une juxtaposition multiculturelle ayant plus de possibilité d'aboutir à des conflits. Quelque que soit sa nature, ce troisième lieu est un espace d'hybridation, de production intellectuelle, culturelle et linguistique et de formation d'identités postmodernes, c'est-à-dire d'identités transterritoriales qui ne se définissent pas à travers une appartenance exclusive à une nation, mais qui s'alimentent de l'interculturalité et de la relation entre les individus.

Le mot « hybridation », nous dit Canclini, nous renvoie à une dimension de coexistence de cultures et même de temporalités différentes. Il ne s'agit pas d'une simple opposition binaire entre civilisations, mais d'un mélange, d'un syncrétisme, d'un processus d'entrecroisement qui franchit toute frontière dans l'interaction et/ou la confrontation.

Le lien entre frontière-culture-identité devient très fort. La frontière étant un lieu d'excellence pour le contact et l'approche de cultures qui, en relation entre elles, donnent inévitablement vie à de nouvelles identités. D'après les théories de Gilberto Giménez, si la culture concerne les éléments intériorisés au niveau social, l'identité concerne la sphère personnelle, elle est le côté subjectif de la culture. L'identité subit un processus d'adaptation le long de la vie, Giménez parle de « *continuidad en el cambio* », il ne s'agit pas de perte d'identité, mais d'évolution et changement en fonction de la nouvelle situation. À ce propos, Rita Segato, dans *Identidades políticas/alteridades históricas : una crítica a las certezas del pluralismo global* (2002) affirme justement que l'interaction sur les frontières ne modifie pas le système culturel général, mais elle agit sur la construction identitaire individuelle vu que, comme nous venons de dire, la relation frontalière concerne la dimension individuelle de chacun et non la dimension culturelle générale sociale.

Julio Ortega, parlant de frontières, définit l'identité « *fluctuante, inquieta y enigmática, la identidad es la dimensión comunitaria de la experiencia cultural* ».

Ces mots, en effet, définissent les caractéristiques de l'identité postmoderne¹. Elle est « *fluctuante* » donc variable et modifiable. Elle est « *inquieta* », c'est-à-dire qui se déplace sans s'épargner à la recherche de contacts². Elle est « *enigmática* », donc pas forcément facile à déchiffrer³. Encore, l'identité trouve son expression dans la littérature (« *experiencia cultural* ») qui est capable de montrer l'idiosyncrasie culturelle individuelle (de l'auteur) et collective (« *dimensión comunitaria* ») dont l'écrivain fait partie et en est influencé. Yoon Bong Seo dans *La pregunta por la identidad en el ámbito literario de América latina: el caso de México* (2002) utilise cette définition de Julio Ortega de l'identité pour justifier comment la littérature devient reflet et configuration de la dimension identitaire et culturelle de l'écrivain et lieu d'expression de ce monde frontalier en perpétuel mouvement. Le plus ou moins récent courant littéraire qui naît autour de la frontière nord du Mexique en est un exemple. Les confins entre Mexique et États-Unis sont désormais largement et tristement connus pour être lieu d'effrayante violence dans l'affrontement entre deux cultures, celle de l'Amérique du nord contre celle de l'Amérique du sud. Les écrivains qui écrivent sur la *frontera norte*, ainsi est-elle appelée, ont donné vie et forme à une littérature qui présente et étudie un espace qui acquiert de plus en plus de considération dans le monde éditorial. Les auteurs de la *frontera* partagent sujets et langage spécifiques de la frontière reflétant l'hybridité jaillissante de cette réalité dont la complexité est due à un constant procès d'entremêlement multiculturel. À l'appui de la thèse de l'identité comme postmoderne, Marcela Tapia Ladino, dans *Las fronteras, la movilidad y lo transfronterizo: reflexiones para un debate*, reprend les opinions de Zúñiga qui identifie la postmodernité du Mexique du nord dans le processus d'entrelacement qui rend les frontières laboratoire d'hybridité.

¹ Les auteurs Yoana Lázara Piedra Sarría, Nereyda E. Moya Padilla et Yuvy Martínez Pérez, expliquent ce que Canclini définit comme identité postmoderne, c'est-à-dire une identité qui s'adapte, change et s'alimente de relations dans une constante construction dans la transterritorialité et le multilinguisme. Dans cette circonstance, l'identité cesse d'appartenir à une communauté nationale. (Piedra Sarría, Moya Padilla et Martínez Pérez, 2017).

² Chez Édouard Glissant aussi nous avons cette idée de la nécessité d'entrer en relation avec les autres. Les identités doivent partir à la rencontre d'autres identités pour se compléter, se construire et reconstruire à chaque fois.

³ À ce propos, Édouard Glissant parle du droit à l'opacité, c'est-à-dire qu'il n'est pas nécessaire et possible que de comprendre pleinement toutes les identités qui gardent donc le droit à être opaques. Ce qui est important c'est la relation et le contact avec les autres identités, même si dans le rapport il y aura des éléments pas clairs.

Selon ce qui a été dit, la littérature devient, donc, le lieu d'énonciation de cet interstice hybride frontalier et des identités dynamiques qui l'animent. Pour cet article, nous voulons nous focaliser sur la comparaison entre le vécu de frontière-identité de Carlos Fuentes et celui d'Édouard Glissant.

Avec eux, nous nous situons dans les frontières de l'Amérique du sud, espaces de mélanges, croisement et fusion (presque toujours forcés) entre plusieurs cultures, civilisations, langues et, donc, identités. Ces frontières représentent plus que d'autres le concept d'hybridité. Le passé de l'Amérique du sud est, en effet, une dramatique histoire de colonisation et d'esclavage avec la déportation d'esclaves notamment d'Afrique et d'Asie vers les plantations latines mais, outre les longues séquelles engendrées par tel événement historique, les flux migratoires vers l'Amérique du sud et au départ de l'Amérique du sud vers l'Amérique du nord ou l'Europe, qui se sont succédés au fil des siècles ont été nombreux et déterminés par d'autres facteurs aussi. Cet article ne peut pas présenter un compte rendu exhaustif des événements historiques et des relatifs mouvements migratoires, mais le va-et-vient pour et depuis cette région géographique a été continu déterminant une importante hybridation et complexité multiple.

Les deux auteurs, objet de cet article, sont deux écrivains clés et essentiels pour leurs territoires d'origine dans la mesure où ils contribuent de façon déterminante à reconstruire les identités latines, perdues et confondues pendant la colonisation et l'esclavagisme, pour les présenter finalement au monde entier.

Carlos Fuentes (Panamá 1928 – Ciudad de México 2012), est fils d'un diplomate mexicain qu'il suivra dans ses déplacements. Fort de cette expérience, Fuentes va développer une perception cosmopolite et ouverte vers le monde. Pourtant, même avant de s'installer au Mexique à l'âge de seize ans, son identité mexicaine⁴ s'est éveillée consacrant par la suite sa vie d'intellectuel et d'engagement politique au Mexique. C'est surtout pendant son séjour aux États-Unis avant de partir au Mexique, qu'il réalisera que beaucoup d'actions états-uniennes se sont retournées contre son pays qui continue d'en payer les conséquences.

Romancier polyvalent qui veut (et réussit sans aucun doute) s'introduire dans un contexte mondial pour y insérer la littérature mexicaine, il a franchi les frontières littéraires de genres des classes et des nationalités pour arriver à un discours plus universel. En effet, dans *Geografía de la novela*, Fuentes réfléchit sur la littérature en termes d'instrument pour sortir du nationalisme et soutient l'importance pour la littérature mexi-

⁴ Ses parents étaient mexicains. Bien qu'il soit né à Panamá et qu'il ait beaucoup voyagé, il s'est toujours senti mexicain.

caine de s'ouvrir au reste du monde, de ne pas rester enfermée et repliée sur elle-même. Carlos Manuel Fuentes veut revendiquer l'universalité de ses origines et des structures langagières de la « langue des hommes du Pérou, d'Argentine ou de Mexique ».

L'identité migrante de Carlos Fuentes est bien consciente de sa provenance. Elle est plutôt occupée sur le côté de la diversité : dans une interview en Italie en 2002, l'écrivain affirme que les mexicains ont désormais bien acquis et conquis leur identité et, à partir de celle-ci, il faut maintenant avancer vers la découverte et le respect de la diversité politique, religieuse, éthique, sexuelle et de tout type de diversité possible pour construire une démocratie en Amérique latine et Mexique.

Dans le susmentionné entretien à l'Université de Bordeaux en 2012, il réaffirme :

En Amérique Latine, nous passons beaucoup de temps à nous demander qui nous sommes. Le discours de l'identité nous a pris des années et nous a épuisés, jusqu'à parvenir à conclure que oui, nous avons une identité, que je suis mexicain, que García Márquez est colombien, Vargas Llosa péruvien; ce n'est plus un problème [...] Mon œuvre tout à la fois affirme une identité – celle du Mexique, d'Amérique Latine – et part en quête de l'autre, de l'altérité, comme on disait autrefois, en faisant de la diversité l'objectif de l'Amérique Latine actuelle. (Patoyt et Cabezas Vargas, 2022)

Il croit fermement à la force de l'identité mexicaine, dans le même entretien, il déclare encore :

Ainsi les États-Unis influencent-ils l'Amérique Latine et l'Amérique Latine les États-Unis. Naturellement, le pouvoir nord-américain assure que l'influence nord-américaine est grande, mais voyez plutôt la force de la culture face aux réalités politiques et économiques du moment: le Mexique est un pays voisin où l'on parle espagnol, où l'on cultive une mémoire aztèque, avec des églises baroques – même les athées y sont catholiques ! – une sensibilité et une cuisine par bonheur bien différentes de celles des États-Unis. Être voisin des États-Unis n'est pas chose facile, et pourtant le Mexique a conservé une personnalité bien plus latino-américaine que nord-américaine, avec des marques d'influence bien entendu. (Patoyt et Cabezas Vargas, 2022)

Édouard Glissant (Sainte-Marie / Martinique 1928 – Paris 2011), voyageur lui-aussi, prônant l'errance et l'engagement politique contre le colonialisme et les oppressions, partage la même idée que Fuentes à propos des États-Unis. Dans *Quand les murs tombent* il déclare que ce qui menace les identités nationales ne sont pas les migrants, mais par exemple l'hégémonie états-unienne qui représente le consumérisme et l'« essence occidentale » séparée des autres civilisations et qui, pour cet isolement, est devenue inhumaine en érigeant un mur identitaire. Deux points encore en commun entre Fuentes et Glissant, concernent l'importance du passé et de la relation entre les

individus. Fuentes fait résider, effectivement, la force de la nationalité et de l'identité mexicaine dans le passé du pays qu'il parcourt dans *El espejo enterrado*, titre indiquant l'instrument à travers lequel nous naviguons entre le passé et le présent qui ne peuvent pas être séparés l'un de l'autre. Begoña Pulido explique que l'union et la continuité entre le passé et le présent s'opposent à la fragmentation politique et socio-économique de Mexique. La richesse de la tradition culturelle mexicaine doit être étudiée et valorisée pour retrouver les racines du peuple qui plongent dans le multiculturel. L'identité mexicaine chez Fuentes, conclut Pulido, se développe dans le contact avec l'autre et dans la relation de continuité avec le passé. Cette ouverture vers l'autre et cette attention spécifique à l'histoire nationale nous renvoient, comme nous avons dit, aux idées de Glissant appliquées au contexte caribéen. Si Fuentes a allumé les feux du projecteur sur sa réalité mexicaine, Glissant, écrivain de grande épaisseur, a contribué à présenter au monde le cosmo antillais en essayant d'en retracer les origines pour le lancer vers le « Tout-monde ». En effet, l'identité se construit d'après Glissant, dans la relation avec l'autre. L'identité antillaise, à cause de son histoire, est une identité fragmentée et plurielle qui peut se compléter dans un processus « rhizome » de rencontre avec d'autres identités/altérités. Le rhizome est un type de racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines. Glissant a emprunté ce terme à Deleuze et Guattari, deux philosophes qui ont généré le modèle descriptif du rhizome comme organisation d'éléments articulés en racines qui se répand vers les autres racines sans les déranger ou opprimer, mais en les intégrant.

Pour revenir à l'idée susmentionnée de « tout-monde », il s'agit de l'archipélisation de la globalité des cultures qui devraient être en relation entre elles, comme les terres d'un archipel, et en réaction les unes avec les autres dans un mouvement continu, comme un tourbillon on pourrait dire, qui mènerait au développement d'une identité toujours en devenir.

L'identité antillaise incarne ce processus qui est dynamique, car sans fin, et imprévisible, car on ne peut pas prévoir ce que le mélange de cultures pourra donner. En contact constant avec de nombreuses autres identités depuis toujours à cause du passé de colonialisme et esclavagisme, l'identité antillaise est plurielle, hétérogène et finalement hybride, pour revenir à Bhabha. En effet, la Caraïbe pourrait être la mise en abyme des espaces hybrides de Bhabha dans le « tout-monde » : les Caraïbes comme plateau sur lequel se déroule en petit la scène où tout s'archipélise dans une relation de construction identitaire et se propose comme exemple pour le « tout-monde » qui, en grand, doit se connecter, se connaître, se lier, s'archipéliser. D'ailleurs, déjà la conformation géographique des Caraïbes en archipel rappelle cette image de l'archipélisation. En effet, l'archipel, par rapport à l'île, se différencie pour le fait qu'il est formé par un

groupe d'îles, mais qui sont réunies sous une même dénomination. Même si les îles gardent une indépendance culturelle et identitaire, faire partie du même groupe représente le premier point de contact pour démarrer une relation. À ce propos, cette théorie de l'archipélisation où tout doit entrer en relation, s'oppose à la théorie appelée MAC du XIX^{ème} siècle qui soutenait l'existence dans le monde de plusieurs cultures, mais qui restaient renfermées comme sur des îles impénétrables. Dans *Introduction à une poétique du divers*, Glissant affirme :

Ce que je vois aujourd'hui, c'est que les continents « s'archipélisent », du moins du point de vue d'un regard extérieur. Les Amériques s'archipélisent, elles se constituent en régions par-dessus les frontières nationales. Et je crois que c'est un terme qu'il faut rétablir dans sa dignité, le terme région. L'Europe s'archipélise. Les régions linguistiques, les régions culturelles, par-delà les barrières des nations, sont des îles, mais des îles ouvertes, c'est leur principale condition de survie. (Glissant, 1996, p. 44)

Les régions mentionnées par Glissant, sont en effet des sous-frontières par rapport aux frontières nationales officielles, ce sont les troisièmes espaces interstitiels hybrides, ce sont des espaces où se produit une archipélisation, donc un métissage ou, pour le dire à travers les mots de Glissant, une *créolisation*. Le terme *créolisation* vient de créole avec une référence spécifique à la langue *créole* qui est le résultat, imprévisible⁵ au départ, d'un mélange de plusieurs langues hétérogènes entre elles.

Glissant applique ce terme donc au processus qui met en relation les cultures et qui constitue les identités comme rhizomes « comme racines allant à la rencontre d'autres racines » (Glissant, 1996, p. 23).

L'identité migrante de Glissant est une identité errante qui cherche l'autre, le divers pour s'en enrichir tout en gardant le droit à l'opacité de l'altérité : comprendre à fond ce qui est étranger n'est pas donc nécessaire ni possible, entrer en contact avec l'étranger, établir une relation d'échange est par contre essentiel.

Glissant possède un vécu d'hybridation culturelle dû à la nature hybride de la Caraïbe et ses réflexions l'emmènent à l'idée qu'une identité a besoin d'abolir toute frontière et de jouir des autres pour se construire. L'identité de Glissant habite le « tout-monde ».

En ce qui concerne l'élément de l'histoire, dans *Philosophie de la Relation*, Glissant affirme : « chacun peut repérer ou insérer une biographie personnelle dans une

⁵ L'imprévisibilité est la caractéristique spécifique qui différencie, d'après Glissant, le métissage de la créolisation. Il est possible de prévoir, par exemple, les résultats d'un métissage de plantes ou d'animaux, mais il n'est pas possible que de prévoir les effets d'une créolisation.

histoire collective à reconstituer ou à récupérer : c'est-à-dire dans une histoire qu'il aura fallu rétablir de manière absolument nouvelle ou par rapport, en premier exemple, à la convention occidentale de l'Histoire, estimée comme genre. » (p. 75). D'après Glissant, en effet, l'histoire que l'on étudie garde la perspective occidentale qui altère la vérité. Il faudrait, donc, dépouiller l'histoire de la vision euro-centrique pour dévoiler la réalité des faits et récupérer le passé à travers une « aventure intellectuelle, et de beauté dans l'exercice de la pensée, sans compter les vérités lointaines non absolues qu'il faudrait peut-être rejoindre, à se refaire un corps d'apprenti des histoires conjointes des peuples » (p. 76).

Pour revenir à Carlos Fuentes en ce qui concerne le sujet de l'identité, il la reconnaît tout d'abord comme mexicaine, plus circonscrite au territoire, et qui veut revendiquer son universalité. Par conséquent, le thème de la frontière est évidemment au centre de sa pensée mais, là aussi, la référence dans ses œuvres se fait à une frontière spécifique: celle du Mexique avec les EEUU et non à la frontière-monde. Il aborde le sujet de cette tristement célèbre frontière sous plusieurs aspects : les périls d'un franchissement physique de la frontière (la traversée du Río Grande, Río Bravo, la traversée du désert, la traversée du mur barbelé), les périls et les conséquences psychologiques du franchissement (perte de l'identité, sentiment d'inaptitude dans la nouvelle culture, regret pour ce que l'on a dû laisser, rage pour le départ forcé, choc pour la réalité que l'on trouve et que l'on avait idéalisée avant de partir), les périls et les conséquences matérielles du franchissement (la nouvelle réalité américaine pourrait ne pas avoir de place pour les immigrants qui partent pleins de rêves et d'espoirs, mais qui peuvent se rencontrer avec l'impossibilité de trouver un emploi et de construire leur rôle dans la nouvelle société). La frontière de Fuentes est plutôt un obstacle qui se charge de connotations négatives et de dangers. Dans *La frontera de cristal*, à travers les 9 récits qui composent l'œuvre, Fuentes présente la réalité frontalière mexico-américaine dans sa complexité et multiplicité. La frontière est siège de las *maquilas*⁶ dans le cinquième récit, ou lieu d'affrontement direct entre la police de frontière représentée par Dan Polonsky et contre les migrants clandestins et contre les *coyotes*⁷. Encore, la frontière est une ligne séparatrice entre un côté qui attire mais qui effraie en même temps le

⁶ Usines qui se situent sur les confins mexicains considérés zones franches du point de vue fiscal. Ces lieux de travail ne respectent pas les normes d'hygiène et de sécurité et n'appliquent pas les dispositions et les conditions des contrats de travail à garantie des travailleurs.

⁷ Los coyotes sont les criminels qui agissent sur la frontière pour faciliter l'immigration illégale aux États-Unis en aidant les migrants à traverser les confins.

vieux personnage du quatrième récit et le côté où il se trouve. Le vieil homme se sent dans un abîme entouré d'une frontière qui lui a tout enlevé: la famille qui a choisi de partir et de gagner le côté opposé, la santé car il est actuellement sur un fauteuil roulant sans possibilité d'être hospitalisé ni d'un côté ni de l'autre de la frontière et, surtout, la mémoire et l'identité, effacées au bout d'une vie passée à combattre son frère, criminel agissant sur les confins. Il se sent prisonnier de *la raya*, comme l'appelle-t-il, il se sent « *capturado dentro de una copa de cristal muy frágil* » (pag. 42) et il se dit qu'il pourrait la briser, mais il n'y parvient pas et il reste abandonné sur la *raya del olvido*, ce qui est une punition qui dépouille l'individu de l'humanité et de l'identité. Dans le dernier récit, la frontière montre sa nature violente et cynique liée au narcotrafic qui explose dans le meurtre de Leonardo Barroso, personnage-clé de la criminalité organisée, mais qui a trop osé sur la frontière qui rétablit son ordre à travers son assassinat. Fuentes dévoile une frontière qui absorbe et engloutit, qui séduit et attire et qui dévore les identités. Elle est lieu et témoin du passage de personnages, individus nomades qui, dans leur errance, cherchent une rédemption économique et sociale fuyant la pauvreté et la dégradation sociale de leur pays en dépit, si nécessaire, de la perte d'une identité nationale.

Dhondt Reindert associe le déplacement de la migration au sentiment de la mélancolie qui est, à son tour, associée à une partie de soi-même, et/à un passé ou et/à un espace perdu. Cet état d'âme nostalgique, d'après Reindert, caractérise la culture nationale mexicaine qui a égaré tout repères d'appartenance sociale.

Battistel Claudia est du même avis, ce qui pousse à franchir la frontière est la crise de la notion d'appartenance que les personnages vivent. Ils hésitent entre traverser les confins pour aller à la rencontre de l'altérité et rester pour essayer de préserver la propre frontière culturelle qui se révèle être fragile. L'écrivaine lit dans les récits, une position de Fuentes qui se situe entre le nationalisme et une perspective cosmopolite, entre la défense de Mexique comme pays fort et unis et la présentation du même pays, au contraire, comme entité fragmentée. Le personnage qui, peut-être, incarne le plus cette complexité frontalière est José Francisco. Ce jeune est hybride car il se déclare mexicain, américain et chicano⁸ en même temps ; il personnifie un équilibre atteint entre les identités américaine et mexicaine en opposition. José Francisco vit à cheval de la frontière et il s'occupe de divulguer des manuscrits mexicains aux États-Unis et des manuscrits états-uniens au Mexique. Il cherche le dialogue et une connexion entre les deux cultures. José F. veut rester mexicain, mais ouvert vers le voisin en assumant, donc, une position de conservation des racines et de découverte de l'autre.

⁸ Terme pour définir les mexicains qui vivent aux États-Unis.

Cependant, avec Fuentes, le contact entre les mexicains et les états-uniens à la frontière engendre, dans la plupart des cas, un conflit et une juxtaposition en effet de cultures : ils ne s'acceptent pas entre eux, les mexicains en terre étrangère doivent essayer de s'adapter mais, la tête et le cœur toujours dans leur terre d'origine, ils n'arrivent pas à tourner vraiment la page et à s'intégrer à la nouvelle communauté. Les nord-américains rejettent les flux migratoires provenant du sud ou, encore pire, exploitent la main-d'œuvre sud-américaine sans lui donner aucune dignité et, si possible, ils chassent les ouvriers à la fin de leur travail. C'est le cas de Gonzalo Romero qui gagne sa vie comme passeur d'une rive à l'autre du fleuve de frontière Río Grande Río Bravo et qui sera tué un soir pendant un conflit à feu contre les skinheads, l'une de multiples bandes armées qui se battent contre los latinos qui tentent la traversée. Ou encore, dans le sixième récit, nous assistons à l'un de nombreux et violents affrontements qui se produisent sur la frontière, quand la tension entre la police états-unienne et les migrants atteint la limite jusqu'à éclater dans une véritable guérilla qui laisse plusieurs blessés et même morts sur le sol frontalier. Le récit qui s'occupe du personnage de Benito Ayala est emblématique car il s'ouvre sur une scène de migrants mexicains qui s'adressent à l'autre côté pour demander un emploi comme main d'œuvre, mais en silence. Ce mur humain est prêt à traverser le fleuve avec seulement un sac à dos qui garde des morceaux de mémoire de leurs identités. Benito ressent la peur qui envahit le côté mexicain et la haine en provenance du côté nord-américain qui essayait de les repousser.

La frontière de Fuentes sépare, donc, un peuple qui se voudrait bien défini dans sa culture, mais qui finalement n'est toujours pas pleinement satisfait et comblé dans son parcours d'affranchissement socio-économique, d'un peuple qui déteste ses voisins de confins, qui les rejette, mais qui les exploite dans les travaux de fatigue sans leur accorder la moindre acceptation identitaire ni humanitaire.

Avec Glissant, la relation frontière/identité acquiert une dimension différente. L'identité des antillais n'est toujours pas bien définie, elle se compose surtout de fragments d'Afrique, de fragments d'Asie et de fragments de la population locale. À cette mosaïque, nous devons ajouter la présence intrusive de la France qui a imposé sa culture, sa langue, son système administratif et politique. Beaucoup d'écrivains antillais ont souffert, le cas échéant, l'imposition de la langue française au détriment de leur langue créole. En âge scolaire surtout, ils rapportent avoir été confus car le français était imposé à l'école comme dans la vie quotidienne et le créole était considéré inférieur et sans dignité alors que les auteurs le ressentaient, au contraire, comme leur langue, principe et source de leur identité autant hybride

que cette langue créole. Le parcours pour aboutir à l'élaboration que Glissant fait dans *Soleil de la conscience* sur le rapport entre la France et les Caraïbes sera long mais, comme ce n'est pas exactement l'objet de ce travail, nous nous limiterons à la conclusion à laquelle Glissant est parvenu dans l'optique du franchissement de toute barrière pour aspirer à une totalité:

Venu de la Martinique (qui est une île de la ceinture caraïbe) et vivant à Paris, me voici depuis huit ans engagé à une solution française : je veux dire que je ne le suis plus seulement parce qu'il en est ainsi décidé sur la première page d'un passeport, ni parce qu'il se trouve qu'on m'enseigne cette langue et cette culture, mais encore parce que j'éprouve de plus en plus nécessaire une réalité dont je ne peux pas m'abstenir. (Glissant, 1956, p. 13)

Pour les Antillais, la frontière n'est pas un mur ou un poste de douane, leur frontière est la mer. C'est dans la mer que tout a commencé avec un bateau négrier (les noirs provenant d'Afrique voyageaient dans des bateaux appelés justement négriers pour cette raison) et elle est également le canal pour se joindre aux autres cultures et compléter la construction de leur identité. La frontière de Glissant n'est pas un obstacle, mais un élément naturel pas gênant qui s'ouvre sur le monde à explorer.

Dans son roman *La Lézarde*, par exemple, Glissant nous prépare un parcours symbolique le long du fleuve Lézarde de La Martinique qui aboutit à la mer, espace ouvert qui peut mener un peu partout. La rivière, par son trajet, veut relier tous les personnages de l'histoire pour les emmener à la plage et les lancer vers le monde à travers l'océan. Les protagonistes, en suivant la traite du fleuve, acquièrent connaissance et conscience d'eux-mêmes et de ce qu'ils sont. Une fois arrivés à la mer, ils sont en fin prêts à la relation avec le reste du monde.

De même, pour parler de fleuves, Fuentes nous présente dans le recueil dont nous nous sommes déjà occupés *La frontera de cristal*, le Río Grande, Río Bravo mais, dans ce cas-là, ce grand cours d'eau est lui-même limite. Cette frontière prend des connotations négatives, de danger, d'impossibilité au franchissement, de conflit. Déjà, à partir du nom du fleuve, nous avons le dualisme entre le Río Grande, nom attribué par les nord-américains et le Río Bravo, nom attribué par les sud-américains, comme à témoignage d'une double personnalité de cet élément naturel en fonction du côté de la frontière qui le nomme. Le fleuve est ici parcours d'exil, sang, rêves brisés et mort. Avec Fuentes, nous chevauchons la frontière mexicaine de nord à sud et de sud à nord avec des personnages à la recherche d'un équilibre, d'un changement de vie, d'une nouvelle identité qui normalement n'arrive pas à se constituer.

L'identité migrante de Glissant part donc à la recherche de relations interculturelles, visant à une créolisation⁹, s'alimentant de ce qu'il y a au-delà de la frontière pour la perpétuelle élaboration et enrichissement de l'identité. L'identité migrante de Fuentes reste plus encrée sur la frontière mexicaine, lieu interstitiel de profonde analyse pour cet auteur. Elle erre de Mexique aux États-Unis et des États-Unis à Mexique pour témoigner d'une réalité nord-américaine pas accueillante, voire violente contre les mexicains, pleines de préjugés et raciste et d'une réalité mexicaine pauvre, qui se nourrit de l'espoir d'une vie meilleure de l'autre côté de la frontière, mais qui reste ponctuellement déçu. Le passage de la frontière déjà n'est pas toujours possible et évident, beaucoup meurent dans la tentative du franchissement. Si les mexicains arrivent à la traverser, la déception se traduit dans l'impossibilité d'une intégration dans la nouvelle société qui mènerait à une re-structuration de l'identité, mais ce processus normalement ne s'accomplit pas. Les nord-américains ne laissent pas de place aux sud-américains qui, à leur tour, ne s'ouvrent pas à la nouvelle situation et ne veulent pas essayer de s'adapter aux nouvelles circonstances restant ainsi renfermés dans une identité d'origine figée qui refuse tout changement.

La frontière de Fuentes est « de cristal », un verre qui représente un obstacle, un mur, une division effectivement mais, en même temps, il laisse entrevoir la terre promesse en falsifiant les attentes à travers la lumière éblouissante qui est propre au cristal. Le titre *La frontière de verre* reprend la définition parue dans les années '70 « *glass ceiling* »¹⁰ qui faisait référence à l'impossibilité, pour des employés, d'améliorer leur situation au travail en progressant dans la classification des contrats. Pour suivre la similitude, la frontière représente une attraction pour les mexicains mais, normalement, elle reste inaccessible.

Les eaux « *de cristal* » du fleuve Río Grande-Río Bravo, s'écoulent sans arrêt et sans aucun changement au cours des années comme l'histoire de cette frontière qui se répète sans fin alternative et qui reste une blessure qui ne guérie pas.

Chez Fuentes, l'identité est liée au territoire, et jusqu'à ce que l'on se souviendra de ses origines sans subir aucun processus d'acculturation¹¹, l'identité sera sauve, en

⁹ La créolisation peut se produire quand les éléments culturels qui entrent en relation sont considérés équivalents. Entre mexicains et états-uniens donc, il n'y aurait pas de créolisation les nord-américains se considérant supérieurs.

¹⁰ Traduction: le plafond de verre.

¹¹ Fernando Aínsa explique les degrés et les modalités de contacts culturels. Parmi ceux-ci, il parle de l'acculturation comme processus négatif qui voit l'une des deux cultures en relation s'imposant sur l'autre qui subit une assimilation et dépersonnalisation. L'acculturation mène à la déculturation, c'est-à-dire la perte de l'identité culturelle et ethnique.

cas contraire, tous les repères s'égareront. La migration, en effet, entraîne un éparpillement des références identitaires, les espaces et les cultures coexistent et se mêlent, mais le migrant refuse l'assimilation à la nouvelle société et se réfugie dans un pays intérieur qui idéalise ce que l'on a laissé pour fuir la tension entre le pays rêvé et le pays réel. Avec Glissant, par contre, nous ne parlons pas de migration en effet, mais plutôt d'errance.

L'auteur décrit effectivement sa poétique de l'errance comme le contraire d'une dispersion et d'acte forcé,

C'est la volonté, le désir, la passion de connaître la totalité, de connaître le « Tout-monde », mais aussi des vertus de préservation dans le sens où on n'entend pas connaître le « Tout-monde » pour le dominer, pour lui donner un sens unique (Glissant, 1996, p. 130).

Carlos Fuentes et Édouard Glissant ont le grand mérite d'avoir porté l'attention du monde entier sur leurs réalités de frontière respectives et sur les questions identitaires en les élevant à la catégorie de sujets universels.

Ils franchissent les frontières entre les pays en essayant de les rapprocher un peu les uns des autres à la recherche d'un nouvel espace hybride d'affirmation identitaire, chacun attribuant à cet espace une valeur et un fonctionnement qui diffèrent sur la base de leurs vécus de frontière. Fuentes nous met face à une réalité frontalière plus concrète et délimitée, la frontière mexicaine avec les États-Unis. Des confins de conflits, mort, sang, espoirs non atteints, fausses illusions. Il s'agit d'une frontière que les migrants, au franchissement, ne veulent pas accepter comme barrière entre eux et leur pays d'origine forcés à quitter. Glissant nous ouvre les frontières, par contre, sur le monde, le « Tout-monde » qui, par définition, ne doit pas avoir de limites. Les identités migrantes doivent naturellement être poussées à l'errance, sans aucune contrainte, vers la rencontre des racines rhizomes niant ainsi la racine unique. L'identité n'est pas, en fait, une racine unique, mais elle s'agrandit au fur et à mesure qu'elle croise d'autres identités.

Les identités migrantes de ces deux auteurs associent inévitablement la réalité identitaire à celle de frontière. Qu'il s'agisse de migration et déplacement forcés ou d'errance volontaire, il y aura toujours une frontière à franchir. Ce qu'il se produit avant et après le passage, pourquoi on traverse et ce que l'on s'attend et se vérifie par la suite, peut déterminer l'identité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amilhat Sazary Anne-Laure (2020). *Géopolitique des frontières. Découper la terre, imposer une vision du monde*. Le cavalier bleu éditions.
- Battistel C. (2017). El inmigrante en la geografía imaginaria de *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes. *Anmal electrónica*, (43), pp. 131-150. http://www.anmal.uma.es/AnMal43/Carlos_Fuentes.pdf
- Bhabha Homi, K. (1990). Interview with Homi Bhabha – The third space. In J. Rutherford (Éd.), *Identity: Community, Culture, Difference*, (pp. 207-221). Lawrence and Wishart. <https://it.scribd.com/document/358684105/The-Third-Space-Interview-With-Homi-Bhabha>
- Bong Seo, Y. (2003). La pregunta por la identidad en el ámbito literario de América Latina: el caso de México. *Especulo. Revista de estudios literarios*. https://webs.ucm.es/info/especulo/numero23/iden_mex.html
- Patoyt, E., et Cabezas Vargas, A. (31 janvier 2022). Entretien avec Carlos Fuentes. *Essais* [En ligne], 1, 18–25. <https://doi.org/10.4000/essais.10630>
- Chamoiseau, P., et Glissant, É. (2007). *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi?* Galaade Edition.
- Deleuze G., et Guattari F. (1992). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Continuum.
- Dhondt R. (2010) La melancolía como mal de frontera y estereotipo nacional en *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes. *América: Cahiers de Criccal*, (39), 165–173. <https://doi.org/10.3406/ameri.2010.1883>
- Kristof Ladis K.D. (1959). The nature of frontiers and boundaries. *Annals of the Association of Geographers*, 49(3), 269–282. <http://www.jstor.org/stable/2561460>
- Fuentes, C. (2016). *La frontera de cristal*. Debolsillo.
- García Canclini, N. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Giménez Gilberto, (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 2(41), 7–32. <https://doi.org/10.17428/rfn.v2i41.972>
- Giménez, Montiel, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 9–28. <https://doi.org/10.17428/rfn.v9i18.1441>
- Glissant, É. (1990). *Poétique de la relation*. Gallimard.
- Glissant, É. (1993). *Tout-monde*. Gallimard.
- Glissant, É. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Soleil de la conscience*. Gallimard.
- Glissant, É. (1997). *Traité du tout monde*. Gallimard.
- Glissant, É. (2009). *Philosophie de la relation*. Gallimard.
- Mezzadra, S., et Neilson, B. (2013). *Border as method, or, the multiplication of labor*. Duke University Press.
- Ortega, J. (1988). *Crítica de la identidad. La pregunta por el Perú en su literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, J. (2017). Carlos Fuentes y la crítica de las fronteras. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 46, 19–27. <https://doi.org/10.5209/ALHI.58447>

- Piedra Sarría Y. L., Moya Padilla N. E. et Martínez Pérez Y. (2017). Aportes de Nestor García Canclini a la problemática de la identidad cultural. *Revista: Caribeña de Ciencias Sociales*, [En línea]. <https://www.eumed.net/rev/caribe/2017/07/nestor-garcia-canclini.html>
- Pulido, B. (1993). El espejo enterrado Una luz entre los vivos y los muertos. *Historias*, (30), 141–143. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/14060>
- Martins, R. (2007). Frontière et fonction : le cas européen. *Cités*, (31), 59–69. <https://doi.org/10.3917/cite.031.0059>
- Segato, R. L. (2002). Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global. *RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre*, 23(1), 239–275. <https://doi.org/10.34096/runa.v23i1.1304>

Manuela Nave, diplômée en langues et littératures étrangères (français/espagnol) à l'Université de Messine (Sicile-Italie) en 2003. Professeur à CDI de langue et littérature française pour l'école secondaire en Italie. Professeur auxiliaire pour l'enseignement de la langue italienne à étudiants étrangers pour l'Université de Messine. Étudiante de troisième année d'un doctorat en littératures comparées sur la frontière entre la Caraïbe francophone et l'Amérique du sud de langue espagnole – Universidad de Alcalá de Henares.

Articles :

Nave, M. (2021). Fleuves-frontière dans la littérature latino-américaine. Le cas de La Lézarde (É. Glissant), La frontera de cristal (C. Fuentes) et La mara (R. Ramírez Heredia). *Synergies Argentine*, (7), pp. 11–29.

Participation aux Colloques :

- « Journées Internationales de Jeunes Chercheurs sur les Hybridations Culturelles et les Identités Migrants », Université de Valence, 21/22 octobre 2021. Titre de la communication : « Les identités migrantes d'Édouard Glissant et Carlos Fuentes à travers les frontières hybrides de l'Amérique latine ».
- « Colloque international et transdisciplinaire Amérique latine transfrontalière », Université du Littoral Côte d'Opale – Boulogne sur Mer, 15 novembre 2021. Titre de la communication : « Exil, hétérotopie et hétéroglossie chez Lázaro Covadlo et Horacio Vázquez Rial ».

S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de *Mariées rebelles* [*Wild Brides*], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et *Le Dernier livre des enfants*, d'Ariane Dreyfus

BLANCHE TURCK

Plurielles - Université Bordeaux-Montaigne / France
✉ blanche.turck@u-bordeaux-montaigne.fr

RÉSUMÉ. Les études de genre et leur prise en compte dans les usages poétiques n'ont épargné ni les frontières des genres littéraires ni leurs propriétés. Dans le domaine de la poésie contemporaine, les présupposés concernant la figure complexe du « sujet lyrique » sont questionnés, afin d'inventer des usages plus cri-

MOTS CLÉS :
genre en traduction ;
lyrisme féminin ;
poésie contemporaine ;
poésie en traduction

Pour citer cet article

Turck, B. (2022). S'énoncer en poésie à la frontière des genres. Étude à partir de *Mariées rebelles* [*Wild Brides*], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) et *Le Dernier livre des enfants*, d'Ariane Dreyfus. *Hybrida*, (4), 173–194. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23709>

tiques des postures énonciatives : quels procédés d'écriture cette notion de « sujet lyrique » recouvre-t-elle ? Quels corps et quelles représentations ce point de vue particulier fait-il émerger ? Nous nous appuyerons sur le recueil traduit en français de Laura Kasischke, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], publié en 2017, ainsi que sur *Le Dernier livre des enfants* d'Ariane Dreyfus (2016) pour proposer quelques hypothèses concernant les manifestations expressives d'un sujet marqué du point de vue du genre (dans les deux sens du terme). La présence et l'étude conjointe de la traduction française permettront d'en cerner plus précisément les enjeux.

RESUMEN. *Enunciarse en poesía en las fronteras de los géneros. Estudio pensado con 'Mariées rebelles' ['Wild Brides'], de Laura Kasischke (trad. Céline Leroy) y 'Le Dernier livre des enfants', de Ariane Dreyfus.* Los estudios de género han afectado a los usos poéticos. De esta influencia no se han salvado ni los límites de los géneros literarios ni sus características. En el ámbito de la poesía contemporánea, se cuestionan los presupuestos respecto a la compleja figura del «sujeto lírico», para inventar un uso más crítico de las posturas enunciativas: ¿qué procesos de escritura abarca esta noción de «sujeto lírico»? ¿Qué cuerpos y qué representaciones pone de manifiesto este particular punto de vista? Utilizaremos el poemario de Laura Kasischke traducido al francés, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], publicado en 2017 y *Le Dernier livre des enfants* de Ariane Dreyfus (2016), para proponer algunas hipótesis sobre las manifestaciones expresivas de un sujeto marcado por el género (en ambos sentidos del término). La presencia y el estudio conjunto de la traducción francesa nos permitirán identificar los problemas con mayor precisión.

ABSTRACT. *Expressing oneself in poetry at the border of genre and gender. Study based on 'Mariées rebelles' ['Wild Brides'] by Laura Kasischke (transl. Céline Leroy) and 'Le Dernier livre des enfants', by Ariane Dreyfus.* Gender studies and their consideration in poetic usage have not spared the boundaries of literary genres or their properties. In the field of contemporary poetry, the presuppositions around the complex figure of the «lyrical subject» are questioned, in order to invent more critical uses of enunciative postures what writing processes does this notion of «lyrical subject» cover? What bodies and what representations does this particular point of view bring out? We will use Laura Kasischke's collection translated into French, *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], published in 2017 and *Le Dernier livre des enfants* written by Ariane Dreyfus (2016) to propose some hypotheses concerning the expressive manifestations of a subject marked by gender and genre. The presence and joint study of the French translation will allow us to identify the issues more precisely.

PALABRAS CLAVE:
género en traducción;
lirismo femenino;
poesía
contemporánea;
poesía en traducción

KEY-WORDS:
gender in translation;
female lyricism;
contemporary poetry;
poetry in translation

1. Introduction

La poésie contemporaine, en proposant de continuelles reconfigurations des instances discursives se déployant dans les recueils, pose de manière privilégiée la question d'une identité s'hybridant perpétuellement : ces hybridations peuvent être suscitées par contact avec la forme même, changeante, des poèmes, ou par la confrontation du sujet poétique à de multiples figures d'altérité qui l'obligent à un retour sur soi et à des tentatives, ou ébauches, de définition. Comment appréhender les identités migrantes et métamorphiques mises en voix en régime de poésie contemporaine ? Peut-être, dans un premier temps, en revenant sur une énonciation poétique en première personne (inscrite dans le texte grâce au pronom personnel « je », en français) qui se fait consciente de ses représentations et en joue, ce qui peut ouvrir un espace de manipulation dans lequel nos préjugés et nos attentes de lecteurs et de lectrices sont questionnés de manière ludique, ironique voire polémique.

Dans le cadre de cet article, nous comparerons la manière dont s'informe et se déforme le sujet lyrique dans deux recueils de poésie contemporaine. Cette instance discursive devra être envisagée dans toute son ambivalence, luttant pour sa continuité et son unité malgré les multiples altérations. Ces recueils sont *Mariées rebelles* [*Wild Brides*, 1992], de Laura Kasischke, traduit par Céline Leroy en 2017 dans la collection « Page à Page » chez Points ; et *Le Dernier livre des enfants* d'Ariane Dreyfus, publié en 2016 dans la belle collection « Poésie » des éditions Flammarion. Dans ces deux ouvrages, le sujet poétique doit composer avec des frontières génériques brouillées, ce qui l'oblige à se repositionner continuellement et favorise ce que nous pouvons appeler une énonciation lyrique critique. Le terme « générique » doit être compris dans toute la polysémie que permet le mot « genre » en français, renvoyant à la fois au genre littéraire et au genre entendu comme « *gender* » : si Laura Kasischke et Ariane Dreyfus n'ont pas renoncé à l'expression lyrique, ce n'est qu'au prix d'une reconsidération radicale du sujet qui s'énonce en poésie, lui redonnant chair et densité.

Nous étudierons comment, dans les deux recueils à l'étude, la poésie lyrique se rend poreuse et accueillante à d'autres genres discursifs : elle emprunte des procédés au récit, au roman ou au théâtre. Cette porosité générique a un impact inévitable sur la formalisation du sujet poétique et la manière dont il se donne à voir aux lecteurs et lectrices : au sein de recueils qui empruntent, dans le même temps, encore largement aux codes du lyrisme, il devient indispensable d'interroger les enjeux d'une telle mutation et de regarder dans le détail les procédés de représentation d'un sujet poétique largement marqué au niveau du genre, dans le sens du féminin. Il ne s'agit pas d'une révo-

lution des codes du lyrisme, mais plutôt d'une réforme, auquel nous pourrions donner le sens poétique de refonte des formes : ces femmes qui donnent à entendre une voix lyrique féminine piratent et travestissent les outils (les motifs, le système énonciatif) d'un lyrisme toujours-déjà masculin afin d'en souligner le caractère arbitraire.

2. De nouveaux territoires à investir. Porosité générique et évolution du sujet lyrique par hybridations successives.

Laura Kasischke et Ariane Dreyfus formalisent dans leurs recueils des emprunts aux différents genres discursifs, en procédant à un certain nombre de transformations : le procédé ainsi transplanté dans les recueils est à la fois reconnaissable et étranger. Les espaces textuels alternent avec des temporalités particulières impliquant le sujet de l'énonciation, contraint de se relocaliser continuellement : cette « je-femme, rescapée » (Cixous, 2010, p. 9), négocie sans cesse ses possibilités, son espace d'énonciation propre dans un cadre discursif qui ne lui est pas forcément acquis et se révèle même parfois hostile. En résulte une fréquente indécidabilité quant aux frontières de ces sujets évoluant souvent imperceptiblement.

2.1. Les lois du récit en régime poétique

Laura Kasischke et Ariane Dreyfus empruntent largement aux procédés et aux ressources de la narration, entendue comme une appellation transgénérique pouvant regrouper plusieurs catégories : le récit, notamment la catégorie particulière de l'autofiction ; le roman et ses particularités discursives, par exemple dialogiques. Cette influence est transparente, voire assumée : Laura Kasischke est l'auteure d'une abondante production romanesque, qui partage avec sa poésie une unité de lieu, le *Midwest* américain où l'auteure vit et travaille, et de thématiques, relations amoureuses toxiques, maternité conflictuelle et adolescence difficile. Les deux genres sont pratiqués par l'auteure de manière entremêlée, et de multiples liens peuvent être tissés entre ses recueils et ses romans. Notons cependant que la publication de *Mariées rebelles* obéit à une temporalité particulière, en partie floutée pour nous qui lisons ce recueil en français. Ce recueil marque l'entrée en littérature de Kasischke : l'écriture poétique précède donc la publication de son premier roman, *Suspicious River*, en 1996.

Ariane Dreyfus, quant à elle, pratique une intertextualité joyeuse et volontiers intermédiaire, insouciant des frontières de genre et de forme : l'ensemble de ses références se trouve listé dans une page dédiée du *Dernier livre des enfants*, page intitulée « Sources, si vives, d'inspiration » (Dreyfus, 2016, p. 151). S'y mélangent, entre autres,

un classique de la littérature américaine, *Les aventures de Tom Sawyer* (Mark Twain, 1876), un film d'auteur français, *Angèle et Tony* (Alix Delaporte, 2010) et un grand succès public, *Danse avec les loups* (Kevin Costner, 1990), d'ailleurs cité exclusivement sous son titre français. La source d'inspiration principale, qui vient servir de trame à des intermèdes non intitulés qui scandent le recueil à intervalles réguliers, est *Un Cyclone à la Jamaïque*. Là encore, les références se superposent : car, bien que présenté comme le « roman de Richard Hughes (1929) » (Dreyfus, 2016, p. 151), le titre n'est pas cité en langue originale (*A Hight Wind In Jamaica*), mais dans la traduction de Jean Talva publiée chez Plon dès 1931. Les souvenirs de l'œuvre mobilisés par Dreyfus sont également ceux de l'« adaptation cinématographique par Alexander Mackendrick (1965) » (Dreyfus, 2016, p. 151). Inspirations littéraires et cinématographiques s'entremêlent de manière indiscernable dans la variation poétique que propose Ariane Dreyfus, lissant la spécificité visuelle du film pour n'en garder qu'une banque d'images et d'effets de dramatisation.

Les emprunts avoués aux procédés narratifs complexifient l'appréhension du sujet poétique, qui acquiert par instant les attributs d'un narrateur ou d'une narratrice homodiégétique, personnage du récit qu'il ou elle choisit de raconter. Ainsi, dès le premier poème de la première section du *Livre des enfants*, « Sans rien déranger du monde », la voix poétique se représente observant un bas-relief du XV^e siècle, *Le festin d'Hérode*, et se détourne de la figure de Salomé pour pénétrer la conscience d'un autre personnage du tableau dont l'attitude provoque chez elle une authentique expérience poétique, disruptive :¹ « Salomé danse encore, elle passe sous le grand escalier, / Mais l'enfant qui s'y est posé pour dormir / Sur sa joue sans rien déranger du monde / Fait un geste plus vrai » (Dreyfus, 2016, p. 13). Appelée par un détail témoignant de l'altération du tableau, « ce trou que j'y vois là-haut », la voix poétique se projette à l'intérieur de l'œuvre, formulant sur le mode de l'hypothèse les actions qu'elle impulserait une fois devenue partie prenante du bas-relief, remettant ainsi en cause l'immobilité contrainte de l'image : « Si j'étais là, toutes les marches / Je les monterais pour aller voir / Et même y poser mon menton / Ce qu'il y a dans le beau trou d'oiseau » (Dreyfus, 2016, p. 15). Faisant sien le monde des possibles au cœur du poème, en se projetant dans la fiction d'un mouvement (pourquoi pas) réalisable, le sujet poétique adhère à la belle définition que

¹ Jean Onimus rappelle dans *Qu'est-ce que le poétique* que le poétique est ce qui vient altérer notre rapport quotidien, majoritairement technique et utilitariste, aux choses. Cette instantanéité, qui cherche à se prolonger dans le langage poétique, ne dépend pas de la chose observée, mais bien du regard que nous posons sur elle (Onimus, 2017, p. 40).

donne Jean Onimus de l'instance poétique comme éternelle exilée en langue : « toute langue, quelle qu'elle soit, est *étrangère* à ce qu'[elle] voudrait exprimer, qui relève du non-verbal » (Onimus, 2017, p. 162). Il n'y a pas de lieu de repos, pas de terre, hors des instants (fragments d'espace, fragments de temps) où la poésie permet une incursion au plus proche du réel, ce réel qui est ce qui affleure dans la réalité, sur le mode de l'effraction, de la brèche, de la déchirure. Ici, cette déchirure prend la forme du « beau trou d'oiseau », altération esthétique due au passage du temps, mais convertie en promesse.

Cette étrangéisation à soi est pourtant scénarisée en ouverture de recueil, doublement médiatisée par la présence du tableau et la projection dans un personnage de ce dernier, projection qui rejette la représentation outrée du féminin qu'incarne Salomé. Cette expérience poétique relève déjà d'une série de positionnements précédant la vision de ce tableau, que la confrontation à l'image et la narrativisation de cet épisode permet de révéler. Susana Reisz, qui a écrit sur les positions énonciatives dans la poésie d'héritage lyrique, voit dans « *el territorio poético* » un « *continuo elástico y resbaladizo, que solo admite demarcaciones precarias* » : celui/celle qui s'exprime en disant « je » dans le poème compose avec un statut hybride qui pourrait s'inscrire dans les genres de l'écriture de soi, le poète mêlant pour parvenir à l'expression la plus juste possible « *la íntima voz del self* » et « *una otredad semi-familiar que es al mismo tiempo alienante y hechizante* » (Reisz, 2008, p. 109). Ici, le sujet poétique, pour se dire, préfère convoquer la figure de l'enfant s'ennuyant à table que celle de la jeune fille dansant pour séduire Hérode afin de parvenir à ses fins. Choisisant, elle se tourne résolument vers la figure enfantine pour y chercher un partage possible de sa propre histoire, tout en se détournant tout aussi explicitement de la figure de Salomé : le rapport hiérarchique entre les deux personnages du tableau, du point de vue du sujet poétique, est clairement établi par l'usage du superlatif, « un geste plus vrai ».

Afin de comprendre comment ce phénomène de narrativisation se matérialise dans *Mariées rebelles*, est reproduit ci-dessous un extrait du poème « vieilles femmes » [« old women »], (Kasischke et Leroy, 2017, p. 154-155) :

Ma tante avait une ride sur le visage
 comblée d'eau de rose et de graisse de baleine.
 Elle la tapotait avec une serviette et mangeait
 lentement avec les doigts comme si
 elle pouvait aussi goûter
 l'air autour de ses aliments.
 Le sein qui lui restait pendait
 de son corps comme un groin. « C'est
 une vieille sorcière », dit ma sœur. – ma sœur [...]

Ce poème adopte la forme d'un portrait : l'usage des temps verbaux, notamment l'imparfait de description, ainsi que l'insertion des discours rapportés (les paroles de la sœur : « C'est une vieille sorcière ») s'inscrivent pleinement dans l'esthétique romanesque. En fonction de la lecture choisie, il est possible de gommer les critères traditionnels de poéticité, notamment le rythme propre de la versification, au profit d'un troublant effet de narration.

Il est d'ailleurs possible, à partir de cet exemple, d'amorcer une étude de l'usage et de l'inscription des discours rapportés dans les deux recueils à l'étude, marqués par une forte circulation de la parole. Chez Kasischke, le discours direct est inséré grâce à différentes ressources typographiques : dans « vieilles femmes », le jugement lapidaire de la sœur est rapporté au discours direct avec introduction par un verbe de parole, « dit ». Dans un autre poème intitulé « courses de Noël » [« christmas shopping »], (Kasischke et Leroy, p. 104-109), le sujet poétique, là encore narratrice de sa propre histoire, évoque le souvenir de sa mère, morte de maladie. L'évolution dans la manière d'insérer les paroles de la mère renforce progressivement l'actualité du souvenir. Les premiers propos de la mère sont insérés au discours indirect, ce qui les reconvoque tout en les inscrivant dans un temps révolu, à une distance prudente du présent d'énonciation : « [...] J'avais / dix ans quand elle m'a dit / qu'il n'y avait peut-être rien après la mort. » (Kasischke et Leroy, p. 107). Presque immédiatement, d'autres paroles, associées plus directement à l'épreuve de la maladie, sont restituées au discours direct sans que soient établies de frontières claires entre les paroles du sujet poétique et le discours rapporté, ce qui fait de la figure maternelle, à ce moment précis du poème, un double du sujet poétique lui-même par transmigration du pronom personnel : « Elle a dit, je vais vivre / Elle a dit, je reviendrai » (Kasischke et Leroy, p. 107). Plus loin dans le poème, le discours direct est plus marqué typographiquement grâce à l'italique, et de plus signalé par un verbe de parole en incise (Kasischke et Leroy, p. 109) :

Ce souvenir hilarant de ma mère
qui discute de la fois avec un enfant. *Après tout,*
qu'est-ce que j'en sais, m'a-t-elle dit, Ma chérie
décide par toi-même. Aujourd'hui

mes courses de Noël, je
me mets à lui parler comme
les autres mères et filles
[...]

Je parle sans remuer les lèvres comme
on m'a appris à prier Dieu
et la même réponse tempête :

Parce que fortement marquées, les paroles de la mère acquièrent à ce moment du poème une matérialité singulière, d'autant plus perceptible que, par contraste, le poème se clôt quelques lignes plus loin par un silence assourdissant, une réponse maternelle étant sollicitée dans le présent de l'énonciation par le sujet poétique. La migration temporelle est signalée par le changement des temps verbaux (« Je parle ») et un adverbe de temps déictique (« Aujourd'hui »). Dans ce poème, les indéterminations et les changements dans la manière d'inscrire les discours soulignent le brouillage des frontières identitaires du sujet poétique, aux prises avec un lien filial dont l'intensité l'empêche de déterminer avec certitude ce qui lui appartient en propre.

De manière frappante, cette circulation de la parole conduit parfois à une indécidabilité quant à la source d'énonciation. C'est le cas dans « Funambule » (Dreyfus, 2016, p. 89-92), poème qui traite du rapprochement des corps en contexte de séduction amoureuse : « Ainsi deux funambules font le silence / Tant que c'est beau // Travaille mon amour // Pourquoi serions-nous ailleurs / L'un de l'autre ? » À qui faut-il attribuer les trois vers finaux mettant en scène une énonciation à la première personne, dans un poème par ailleurs largement délocutif ? Soit à l'un des deux funambules, identifiés aux amoureux ; soit au sujet lyrique, qui ferait à cette occasion irruption dans le poème, d'autant plus qu'il est possible d'envisager le vers « tant que c'est beau » comme une transition vers le discours direct, en l'absence de marques énonciatives claires. Il n'est pas possible de trancher, et ce cas est fréquent dans le recueil de Dreyfus.

Cette situation se présente également dans le recueil de Kasischke, dont voici l'extrait d'un poème intitulé « bonbon, inconnus » [« candy, stranger »] (Kasischke et Leroy, p. 48-51) :

Et quel était le dernier fait scientifique inutile
que nous ayons appris ensemble à l'école ?

Sur mars le ciel

est toujours rouge

Voici donc

le dernier mystère

qui pourra lui être révélé

Nous autres en parlons

encore après la fin de notre adolescence

et les lignes téléphoniques sont aussi tendues

que la terreur féminine

là où

nos voix filent détachées de notre âme

électriques sur la terre aux quatre coins

de cette planète de temps obscur

que nous ne comprenons pas

et à travers

les tourbillons de poussière rouge sur celle que nous comprenons

Nous retrouvons certains procédés d'insertion du discours rapporté étudié précédemment, dans « courses de Noël » : l'usage de l'italique, ainsi que du blanc typographique suivant la proposition ainsi soulignée, « *Sur mars le ciel / est toujours rouge* ». Faisons l'hypothèse qu'est insérée ici une parole tierce, la réminiscence de la parole d'un ou d'une professeure de sciences physiques, par exemple. Mais sans verbe introducteur ni attribution précise de la parole, le doute persiste : ne serait-ce pas plutôt la continuité du discours pris en charge par le sujet poétique, qui s'inscrirait ici dans le pluriel d'une communauté de femmes exprimées grâce au pronom « nous » ? L'italique aurait alors valeur d'intensification et de mise en valeur de l'information, et serait également l'indice d'une parole dialogisée, pénétrée des voix d'autres femmes partageant la même communauté d'expériences. L'inscription travaillée des paroles et la mise en scène des différentes instances discursives font également glisser les recueils du côté du théâtre ; *Mariées rebelles* et *Le Dernier livre des enfants* réforment certaines règles de la dramaturgie.

2.2. Deux recueils dramaturgiques

Mariées rebelles est divisé en quatre parties, chacune comportant en exergue une citation de *Médée*, dans la traduction anglaise de la tragédie d'Euripide. La première partie s'ouvre sur ces paroles du chœur : « *So you, Medea, wild with love / Set sail from your father's house* » (Kasischke et Leroy, p. 18). La première des mariées rebelles (*wild brides*), ou folles dans la traduction de Sylvie Doizelet (Kasischke et Doizelet, 2021, p. 301), est donc assimilée à Médée, à qui est donnée la parole en ouverture de quatrième partie pour proférer une malédiction lapidaire : « *Let the whole house crash* » (Kasischke et Leroy, p. 140), cette imprécation offrant aux lecteurs et lectrices une table d'orientation dans cette dernière partie du recueil marquée par les images de faillites intimes et amoureuses, de familles rongées par l'inceste et les mensonges. De plus, l'un des poèmes de la première partie, intitulé « indications scéniques » [« stage directions »], plante le décor à l'orée du recueil : « Côté cour : un sofa / miteux de style colonial. / Côté jardin : la télévision qui clignote. / Les personnages vieillissent au cours de ces indications. / C'est le Midwest » (Kasischke et Leroy, p. 45).

Le Dernier livre des enfants est quant à lui divisé en cinq parties numérotées par des chiffres romains évoquant les cinq actes d'une tragédie, d'autant plus qu'y est respectée une certaine unité de temps depuis la première partie « Crépuscules » jusqu'à la quatrième « Avant le soir ». D'autres indices nous indiquent à quel point les ressources de la dramaturgie ont aidé à la composition du recueil, au service d'une énonciation poétique augmentée de ces nouvelles potentialités : nous pouvons observer par

exemple comment des citations de Patrick Dubost placées à deux reprises en exergue de poème, réécrites et reformulées par des voix d'enfants, évoluent vers la réplique de théâtre. Ces deux phrases sont : « On se réveille tous les jours à tous les instants pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 70) puis « Aujourd'hui est un jour parfait pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 85). Ariane Dreyfus précise dans les notes du recueil : « p. 58 et autres « Pour ne pas mourir » : les phrases de Patrick Dubost sont extraites de *Cela fait-il du bruit ?* (Voix éditions, 2005), phrases que j'ai proposées à des enfants en atelier d'écriture, enfants que je cite aussi ici » (Dreyfus, 2016, p. 167). Parole est rendue à ces enfants, grâce à la mise en place progressive d'un procédé choral et d'une théâtralisation de la parole. Ainsi, une page blanche est consacrée aux paroles de Marie, « Inventer chaque jour un prétexte pour ne pas mourir », puis de Maxime : « Passer par une porte pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 108). Les prénoms sont placés en amont des répliques, séparés d'elles par deux points, selon un procédé classique de dialogues théâtraux. Plus loin, le prénom de l'énonciatrice, Tessa, est écrit en italique, au-dessus du corps du texte : « Je crée des choses, je pense à beaucoup de choses Je pense aux poètes morts pour ne pas mourir » (Dreyfus, 2016, p. 130). L'ensemble est centré sur la page. L'isolement de ces instances d'énonciation, dont les propos, réduits à une seule courte phrase presque esseulée sur l'étendue de la page, sont habités par le thème de la solitude face au sentiment de mortalité et des ressources individuelles qui doivent être mobilisées pour y faire face, est compensé par deux habiles procédés : la circulation de quelques mots d'un enfant à l'autre, « pour ne pas mourir », mais également la circulation du pronom personnel de première personne, « je », que tous possèdent en partage et s'approprient de manière singulière.

Néanmoins, le geste de composition demeure perceptible, ne serait-ce que par la pratique citationnelle, même si cette dernière se fait au profit d'une mise en valeur du discours direct. En effet, la pratique de citation opère par prélèvement, puis intégration du fragment choisi dans un discours tiers, tout en rendant lisibles les différentes sources d'énonciation : « Citer, c'est à la fois se donner le statut de co-énonciateur et faire de son destinataire un co-lecteur », note Nathalie Brillant-Rannou à propos de la lecture de poèmes (Brillant-Rannou, 2010, p. 225). Un tel traitement de l'énonciation transitionne joyeusement vers un lyrisme que l'on pourrait qualifier de polyphonique ou de choral, ce qui allège singulièrement la tâche de représentativité du sujet poétique. L'expérience partageable (ici, la peur de la mort et les façons de la conjurer), est prise en charge simultanément par différentes instances énonciatives, qui toutes s'expriment en disant « je ». Cette plurivocalité enfantine, qui dialogue de manière non-hiérarchique avec la citation *princeps*, met en échec l'illusion d'une parole hégémonique ou d'un

monopole discursif : une telle pratique poétique poursuit les expérimentations esthétiques permises par les réflexions poststructuralistes sur la dissolution du « sujet un » ou unique. Cette dissolution n'est pas perçue comme une catastrophe, mais comme un ouvrir de possibilités et une occasion de détruire le « monopole narratif » que rejette Lyotard, au profit de l'introduction des « petits récits » ou récits minoritaires, inévitablement fragmentés et pluriels (Lyotard et Thébaud, 1979, p. 81).

2.3. Territoires du sujet lyrique

Au sein de cet ensemble énonciatif qui glisse vers la polyphonie, où et comment se positionne le sujet poétique ? Quelle place lui revient-il ? Une évolution intéressante se laisse percevoir dans certains poèmes du *Dernier livre des enfants* : le sujet lyrique se contente d'abord d'un statut d'observateur, ou d'observatrice, pour finalement s'hybrider aux personnages déployés sur la scène de son poème. Il les phagocyte, vient habiter leurs identités fantasmées. Cette idée est liée, dans ses manifestations, au caractère indécidable de l'attribution de la parole évoqué plus haut : la manipulation du tissu discursif permet au sujet poétique de glisser presque imperceptiblement d'un lieu à un autre, d'une posture à une autre. Soudain, le sujet poétique, prenant prétexte des histoires qu'il raconte, *prend corps* en incorporant les différentes figures esquissées dans le poème. Nous pouvons nous arrêter plus longuement sur le poème « Souterraine musicale » (Dreyfus, 2016, p. 36-37) :

Un enfant près de sa mère, les yeux tournés vers la vitre,
Attend le départ du tram [...]

Pour que ses pieds touchent par terre
Il est à peine assis, presque debout
Et il regarde toutes ces maisons
Devant lesquelles nous passons laquelle
Comment sera celle où il s'endormira ce soir
Cette nuit bientôt ?

Il se serrera dans un lit, n'entendra
Peut-être pas de mots davantage
Alors le cœur reste réveillé
Tient bon

Ça n'a jamais cessé
Je sais exactement où est le creux des bras
Ce n'était que mon bras et ma joue
Ma main sous ma joue
Je pouvais essayer de laisser la nuit me recouvrir

La mère se lève l'enfant
N'oublie pas de faire pareil

Quand j'ai reculé mes genoux pour qu'il puisse passer
Comment dire
Le beau sourire et merci

La voix poétique adopte au début du poème un point de vue externe qui lui confère le statut d'observatrice extérieure. Progressivement, dans la deuxième et la troisième strophe, sans jamais verser dans l'omniscience, elle propose un certain nombre d'hypothèses qui lui permettent, ainsi qu'aux lecteurs et lectrices, de se projeter dans les émotions de l'enfant. La quatrième strophe correspond à l'incorporation de cette projection, remarquable par l'irruption du pronom de première personne et des notations renvoyant non pas à des sensations visuelles, comme c'était le cas jusqu'alors, mais tactiles (« Ma main sous ma joue »). La fin du poème voit le sujet poétique retourner à un statut d'observateur mais cette fois-ci, le contact avec son objet d'observation est rendu possible : les deux univers se rencontrent, à l'occasion d'une interaction principalement non verbale (le « beau sourire », les genoux qui reculent pour laisser passer) entre le petit garçon et le sujet poétique.

Dans ce même recueil, nous pouvons observer un autre phénomène, celui-ci macrostructural. Il s'agit des transitions entre les intermèdes consacrés à la figure d'Emily, l'une des enfants enlevés par les pirates dans *Un Cyclone à la Jamaïque*, et les poèmes leur succédant immédiatement : la composition de ces transitions brouille l'identification de l'instance énonciative, et en démultiplie les possibles visages. L'un de ces intermèdes (Dreyfus, 2016, p. 75-76) se démarque par sa tonalité mélancolique : la petite Emily a trop chaud, elle s'ennuie et sa vie d'avant lui manque confusément. L'intermède se termine par ces mots : « Même sans être engloutis par l'océan on sera engloutis ». Le poème suivant, qui a pour titre « Le bonheur qu'on peut », s'ouvre ainsi : « Pleine mer / Je jette ma tête en avant / Curieuse du premier poisson / Dont je vais croiser l'œil ». L'effet d'interlecture ainsi produit par la succession des deux textes est frappant. La logique de juxtaposition conduit à l'illusion, pour les lecteurs et lectrices, d'une conversion énonciative : Emily pourrait soudain prendre la parole, actrice de son énonciation comme de ses faits et gestes, alors qu'elle se trouve, dans le texte précédent, doublement entravée. Physiquement empêchée par la chaleur et la fatigue qui en découle, elle souffre également du silence qu'on lui impose : « Dans sa bouche / Elle fait danser sa langue l'air de rien / Pour faire jouer l'enfermée vivante » (Dreyfus, 2016, p. 76). Le sujet poétique semble se prolonger en amont du poème, dans l'intermède inspiré par le roman, accroissant d'autant ses potentialités expressives. La porosité des frontières du sujet semble favorable à l'émancipation du sujet féminin, d'objet du récit à sujet de discours.

Les deux recueils à l'étude se présentent ainsi comme des espace-temps (l'un des poèmes de *Mariées rebelles* porte d'ailleurs ce titre en traduction française) dans lesquels choisit de se déployer le sujet poétique. Il s'y ménage des interstices lui permettant de changer de peau, ne serait-ce que fugacement, jouant des possibles syntaxiques offerts par l'usage poétique. C'est la fatalité grammaticale attachée à l'expression de soi, soulignée par Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, qui se trouve ici explorée et remise en jeu : « Je ne me trouve pas en dehors du langage qui me structure, mais je ne suis pas non plus déterminée par le langage qui rend possible ce «je». À mes yeux, c'est toute la question, difficile, de l'expression de soi qui se pose. Cela veut dire que vous ne me saisissez jamais indépendamment de la grammaire qui me rend accessible à vous » (Butler et Kraus, 2005, p. 17). La grammaire devient un outil d'hybridation identitaire pour le sujet lyrique, qui éprouve, parfois douloureusement, ses capacités de métamorphose. Dans la construction de son soi textuel, la source de l'énonciation se révèle non pas comme une identité monolithique et unifiée, mais en mouvement, toujours contextuelle : « Jouissant de son don d'altérabilité Je suis Chair spacieuse chantante sur laquelle sente nul sait quel(le) je plus ou moins humain mais d'abord vivant puisqu'en transformation » (Cixous, 2010, p. 21). L'entité linguistique (le « je ») et expérientielle (la « Chair ») sont réunies dans un texte défiant la fixité et le monologisme. C'est une(des) identité(s) toujours en apprentissage que donnent à voir *Le Dernier livre des enfants* comme dans *Mariées rebelles* : les titres annoncent déjà l'attrait pour les périodes charnière, l'enfance comme temps de variabilité des savoirs et l'insoumission à l'institution maritale.

Dans la deuxième partie du *Dernier livre des enfants*, intitulée « Nocturnes », le pronom de première personne se fait progressivement plus présent. Le sujet poétique semble s'épanouir dans la nuit, temporalité privilégiée de l'introspection et l'union amoureuse (respectueux en cela de codes lyriques traditionnels). S'y opposent de longues périodes diurnes, temps de l'observation, de l'ouverture à une altérité qui ne serait pas exclusivement amoureuse. Cette apertures se rend perceptible dans le traitement de l'énonciation. Ces considérations nous amènent au deuxième temps de notre réflexion, durant lequel nous allons explorer l'avènement, dans ces deux recueils, d'un lyrisme de la relation.

3. Un lyrisme de la relation, quelques propositions

Tout acte d'énonciation lyrique est, de fait, relationnel, puisque saisi comme désir d'une interlocution impossible. Traditionnellement, le poète veut lier un contact avec son amante ou sa muse, mais soit cette dernière est morte, soit elle se révèle infidèle,

indifférente... bref, absente. C'est sur cette absence que s'élève le poème, impérieuse nécessité pour tenter de la conjurer. « Exilé dans le monde » (Maulpoix, 1989, p. 13), le sujet poétique tente de s'y rétablir grâce aux voies offertes dans le langage, ce qui occasionne de multiples reconfigurations subjectives. Le tissu de la parole poétique est ce qui permet au sujet de constituer une communauté de douleur ou de célébration dans le poème, sans pour autant occulter l'absence à la source de l'expression lyrique.

Dans les deux recueils qui nous occupent, cette dimension relationnelle se rend plus explicite et se déploie : le sujet poétique se représente inexorablement *lié*, selon différentes modalités qui sont aussi le fait de voix lyriques féminines choisissant de donner à entendre, dans le poème, des expériences propres à leur genre.

3.1. Le choix d'une communauté énonciative

Parfois, le sujet poétique s'inscrit dans une communauté dont il choisit de prendre en charge l'énonciation. Cela se manifeste très visiblement, puisque la voix poétique cesse de se singulariser à travers une énonciation en première personne du singulier au profit de la première personne du pluriel : le pronom privilégié est le « nous ». Ainsi, dans le poème de Kasischke étudié plus haut, « bonbons, inconnu » » [« candy, stranger »] (Kasischke et Leroy, p. 48-51), le chœur de femmes, rendu présent dans le texte grâce à première personne du pluriel, demeure tendu vers la seule d'entre elles qui a eu le courage de braver l'interdit : marcher seule la nuit. La collectivité discursive se retrouve amputée, comme en témoigne la formulation anglaise, « *The rest of us talk about it* », là où Céline Leroy traduit par « Nous autres en parlons », rendant moins sensible le compte à rebours initié par le retranchement d'une des individualités appartenant à cette communauté de femmes. Cette communauté détient la mémoire de la jeune femme disparue et en récupère la voix perdue. Le choix d'une énonciation collective permet d'incarner lyriquement une forme de sororité, une sororité qui défie les frontières puisque « nos voix filent détachées de notre âme » et dispersent le message « aux quatre coins / de cette planète de temps obscur ».

Cependant, la représentation que le sujet poétique donne de sa propre communauté n'en est pas moins équivoque. Face à un collectif qui ne parvient pas à sortir d'une forme de comportement implicitement normé, retranché par la peur au fond de leurs maisons, la singularisation de la jeune femme disparue est frappante (Kasischke et Leroy, p. 49-51) :

nous ne mangerons pas et la peur
dans nos chambre nous remplit
comme des bacs à viande, nous savons

qu'il existe des hommes
 qui exercent des dons terribles dans le noir mais elle
 continue de marcher intrépide à travers le champ
 qui sera son élégie

Isolée en fin de vers après un blanc typographique, et introduite par une conjonction de coordination l'opposant au reste de la communauté, la jeune fille disparue est introduite dans cette strophe par le seul pronom de troisième personne « elle » (« *she* » dans le texte original), qui suffit à marquer le fait qu'elle constitue une exception. C'est en fait à elle que reviennent certaines qualités traditionnelles du lyrisme, elle à qui la parole a été retirée et qui ne peut plus être présente dans le poème, autrement que délocutée. Ces qualités propres à la parole lyrique, autrefois chant de louange marqué par un souffle enthousiaste et un mouvement d'envol, la jeune femme les a véritablement incarnées : sa caractérisation est tout entière tournée autour du seul acte qui suffit à la définir, « marcher intrépide à travers le champ ». Le poème original dit « *walks on fearless through the field / that will be her elegy* ». Le champ devient lui-même poème, dépositaire de la mémoire de la disparue que récupère la communauté prise en charge par le sujet poétique. Cette expérience, intense par le risque qu'elle implique, demeure inaccessible pour celles qui restent, qui ne peuvent la vivre que par procuration.

Cependant, la reprise de cette mémoire vive permet de penser la possibilité d'une instantanéité, d'une instance de l'énoncé prise en charge par un collectif qui parvient à s'accorder pour « *prestar una voz plural y publica a aquellos y aquellas cuya palabra ha sido sistemáticamente eliminada de la vida* » (Reisz, 1997, p. 29) : cette voix de la jeune fille seule, inaudible et annulée, est restituée dans les creux de la prise de parole collective. Encore une fois, c'est la plurivocalité qui prévaut : ces femmes, toutes effrayées et entravées qu'elles paraissent, se soustraient à la dictature de la réduction à l'un, qui caractérise selon Luce Irigaray nos sociétés phallogocentriques (Irigaray, 1974, p. 55).

3.2. Des liens subis et réinvestis

Il arrive également que la voix poétique se représente prisonnière de liens subis, qu'elle ne peut ni rompre ni éluder. Cette posture s'inscrit dans la continuité d'un lyrisme plus traditionnel, où le sujet poétique, se retrouvant inexorablement lié à terre, cherche à rendre compte poétiquement de ce qu'il devine au-delà des apparences, en déployant des métaphores nouvelles, autant d'images permettant de circonscrire et de mesurer la distance séparant le poète du ciel. Si la conscience d'une entrave demeure dans *Mariées rebelles* et *Le Dernier livre des enfants*, les recueils rendent compte d'un changement d'orientation de la mesure : elle se fait horizontale, mesurant la distance

séparant la voix poétique des êtres qui l'entourent, de leur dire et de leurs intonations. À cette occasion des événements propres à l'expérience féminine sont resémantisés : le sujet poétique, malgré lui, découvre son devenir tissé à celui d'autres femmes. Par exemple, dans le poème « Un soir d'été » (Dreyfus, 2016, p. 45-46), la voix poétique revient sur une expérience singulière : la sensation d'une brûlure au niveau du sexe l'amène, par un procédé qui s'approche d'une anamnèse, à faire advenir dans le poème l'expérience d'une petite fille mutilée par une excision :

Le temps d'ouvrir, de refermer la porte de l'armoire
Une fine brûlure me passe entre les cuisses, et s'en va

C'est vrai,
On aurait pu

De tout son poids
Transpirant de me tenir
Une femme aurait pu m'écarter les jambes
Chercher à m'écarter les jambes

Même si les cris ne sortent pas de là
Tout ce que le couteau prend hurle

Les jambes tenues, une petite fille gémit encore
Le récipient se repose

Deux mains appuient sur sa tête
C'est le moment d'enfoncer
Des épines et de coudre

Alors le gémissement sort de plus bas
Toujours de plus bas
Femme titube tout au long de sa vie

Voilà comment la crainte devient une plante féminine
Et comment

J'ouvre encore l'armoire
Pas pour regarder dedans
Mais pour ne plus bouger

Ou bouger

Puisque c'est comme je veux,
Même nue, c'est comme je veux

L'excision est vécue par le sujet poétique sur le mode de l'hypothèse, comme en témoignent les verbes conjugués au plus-que-parfait : « On aurait pu [...] me tenir » et « Une femme aurait pu m'écarter les jambes ». Le geste final du sujet poétique,

ouvrir de nouveau l'armoire et se tenir debout devant le meuble ouvert, pour anodin qu'il puisse apparaître, est essentiel : revenue dans le présent de sa propre expérience, cette femme peut éprouver sa liberté à l'aune de ce choix tout simple, « [...] ne plus bouger // Ou bouger ». Ces deux derniers mots, la conjonction de coordination impliquant la conscience d'une alternative possible, et le verbe d'action minimal, constituent d'ailleurs un vers et sont isolés par un blanc typographique de part et d'autre, soulignant la liberté du sujet poétique dans les gestes infimes du quotidien. La posture énonciative de la voix poétique devient, en fermeture du texte, très consciente : la dernière présence du sujet dans le poème s'inscrit dans le verbe « vouloir », conjugué au présent de l'indicatif, « je veux » étant répété deux fois. C'est par l'expression de cette volonté que se clôt le poème. D'ailleurs, dans un long texte placé en annexe du *Dernier livre des enfants* et intitulé « Chantier d'un poème » (Dreyfus, 2016, p. 151-166), Ariane Dreyfus revient sur la genèse d'« Un soir d'été » et révèle qu'elle n'a « jamais douté du début et de la fin de [son] poème », le texte se structurant autour de cette « merveilleuse armoire, sage et bienveillante » (Dreyfus, 2016, p. 154), et de l'expression finale de la liberté de cette femme nue. La singularité de la voix poétique est finalement réaffirmée, mais au terme d'un itinéraire, le texte lui-même, qui l'aura vue prendre conscience d'une sororité nécessaire : « ce soir-là, j'avais tellement senti avoir le même corps que toutes ces femmes et filles ! », écrit encore Dreyfus (Dreyfus, 2016, p. 155). Ce « même corps » se manifeste, encore une fois, par le passage imperceptible, en fondu, de la première à la troisième personne dans le blanc typographique central, qui est également le moment même de la mutilation, condamnée par Dreyfus par le sceau de l'irreprésentable.

Le poème de Dreyfus relie subtilement le très intime et l'expérience d'une emprise universelle exercée sur le corps féminin, à travers l'évocation de cette violence spécifique qu'est l'excision. Luce Irigaray propose dans *Le Temps de la différence* que soit envisagée une revalorisation du couple mère-fille, afin de le rendre visible dans la société, en espérant que « cette restauration culturelle commencera à soigner une perte d'identité individuelle et collective pour les femmes » (Irigaray, 1989, p. 27). Elle souligne que l'absence d'entente entre les femmes est le fait d'une absence de représentation d'une solidarité possible, occultée du fait de la prévalence de la généalogie masculine, les femmes (et leurs filles) étant contraintes de se plier à cette économie. Le travail de Dreyfus avec « Un soir d'été » démontre avec force comment l'énonciation féminine de première personne peut, en régime poétique, participer à la restauration de cette solidarité, par la mise en évidence d'une forme de transmission de l'expérience.

Dans *Mariées rebelles*, la dépendance du sujet poétique à une communauté subie est exprimée à plusieurs reprises : il s’y représente prisonnier d’une généalogie féminine mortifère, ressentie comme une puissance fatale à laquelle il lui est impossible d’échapper. Ces lignées de femmes marquées par la maladie ou les violences masculines sont l’une des composantes récurrentes et essentielles de la poétique de Kasischke. Le début du poème « vingt-neuvième anniversaire » [« twenty-ninth birthday »] (Kasischke et Leroy, p. 162-165) est exemplaire à cet égard : « Je m’aperçois soudain / que je porte le corps de ma mère [*have been wearing*] / depuis longtemps déjà ». L’appartenance à la lignée familiale se fait par un processus d’invasion intime, ressentie d’autant plus violemment qu’elle a été tout d’abord silencieuse, la forme du verbe « *have been wearing* » soulignant dans le texte original le caractère progressif de l’intrusion. Les narratrices homodiégétiques des romans de Kasischke sont presque systématiquement confrontées une lignée maternelle problématique : dans *Esprit d’hiver* [*Mind of Winter*] (Kasischke, 2014), la narratrice est contrainte d’adopter un enfant après s’être fait retirer l’utérus, organe maudit qui a coûté la vie de plusieurs femmes de sa famille, dont sa mère. Dans *En un monde parfait* [*In a Perfect World*] (Kasischke, 2009), l’héroïne se débat avec le souvenir de sa mère décédée à cause d’un cancer du sein. Dans les poèmes de *Mariées rebelles*, genèse, rappelons-le, de l’écriture de Laura Kasischke, la question de l’appartenance se cristallise autour d’éléments relevant de l’apparence physique, éléments qui deviennent autant de signes à interpréter. L’intégrité physique est suspecte dans la mesure où elle ne prévient pas de l’imminence de la maladie. Cela se marque dans les poèmes par la récurrence des portraits, dans lesquels les détails physiques deviennent l’occasion d’un travail herméneutique (Kasischke et Leroy, p. 163) :

tout est
à elle, sauf ce grain de beauté sur mon bras – celui-ci
appartenait à la mère de mon père [*father’s mother*]
et il m’a été transmis
pour me rappeler que moi [*to remind me that I*]
aussi je suis l’une
des ces sorcières, priant
à la face desséchée de la lune
pendant que je me promène avec la mort
logée dans mes gros seins, comme elles, déjà
porteuse de mes futures cicatrices
hallucinations et douleurs

Le grain de beauté transmis par la grand-mère paternelle est perçu comme un marqueur identitaire, liant le sujet poétique à sa lignée et lui rappelant son statut

de « sorcière », auquel il lui est impossible de se soustraire. Quant aux « gros seins » [*big breasts*], bien que traditionnellement associés à la représentation d'une féminité exacerbée, ils deviennent ici messagers macabres, emblèmes éclatants car trop visibles de la vulnérabilité du sujet poétique. Les procédés de comparaison permettent dans ce poème de souligner ce qui lie le sujet poétique aux autres femmes de sa lignée, par la mise en évidence de ressemblances et de continuités. La comparaison et l'attention portée au corps et à l'apparence des femmes, que le sujet poétique scrute avec un mélange de fascination et d'appréhension, sert également à mettre en évidence un sentiment d'insécurité du sujet poétique, lié d'une part à la conscience de son apparence physique, et d'autre part à la menace latente de la maladie. Dans le poème déjà étudié plus haut, « courses de Noël », la voix poétique insiste sur la beauté de sa mère, beauté fondée sur des détails physiques disparus à cause des traitements (Kasischke et Leroy, p. 105-107) :

Voilà à quoi ressemblait ma mère :
 cheveux noirs et les yeux
 tellement plus bleus que les miens,
 la peau plus blanche, les seins
 tellement plus beaux.
 Quand ils m'ont mise dans ses bras,
 petite et violette comme une prune,
 elle-même était si ravissante qu'elle a dû penser,
 Cette enfant n'est pas la mienne.
 [...]
 Toutes ces années si merveilleuses
 mais elle n'a pas pleuré
 quand le cancer lui a retiré ses seins,
 quand la chimio lui a pris ses cheveux.
 Elle a dit, je vais vivre.
 Elle a dit, je reviendrai
 quand elle est partie.

L'éloge de la beauté de la mère est particulièrement ambivalent. Lors de sa maladie, elle est soudain dépossédée de certaines des composantes qui, assemblées, formaient un corps et participaient de son individualité : yeux, seins et cheveux sont remobilisés ensemble dans la seconde partie de l'extrait, les yeux étant métonymiquement présents à travers la mention des larmes. Que reste-il une fois les seins et les cheveux disparus ? La soustraction progressive de chacun des attributs physiques programme la disparition finale, mort présente sous l'euphémisme « *she left* ». Le décès

est ainsi présenté comme la continuité logique d'une « intextuation »² (Detrez, 2002, p. 181) ratée, la mère ne parvenant plus à correspondre à certaines représentations présentées comme constitutives de son identité. Cette disparition advient malgré la lucidité finale de la femme malade, qui parvient à dissocier la permanence de son être de certaines marques physiques éphémères : au cancer se superpose la logique destructrice des politiques de représentation du corps féminin. La parole lyrique, sous sa forme déplorative, se substitue alors à cette absence, en proposant une continuité mémorielle qui reconvoque dans le poème le corps progressivement altéré de la mère. Geste audacieux qui permet la permanence d'une identité discursivement construite, et donc en cela toujours potentiellement renouvelable, et non pas réduite à une essence monologique et oppressive : l'instance énonciative court-circuite la disparition programmée de sa mère, en piratant les codes d'expression qu'il lui est permis d'investir. Faisant cela, et malgré une vulnérabilité exhibée, le sujet poétique s'octroie dans l'espace discursif une position stratégique pour révéler les mécanismes d'une politique oppressive de représentation du corps féminin, rejoignant en cela les « contre-pratiques discursives » analysées par Sam Bourcier (Bourcier, 2001, p. 175).

4. Conclusion

L'instance énonciative qui se constitue progressivement dans les deux recueils est marquée, au moins, par deux éléments : d'une part, par sa *fluidité* ; d'autre part, par sa *mise en réseau*. Ces deux éléments sont liés, dans la mesure où la fluidité du sujet dépend de sa capacité à circonscrire des limites à sa constitution identitaire, bords ou frontières qui deviennent autant d'interstices : « zones de contact » (Pratt, 1990) à l'altérité et d'hybridation.

Cette qualité nouvelle du sujet lyrique, qu'on pourrait qualifier de métamorphique, lui permet de varier les représentations, et d'en éprouver la relativité : d'où l'importance, dans les deux recueils étudiés, du corps, de « ce qui reste du corps dans le langage écrit », pour reprendre une belle expression de Stéphanie Caron (Caron, 2007, p. 50). Un corps mobile, vivant d'être mobile, qui manifeste l'effort du sujet lyrique pour se rejoindre à l'extérieur de lui-même, littéralement, en s'éprouvant dans l'altérité et en s'offrant la possibilité de dire « je » depuis le corps d'un ou d'une autre, être

² La notion d'intextuation désigne la manière dont le pouvoir s'exprime toujours par incarnation des pratiques discursives, donnant chair à des normes et discours prescriptifs qui modèlent les corps et les identités.

humain ou plus largement vivant. C'est peut-être pour cela qu'Ariane Dreyfus choisit comme épigraphe de son recueil cette citation de Deleuze : « l'émotion ne dit jamais 'je' » (Dreyfus, 2009, p. 9). L'énonciation en première personne fait le choix d'une diction mouvante, rendant compte de la fragmentation du sujet lyrique et de son effort « pour se rejoindre à l'extérieur de soi » (Caron, 2007, p. 20). L'identité se trouble dans l'expression d'une émotion « dans laquelle le *je* ne dit plus que le non-ajustement du locuteur à lui-même » (Caron, 2007, p. 20). Le pronom de première personne est le lieu d'une singularisation du sujet poétique ; mais il peut choisir d'en user pour se démultiplier et accueillir en lui d'autres paroles.

La porosité générique affecte le territoire dévolu au sujet lyrique, dont il faut repenser la position et les enjeux. Dans *Mariées rebelles* comme dans *Le Dernier livre des enfants*, le sujet poétique, s'il a une existence discursive indéniable, est toutefois du côté de la création continue de liens et d'identités nouvelles, « ne se connaissant et se recommençant qu'à partir du bord vivant de l'autre » (Cixous, 2020, p. 14).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bourcier, S. (2001). *Queer zones*. Éd. Balland.
- Brillant, N., et Rouxel, A. (2010). *Le lecteur et son poème, lire en poésie : Expérience littéraire et enjeux pour l'enseignement du français au lycée* [Thèse de doctorat / Université de Rennes 2]. <https://www.bu.univ-rennes2.fr/contenu/lecteur-et-son-poeme-lire-poesie-experience-litteraire-et-enjeux-lenseignement-du-francais>
- Butler, J. et Kraus, C. (2006). *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.
- Caron, S. (2007). *Réinventer le lyrisme. Le surréalisme de Joyce Mansour*. Librairie Droz.
- Cixous, H. (2010). *Le rire de la méduse. Et autres ironies*. Galilée.
- Détrez, C. (2002). *La construction sociale du corps*. Éditions du Seuil.
- Dreyfus, A. (2016). *Le Dernier livre des enfants*. Flammarion.
- Genovese, A. (2015). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Eduvim, JQKA.
- Irigaray, L. (1974). Ce Sexe qui n'en est pas un. *Les Cahiers du GRIF*, Les femmes font la fête font la grève, 5, 54-58. <http://dx.doi.org/10.3406/grif.1974.964>
- Irigaray, L. (1989). *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Librairie générale française.
- Kasichke, L., et Chédaille, É. (2010). *En un monde parfait*. C. Bourgois.
- Kasichke, L., et Doizelet, S. (2021). *Où sont-ils maintenant ?* Gallimard.
- Kasichke, L., et Leroy, C. (2017). *Mariées rebelles*. Points.
- Kasichke, L., et Tronchet, A. (2013). *Esprit d'hiver*. C. Bourgois.
- Liotard, J.-F., et Thebaud J.-L. (1979). *Au juste*. Bourgois.
- Maulpoix, J.-M. (1989). *La voix d'Orphée. Essai sur le lyrisme*. José Corti.

- Onimus, J. (2017). *Qu'est-ce que le poétique?* Poesis.
- Pratt, M. L. (1990). «The arts of the contact zone». In David Bartholomae et Anthony Petrosky (Éds.), *Ways of reading* (pp. 527-543). Bedford Books.
- Reisz de Rivarola, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Edicions Universitat de Lleida.
- Reisz, S. (2008). Nuevas calas en la enunciación poética. *INTI, Revista de literatura hispánica*, (67/68), 97-116. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss67/7>

Blanche Turck est doctorante en Littérature comparée, sous la co-direction d'Isabelle Poulin (TELEM, Bordeaux-Montaigne) et Nathalie Brillant-Rannou (CELLAM, Rennes 2). La thèse en préparation, « Accueillir le lointain des poétesses en traduction. Pour une reconfiguration des espaces de transmission », s'intéresse à la scolarisation d'un corpus de poésie traduite en français. L'enjeu de ce travail est de réfléchir aux affinités qu'entretiennent la pensée comparatiste, dont la traduction est l'une des composantes essentielles, et la didactisation de la poésie, en postulant une parenté entre les hypothèses de la didactique de la littérature, et tout particulièrement la lecture littéraire, et le geste traductif.

Identités plurielles au cours des voyages d'Alexandra David-Neel

FANNY MARTÍN QUATREMARE

Université de Grenade / Espagne

✉ fmquatremare@ugr.es

RÉSUMÉ. La question de l'identité a toujours été présente et en proie à diverses interrogations au fil du temps. Aujourd'hui, la plupart des spécialistes considèrent l'identité comme une évolution, une construction vouée aux métamorphoses. Alexandra David-Neel n'était pas étrangère à ces questionnements, elle revendiquait dans ses écrits de jeunesse la liberté d'être soi. Femme éclectique, on la découvre comme féministe, franc-maçonne, et cantatrice sous le nom d'Alexandra Myrial, mais aussi comme journaliste sous le nom d'Alexandra David ; or, c'est surtout en tant qu'exploratrice et orientaliste que nous la connaissons sous le nom d'Alexandra David-Neel. Les changements d'identité étaient une pratique commune pour la voyageuse, elle fréquentait avec succès toutes sortes de milieux et avait un sens de l'altérité hors du commun. Réputée pour son art du déguisement, elle a endossé de nombreuses identités pour parvenir à ses fins au cours de ses voyages. Ainsi, nous souhaitons au cours de ce travail, observer à travers sa correspondance avec son époux, comment les identités plurielles adoptées pendant son voyage ont contribué à la construction de sa propre identité.

RESUMEN. *Identidades múltiples a lo largo de los viajes de Alexandra David-Neel.* Las interrogaciones sobre identidad siempre han existido y han sido expuestas a diversas reflexiones a lo largo del tiempo. A día de hoy, la mayoría de los especialistas consideran la identidad como una evolución, una construcción abocada a la

MOTS CLÉS :

Voyage ;
Correspondance ;
Identité ;
Altérité

PALABRAS CLAVE:

Viaje;
Correspondencia;
Identidad;
Alteridad

Pour citer cet article

Martín Quatremare, F. (2022). Identités plurielles au cours des voyages d'Alexandra David-Neel. *Hybrida*, (4), 195–216. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.23712>

metamorfosis. Esas cuestiones no dejaban indiferentes a Alexandra David-Neel quien reivindicaba en sus ensayos de juventud la libertad de ser uno mismo. Mujer ecléctica, se la conoce como feminista, masona y cantante de ópera con el nombre de Alexandra Myrial, pero también como periodista con el nombre de Alexandra David ; pero es sobre todo como exploradora y orientalista que la conocemos como Alexandra David-Neel. Los cambios de identidad eran una práctica común para la viajera, se codeaba exitosamente con todo tipo de personas y ambientes, tenía un sentido de la alteridad fuera de lo común. Reconocida por su arte del disfraz, la exploradora ha asumido numerosas identidades para alcanzar sus metas a lo largo de sus viajes. Proponemos en este trabajo observar, a través de su correspondencia de viaje con su marido, como las diversas identidades adoptadas durante su periplo han contribuido a la construcción de su propia identidad.

ABSTRACT. *Multiple identities during Alexandra David-Neel's travels.* The topic of identity has always been present and has been the subject of various questions over time. Today, most specialists consider identity as an evolution, a construction dedicated to metamorphosis. Alexandra David-Neel was no stranger to these issues –she claimed in her early works the freedom to be oneself. An eclectic woman, she is known as a feminist, freemason, and opera singer under the name of Alexandra Myrial, but also as a journalist under the name of Alexandra David; however she is known especially as an explorer and orientalist under the name of Alexandra David-Neel. Changing identities was a common practice for the traveller; she successfully frequented all types of environments and had an unusual sense of otherness. Renowned for her art of disguise, she took on many identities to reach her goal during her travels. Thus, during this work, we wish to observe through her correspondence with her husband how the plural identities adopted during her journey have contributed to the construction of her own identity.

KEY WORDS:

Travel;
Correspondence;
Identity;
Otherness

1. Introduction

Louise, Eugénie, Alexandrine, Marie David a assumé depuis son plus jeune âge diverses identités. Cantatrice sous le nom d'Alexandra Myrial elle a interprété plusieurs rôles dans des pièces comme la *Traviata* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Thais* de Massenet, *Les Noces de Jeanette* de Victor Massé ou encore *Lakmé* de Léo Delibes. En parallèle, elle se forge une place dans le monde des lettres et des salons, parfois sous le nom d'Alexandra David, d'autre fois en tant qu'Alexandra Myrial, Mitra ou encore sous le nom de Sunyananda. Sous le nom d'Alexandra Myrial elle écrit son premier essai féministe *Pour la vie* et sous le nom d'Alexandra David, elle publie son premier ouvrage bouddhiste : *Le Modernisme Bouddhiste* alors déjà mariée à Philippe Néel. C'est finalement en tant qu'Alexandra David-Neel, qu'elle publiera ses récits de voyages après son périple asiatique. À l'âge de cent ans, lors d'une interview avec Jean Fléchet, elle s'identifie comme exploratrice innée : « On m'a demandé souvent comment est venu le goût de l'exploration. Et bien moi, je dirais que ce goût ne m'est jamais venu, il existait en moi ! » (Fléchet, 2015, p. 20). L'une de ses principales caractéristiques identitaires fut celle de voyageuse.

Les voyages, et surtout ceux de longues durées, sont considérés depuis longtemps comme une quête identitaire parfois volontaire, parfois inconsciente. S'il existe plusieurs types de voyageurs (géographes, pèlerins, explorateurs, chercheurs, etc.), ils ont tous comme point commun : la quête. Qu'ils soient à la poursuite du bonheur, d'une vérité, d'une connaissance, du bien-être, les voyageurs sont tous à la recherche de quelque chose et cette quête, comme le signale Simone Vierne (2002) a souvent pour but de transcender la condition humaine pour trouver le vrai sens de l'humanité, ce qui est en rapport avec un besoin de mieux comprendre son rapport avec le monde. Les voyages d'Alexandra David-Neel se situent tout à fait dans cette dimension. Partie à la recherche de la sagesse orientale, c'est sa propre sagesse qu'elle approfondit au fil de son parcours et de ses lettres. De la découverte géographique de l'Asie au parcours initiatique bouddhique, c'est une véritable exploration intérieure qu'Alexandra expérimente au fur et à mesure de ses pérégrinations qui peu à peu la confrontent à diverses identités. Son journal de voyage, tenu sous la forme d'une correspondance avec son époux, en est le témoin.

Au cours de ce travail, nous tenterons dans un premier temps de cerner le concept d'identité autour du voyage pour ensuite observer les identités plurielles adoptées par Alexandra David-Neel au fil de son périple tibétain et finalement, nous observerons à travers la correspondance avec son époux, comment les multiples espaces parcourus ainsi que les identités plurielles adoptées au cours de son voyage ont contribué à la construction de sa propre identité.

2. Autour de l'identité et du voyage

La question de l'identité a toujours été présente et a suscité diverses interrogations. Si l'on remonte à l'étymologie du terme latin *idem* (le même), l'identité serait ce qui reste le même, ce qui est immuable. Le terme identité indique donc ce que nous sommes, mais nous amène immédiatement à nous interroger sur ce point. Socrate disait : "Homme, connais-toi toi-même". Comment déterminer et définir sa propre identité ? Les êtres humains n'ont cessé de réfléchir à cette notion difficile à circonscrire. À partir de Locke un nouvel aspect lié à l'identité apparaît avec la *consciousness* ou la conscience de soi. Comme le remarque le sociologue Claude Dubar : « C'est l'analyse de l'auto-réflexion, du fonctionnement de la subjectivité et du Self (Soi) comme « définition et conception de soi-même » qui va provoquer l'émergence d'une nouvelle problématique, celle de l'identité du Moi comme processus social. » (Dubar, 2007, p. 8). Ainsi, Friedrich Hegel définit, au XIX^{ème} siècle, l'identité comme la reconnaissance réciproque de soi et de l'autre. Un peu plus tard, et d'un point de vue psychologique, l'identité se construit selon Freud à partir des conflits entre l'identité pour soi et pour autrui. Puis, Erik Erikson, dépasse la définition de l'identité de Freud dans son ouvrage *Enfance et société*, où il expose que le milieu social joue un rôle dans la construction de l'identité. Les recherches vont se poursuivre dans cette direction, Erving Goffman dans *Stigmat*, expose l'existence d'une opposition entre "l'identité attribuée par autrui" et "l'identité revendiquée par soi". Cet affrontement provoque, selon lui, un malaise constant dans les faces de l'individu et suscite un ajustement infini de notre identité. À partir de cette conception Paul Ricoeur base ses études et tentatives de définition du concept d'identité. Il explique dans *Soi-même comme un autre* qu'il existe une double face dans le terme : l'identité *ipse* et l'identité *idem*. Ces deux catégories du propre et du semblable sont, selon lui, indissociables, de sorte qu'établir l'identité d'un être, c'est découvrir l'idem de son ipse, à savoir déceler ce qui chez lui demeure propre à lui-même (facteur de différence), ce que Paul Ricoeur nomme le caractère : « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même » (Ricoeur, 1990, p. 144). Et ce caractère n'est identifiable que par rapport à l'autre, à l'altérité. Finalement, selon les théoriciens actuels, l'identité est une dynamique (Camilleri, 1996, p. 32) ce qui implique une notion de mouvement. Certains parlent même de « métamorphose » (Fili-Tullon, 2006). L'identité ne serait donc pas une donnée établie, mais une construction, une évolution : « Il s'agit en effet désormais de faire de l'identité un concept permettant l'analyse des formes de changement. De penser et analyser certaines formes relatives de cohérence (ipséité) et de permanence (mêmeté) dans le mouvement. » (Dubar, 2007, p. 18). Élisée

Reclus, fidèle ami d'Alexandra David-Neel émettait déjà ces pensées au XIX^{ème} siècle dans son Histoire d'un ruisseau : « Semblables au ruisseau qui s'enfuit, nous changeons à chaque instant, notre vie se renouvelle de minute en minute, et si nous croyons rester les mêmes, ce n'est que pure illusion de notre esprit » (Reclus, 1869, p. 251).

D'autre part, le rapport à l'espace des individus comporte une forte relation identitaire. En effet, comme le remarque Guy Di Méo : « la notion de territoire témoigne de son appropriation délibérée, à la fois économique, idéologique et politique (sociale donc, au total) par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire, de leur singularité, bref de leur identité. » (Di Méo, 2002, p. 178). De son côté, Iouri Lotman (1999), estime que toute culture se développe autour d'un espace sémiotique organisé dans une structure spatio-temporelle, nommée la sémiosphère. Cette dernière est composée d'un noyau, d'un espace concret et d'une frontière la séparant des autres sémiosphères. Plus les individus seraient près du centre, plus ils seraient proches des éléments constitutifs de la sémiosphère, tandis que plus ils en seraient éloignés et en proximité avec une autre sphère culturelle, moins cette attache serait prononcée. Ceci démontre à nouveau que le territoire détermine l'appartenance et l'insertion d'un individu dans un groupe social de référence. En effet, c'est sur cet espace qu'ont lieu diverses fêtes, la vie en communauté, le travail, le partage du territoire, ainsi que la reproduction des groupes humains qui l'occupent. Les lieux, espaces, monuments, paysages et événements qui s'y déroulent sont emplis d'une symbolique et d'un imaginaire qui contribuent à la consolidation d'appartenance des individus.

Le territoire est lié à l'ethnie et à la culture qui le mettent en forme. Traduit en termes d'espace, le concept de culture renvoie inmanquablement à celui de territoire. L'existence de la culture crée en effet le territoire et c'est par le territoire que s'incarne la relation symbolique qui existe entre la culture et l'espace. Le territoire devient dès lors un « géosymbole » : c'est-à-dire un lieu, un itinéraire, un espace, qui prend aux yeux des peuples et des groupes ethniques, une dimension symbolique et culturelle, où s'enracinent leurs valeurs et se conforte leur identité. (Bonnemaison, 1981, p. 249)

La territorialité possède alors un double statut de réalités et de représentations. Ainsi cette expérience de l'espace géographique détermine non seulement notre façon de penser et d'envisager le monde. Alexandra David-Neel écrivait à ce propos :

Une philosophie ne descend pas du ciel, elle naît dans le cerveau des humains et ce cerveau est fils de son milieu... Je t'assure que lorsqu'on rumine les théories hindoues dans la jungle où elles sont nées, on les voit sous un tout autre jour que les éminents chers maîtres qui ne les ont jamais connues dans un cabinet de travail européen. (David-Neel, 2016, p. 256)

Les pensées et l'interprétation du monde diffèrent selon le territoire et il est plus facile de les comprendre si l'on se trouve à l'endroit où elles sont nées. L'espace est alors inéluctablement vecteur d'identité et de pensées. Or, comme c'est le cas d'Alexandra David-Neel, il existe des individus qui n'appartiennent pas à un territoire concret, ceux que l'on nomme nomades. Ils s'opposent de façon ancestrale aux sédentaires. Ainsi la dichotomie entre sédentaires et nomades déterminerait deux façons de vivre, deux grandes catégories identitaires, ce qui est, bien évidemment, beaucoup trop réducteur. Par surcroît, l'image des nomades est généralement imprégnée de préjugés négatifs (voleurs, malfaisants, malhonnêtes, etc.) or, comme le remarquent André Bourgeot et Henri Guillaume, il n'existe pas un seul type de nomades :

l'invariant que constitue la mobilité ne peut conditionner une entité nomade génératrice d'identité : la mobilité ne saurait être réduite à un simple mécanisme de déplacement. Elle incorpore en effet un ensemble de techniques de production, variables d'une société à une autre, devenant elle-même une technique de production. La mobilité revêt ainsi des formes multiples qui déterminent non pas une identité, mais des identités... (Bourgeot et Guillaume, 1990, p. 11)

Les nomades, les gens du voyage ou les voyageurs forgent de multiples identités en fonction de leurs communautés, leur vécu et des territoires arpentés. Si la mobilité est génératrice d'identités plurielles, c'est parce que l'espace parcouru est déterminant dans le processus de construction de soi, et cet élément est commun aux sédentaires et aux voyageurs mais ne peut pas être envisagé de la même manière. Si l'on revient au lien entre territoire et culture, le voyageur décide d'entreprendre un voyage vers un territoire ou un autre, attiré par sa culture ou ses paysages. Ainsi, le besoin de partir peut-être engendré par un mal être dans la société d'appartenance, par la nécessité de prendre des distances avec l'endroit où l'on ressasse les mêmes idées, par l'attrait d'autres cultures, par l'envie de renouveler son rapport au monde, par le désir d'accéder à une vie intense et donc par un besoin de se détacher d'un territoire identitaire et de construire sa propre expérience. Ainsi, le voyage permet de se désencombrer de l'espace topique, de se décentraliser de soi-même (Bouvet et Marcil-Bergeron, 2013, p. 7), et de développer une nouvelle manière de penser, une nouvelle manière d'être.

Finalement, lorsqu'il s'agit du voyage et des éléments qui bouleversent les repères de l'individu, nous devons nommer l'altérité ou le rapport avec l'autre. Comme le remarque Denise Jodelet :

Dans la pensée contemporaine beaucoup voient dans l'altérité la condition même de l'émergence identitaire : « C'est toujours la réflexion sur l'altérité qui précède et permet toute définition identitaire » (Augé, 1994, p. 84). Car l'altérité convoque autant

que la notion d'identité, celle de pluralité. Ceci est évident quand il s'agit de l'altérité du dehors, objet d'étude de l'anthropologie qui, selon Augé (1995), est fondée sur la triple expérience de l'altérité, la pluralité et l'identité. (Jodelet, 2005, p. 34)

D'autre part, Delic, Hotte et Thibeault exposent que : "l'identité ne saurait prendre forme que grâce à une multitude de rapports d'identification noués, dénoués et renoués sans cesse avec les autres qui l'entourent, et ce, parfois, malgré la prise de conscience de différences marquées" (Delic, Hotte et Thibeault, 2011, p. 14). L'altérité est, alors, un processus personnel, conditionné par le vécu. Au contact des autres, le soi s'affirme et se reconnaît comme distinct ou, au contraire, s'aperçoit qu'au-delà des différences superficielles, les uns ressemblent souvent bien plus aux autres que ne le laissaient croire les impressions initiales. L'altérité est ainsi un concept qui permet aux individus de mieux cerner leur propre identité et leur appartenance à un groupe, des idéologies, des croyances, des valeurs, des idéaux.

Dans les voyages le processus d'altérité est amplifié. Si l'on revient à l'idée de sémiosphère de Lotman (1999), on estime que plus le voyageur s'éloigne géographiquement de sa sémiosphère, plus le contraste s'accroît. Le voyage permet de prendre ses distances avec son milieu et développe l'esprit critique face aux normes et coutumes rigides du noyau de sa sémiosphère. Or, comme nous l'avons vu précédemment, tous les individus ne s'identifient pas complètement à une seule sémiosphère. Chaque être humain possède sa propre histoire et jouit d'une autonomie relative à l'intérieur même de chaque sémiosphère. Néanmoins, le voyage permet aux individus de repousser leurs limites, de réaliser des faits, d'adopter des attitudes et des pensées qui n'auraient pas pu se développer au sein de leur sémiosphère. C'est pourquoi le voyage est le moment idéal pour se recentrer sur soi-même.

Il faut aussi préciser que l'altérité ne se réduit pas exclusivement aux relations humaines comme le signale Rachel Bouvet dans *ses Pages du désert* (2006), l'altérité peut aussi se manifester à travers l'espace parcouru, les lieux temporairement habités et les paysages sur lesquels le voyageur médite. En traversant d'autres pays, le voyageur est face à de nouvelles sensations, confronté à de nouvelles saveurs, des odeurs, des mélodies, des sons, des contacts et des regards différents qui lui enseignent une nouvelle relation au monde et aux autres. C'est dans cette optique d'une altérité diverse qu'il faut envisager les voyages d'Alexandra David Neel et non pas seulement en lien avec les autres en tant qu'êtres humains, car son rapport aux paysages et aux espaces parcourus est tout aussi déterminant dans sa construction.

Nous considérerons alors, tout au long de ce travail, l'identité comme un facteur muable, en perpétuelle évolution où le voyage est déterminant dans sa construc-

tion, en raison des constants bouleversements que produit l'altérité avec le monde nouveau. L'influence de l'altérité sera considérée dans ce travail, aussi bien à travers l'espace que la relation à l'autre.

3. Identités plurielles au cours du périple tibétain

Selon Tzvetan Todorov (1989), la typologie de la relation à autrui repose sur trois piliers, en premier lieu sur le plan axiologique, les jugements de valeurs qu'émet le voyageur sur l'autre détruit l'égalité entre les individus puisque l'on considère l'autre inférieur à soi. En deuxième lieu, sur le plan praxéologique, le voyageur peut s'identifier à l'autre au point de nier son originalité ou bien il tente d'imposer ses propres valeurs à l'autre. Dans les deux cas, l'égalité est selon Todorov, à nouveau impossible. Finalement, sur le plan épistémique, le voyageur resterait indifférent face à autrui et ne pourrait donc le traiter comme un égal.

Alexandra David-Neel, pourrait être classée dans la deuxième typologie praxéologique puisqu'elle s'est identifiée à l'autre au point de devenir autre, néanmoins, elle n'a jamais perdu sa singularité et est toujours restée fidèle à son être profond, à son *ipse* et son *caractère* pour reprendre les termes de Ricoeur (2015). Tout au long de cette partie nous allons observer comment le voyage et la rencontre avec l'autre ont permis à l'exploratrice de développer des identités plurielles, à tel point, d'atteindre de véritables métamorphoses identitaires et comment par ce fait, le rapport à l'autre est « la clé de voûte de tout l'édifice du Moi » (Pârlea, 2007, p. 2).

À son départ en 1911 vers Madras, Alexandra David-Neel part depuis Tunis en tant qu'orientaliste avec une bourse du gouvernement français. La première métamorphose identitaire a lieu dès son arrivée à bord du bateau. Elle adopte une attitude différente de ses compatriotes et se démarque à travers ses propos et son attitude. Elle demeure seule, elle ne se prête pas aux mondanités organisées pour divertir les passagers, elle lit, elle médite sur le ponton. En route pour Pondichéry, le 22 novembre 1911, elle est ravie d'entamer une conversation avec un brahmane s'exprimant en anglais, les passagers occidentaux sont étonnés par son attitude et sa proximité avec les hindous. Surpris par ses connaissances, le brahmane l'invite chez lui dès le lendemain pour discuter avec un autre ami brahmane, évènement inédit puisque la tradition interdit à cette caste de recevoir des étrangers. Et voilà comment de fil en aiguille, Alexandra David-Neel tisse des liens, se fait une place et une reconnaissance dans le monde bouddhiste et hindouiste :

Ce type de rencontre sur le vif caractérise les voyages d'Alexandra. Sa qualité de bouddhiste lui permet d'être bien admise par les indigènes, civils ou religieux. Contrairement aux autres Européens, elle aura accès à bien des lieux, des cérémonies, des fêtes normalement réservées aux Orientaux. (Désirée-Marchand, 1996, p. 142)

Non seulement elle rompt avec le modèle de voyages de ses contemporains (grandes expéditions par les chemins de fer, accompagnés de toute une équipe de spécialistes), mais elle initie surtout un nouveau type de voyage : la découverte de l'autre à travers l'intégration totale, c'est à dire physique et psychique. Comme elle l'explique dans sa lettre du 19 décembre 1911 : « Quand je parle, ici, avec les brahmanes, ils sentent que je parle la même langue, que je comprends les choses auxquelles correspondent les termes dont ils se servent. Sylvain Lévi avec toute sa science serait, pour eux, un étranger » (David-Neel, 2016, p. 100). Il est essentiel pour elle de pénétrer et d'intégrer leur mentalité, voilà l'essence de l'explorateur selon Alexandra David-Neel, et cette conception du voyage l'amène à emprunter des identités variées. Ce rapport à l'autre dans le voyage est d'emblée inusuel, la grande majorité des récits de voyages de femmes de la fin du XIX ainsi que du début du XX^{ème} apportent un regard pour la plupart ethnocentriste sur les contrées asiatiques. L'autre s'avère un point de départ pour dénoncer la sauvagerie ou élogier les pays occidentaux.¹ Au contraire, Alexandra David-Neel rompt aussi avec cette tendance et fait place à une nouvelle altérité. Elle s'intéresse à l'ensemble des coutumes religieuses orientales, elle accepte toutes les invitations des brahmanes et des sannyasins du pays et leur montre toujours un profond respect et une haute compréhension. Pour cela, à chaque rencontre, elle est prête à changer ses coutumes alimentaires, ses vêtements et tous ses faits et gestes pour s'intégrer au mieux. En décembre 1911, elle raconte dans une de ses lettres qu'elle a fait la connaissance d'une femme yogui ayant décidé de dédier sa vie à la méditation en l'honneur de Vishnou.² Cette ascète vit nue et médite à longueur de journée dans une cabane de jardin. Alexandra, lui montrant un profond respect et intérêt, reçoit dès le lendemain la visite des disciples vishnouites l'invitant à vivre comme eux, ce qu'elle refusera de la meilleure façon possible. Comme le remarque la géographe Joëlle Désirée-Marchand, même si Alexandra David-Neel est surprise et interloquée par

¹ Voir à ce sujet les récits de voyage de Durand Fardel, Laure. *De Marseille à Shanghai et Yedo. Récits d'une Parisienne*, Paris, Hachette, 1879; Ujfalvy Bourbon, Marie. *Voyage d'une parisienne dans l'Himalaya occidental*, Paris, Hachette, 1887 et Bourbonnaud, Louise. *Les Indes et l'Extrême Orient. Impressions de voyage d'une Parisienne*, Paris, (sans mention d'éditeur ni de date), 1888.

² Vishnou est l'une des plus grandes divinités de l'hindouisme. Son rôle est de préserver l'Univers.

cette proposition, elle en est surtout extrêmement flattée. « La visite de ces messieurs, vishnouites, certes, mais par ailleurs diplômés des universités anglaises, signifiait qu'ils la jugeaient aptes à transmettre leur doctrine en Occident, c'est à dire qu'elle en avait compris le fond et la subtilité » (Désirée-Marchand, 1996, p. 194). Cette caractéristique est fondamentale, puisque la compréhension de l'autre et plus précisément de la mentalité autre est finalement la domination de l'altérité.

Après s'être fait une place et un nom dans la société hindoue, l'exploratrice poursuit son pèlerinage bouddhique vers le Sikkim, au cours duquel une belle amitié va se forger avec le futur maharaja de Gangtok, Sidkeong Tulkou. Cette amitié va donner lieu à la deuxième métamorphose de l'orientaliste en véritable exploratrice pour nous occidentaux et en ascète pour les orientaux. Elle va réaliser des escapades en pleine jungle à dos d'éléphants, traverser des rivières tumultueuses, réaliser des ascensions himalayennes, mais surtout elle va découvrir une Asie inconnue de tous. Ses lettres nous montrent comment elle assiste aux spectacles royaux, elle visite des temples fermés même aux autochtones et elle obtient une entrevue avec le XIIIème Dalai Lama. C'est en effet, en tant que bouddhiste renommée qu'elle est reçue par l'éminence religieuse de l'Asie, sous une robe de lamani couleur aurore. Quel explorateur de son temps a été reçu comme un égal auprès d'éminences religieuses ?

Pour arriver à ces considérations, Alexandra déploie maints efforts, elle apprend le tibétain et fait d'ailleurs part de ses progrès dans ses lettres avec quelques phrases écrites en tibétain, elle approfondit sa connaissance des doctrines bouddhistes auprès du professeur Dawa Sandup qui lui recommande de suivre les enseignements tantriques du Gomchen de Lachen. Il s'agit d'un ermite vivant une retraite dans une caverne sur les hauteurs de l'Himalaya. Ce séjour durera pour l'exploratrice un peu plus de deux ans, elle y vivra en tant qu'anachorète tantôt dans une cabane tantôt dans une grotte de l'Himalaya qu'elle fera aménager : « L'altitude de ma caverne est d'environ 4000 m sur un flanc de montagne escarpé et merveilleusement ensoleillé. » (David-Neel, 2016, p. 33) dira-t-elle dans sa lettre du 2 novembre 1914. Lors de cette étape, a lieu la troisième métamorphose identitaire qui est sans doute la plus significative et profonde de son périple tibétain.

Elle s'initie au lamaïsme tantrique tibétain. Le bouddhisme tantrique est une voie de transformation du corps et de l'esprit qui est obligatoirement enseignée par un maître spirituel et éclairé. Il consiste à dominer complètement son corps grâce à la force de l'esprit. Pour cela, Alexandra David-Neel est coupée du monde, vit comme un ermite. Elle subit les durs enseignements du Gomchen et doit surmonter plusieurs épreuves comme méditer enfouie dans la neige. Qui peut imaginer l'indomptable

Alexandra David-Neel acceptant les ordres d'une personne ? Sa volonté de comprendre et pénétrer la mentalité tantrique la pousse à le faire, elle se transforme complètement pour pouvoir atteindre le but qu'elle s'est fixé. Cette troisième métamorphose nous démontre le rôle fondamental de l'altérité dans la constitution de l'identité. L'immersion de l'orientaliste est telle que nous assistons à l'éveil du moi. Bien qu'elle renonce à des caractéristiques personnelles que nous imaginions intangibles, c'est avec et contre elle-même qu'elle lutte dans ce nouveau rôle de disciple. En réalité, elle se prouve à elle-même, qu'elle est capable de tout. Finalement, elle acquiert au cours de cette période une nouvelle façon de vivre et de penser. Cette nouvelle identité se voit illustrée par l'obtention d'un prénom lamaïste tibétain signifiant "Lampe de sagesse" et le titre officiel de lamani octroyé par le Gomchen de Lachen. À partir de ce moment, elle peut prêcher et porter l'habit religieux hindouiste, ce qui à nouveau lui ouvrira de nombreuses portes.

La quatrième et dernière métamorphose a lieu après son séjour de deux ans au monastère masculin de Kum-Bum en Chine, lorsqu'elle part vers Lhassa. Elle débute son voyage depuis Kum-Bum en 1921 avec sa robe lama, mais elle attire l'attention de tous les pèlerins et les habitants des villages qu'elle traverse. Tenue trop voyante, elle remplace la robe de lama par des habits chinois. Après trois échecs successifs pour atteindre la capitale du Tibet, elle se défait de tout ce qui lui restait de ses coutumes occidentales (porteurs, domestiques, chevaux et yacks) et part seule avec son fils Yongden,³ jouant le rôle de sa vieille mère. Pour cela, elle noircit ses cheveux à l'encre de chine et brunit son visage grâce à un mélange de braise et de cacao. Ainsi, ils voyageront aisément à travers le Tibet et parviendront à Lhassa en février 1924. Ce dernier parcours de plus de 2000 km à pied la transforme définitivement en l'autre. Or comme nous le remarquons ci-dessus, ces métamorphoses praxéologiques ne l'ont jamais éloignées de son être profond. Alexandra David-Neel, se transforme, certes, mais en l'être qu'elle désire être. Cet ultime périple est celui qui lui a permis de se recentrer sur elle-même, de se détacher de tout et ainsi atteindre l'éveil de son être intérieur. Comme le remarquent de nombreux spécialistes, la marche est : « le seul moyen de transport permettant de s'immerger sans intermédiaire dans l'environnement naturel, la marche favorise aussi la rencontre existentielle avec soi-même et le monde. » (Verrier, 2010, p. 32). Lors de cette pérégrination vers Lhassa, Alexandra David-Neel, emporte avec elle, tout son savoir autour de l'Asie. Sa capacité d'observation, son intérêt pour les autres, son regard d'ethnologue et le savoir accumulé (connaissance parfaite du tibétain parlé et des mœurs)

³ Aphur Yongden accompagne Alexandra David-Neel depuis 1914. Il réalise avec elle le périple vers Lhassa. Il deviendra officiellement son fils adoptif en 1929 en France.

lui ont permis de circuler pendant plusieurs mois avec le respect, l'hospitalité et les dons de nourriture des tibétains ne se doutant à aucun moment qu'elle était étrangère. Toutes les métamorphoses atteintes au cours de son voyage sont mises en pratique lors de cette traversée, et si ce périple vers Lhassa lui a reconnu l'art du déguisement (Ledesma Pedraz, 2008), nous estimons qu'il va bien au-delà. Alexandra David-Neel ne s'est pas simplement déguisée, elle s'est transformée. Cette longue marche vers la cité interdite s'avère non seulement l'accomplissement héroïque de l'exploratrice mais surtout la saisie totale de l'altérité. Elle s'est confrontée intrinsèquement à l'expérience de l'autre sous toutes ses formes, depuis son rôle de disciple du Gomchen du haut des Himalayas, par celui du lama érudit à Kum-Bum, jusqu'à la pauvre mère tibétaine, sans jamais susciter chez les « autres » le moindre doute ou sentiment de différence. Voyons désormais comment toutes ces identités empruntées l'ont aidé à forger la sienne.

4. Voyage et reconstruction de soi

Dès le début du voyage, Alexandra David-Neel se sent revivre, atteinte depuis longtemps de neurasthénies, elle se sent mieux dès sa montée sur le bateau vers l'Asie. Ses premiers jours en Inde lui redonnent la force de vivre. Dans sa lettre du 4 mai 1912, après six mois en Asie, elle écrit à son époux :

Eh ! oui, avec tout ce que je récolte aujourd'hui je bâtirai, pour mes dernières années, un refuge. Ce seront des livres, des études... Un peu de sagesse glanée de ci, de là. Je parle de vieillesse et, très cher, tu vas te moquer de moi... et je rajeunis. Oui, en vérité, il est des jours où je ne me reconnais plus devant la glace. Des années, de nombreuses années, ont disparu de mes traits. J'ai maigri un peu, pas énormément, et j'ai des yeux où luit toute la clarté des Himalayas.⁴

L'exploratrice se sent rajeunir, le fait de pouvoir se concentrer sur elle-même, sur ses études et tout ce qui la passionne la revigore. L'image des lueurs des Himalayas dans ses yeux reflète, non seulement son bien-être, mais aussi la « fantasmagorie himalayenne » qu'elle éprouve pour reprendre les paroles de Samuel Thévoz (2010). Car son bien-être a beaucoup à voir avec la nature asiatique, les descriptions de paysages dans sa correspondance sont toujours synonymes de lumière et de spiritualité. Alexandra David-Neel est, en effet, ensorcelée par les paysages himalayens. Elle divinise continuellement ces montagnes :

⁴ Passage inédit de la Lettre du 4 mai 1912. Archives de la Maison Alexandra David-Neel à Digne-les-bains, France.

La vallée se heurte à un cirque de montagnes couronnées de neige perpétuelles d'où descendent des torrents. C'est très beau, très grand, un peu terrible, un décor qui dépasse la taille de l'homme. Il en est ainsi un peu partout dans les Himalayas dès qu'on atteint les hautes altitudes. Je n'ai jamais rien vu qui ressemble à ce pays-ci. Il y a entre 4000 et 6000 m d'altitude, des paysages extraordinaires, gigantesques, qui paraissent appartenir à un autre monde. Oui c'est bien là, le mot propre, on avance, à travers ces solitudes, timidement, comme un intrus qui s'est faufilé dans une demeure étrangère. Lettre du 12 juin 1915 (David-Neel, 2016, p. 375).

C'est de la demeure des Dieux dont parle l'épistolière. L'emploi des hyperboles démontre son émerveillement et son sentiment de petitesse face à la force de la Nature divine. Les montagnes sont couronnées telles des reines, parfois recouvertes d'un manteau, les cimes himalayennes sont toujours personnifiées et exaltées dans un décor fantastique. Son séjour dans l'Himalaya participe à sa reconstruction, la nature devient une compagne, un élément dans lequel elle se sent en osmose. En outre, comme nous l'avons vu lors de notre première partie, l'individu tend à donner sens à son environnement et comme nous pouvons le voir dans cet extrait de la lettre du 12 juin 1915, ce lien peut être d'ordre symbolique. Comme le remarque Paul Claval (1996): « Les hommes créent leur environnement, qui leur offre un miroir, une image d'eux-mêmes et les aide à prendre conscience de ce qu'ils partagent ». L'environnement auquel l'exploratrice est confrontée lors de sa troisième métamorphose, plus concrètement, l'Himalaya, développe son imaginaire et son identité.

Lorsqu'elle part de Lachen en juin 1912, elle écrit : « Oui je vais en rêver longtemps..., toute ma vie, et un lien restera entre moi et cette contrée de nuages et des neiges. » (David-Neel, 2016, p. 181). Le lien qu'elle a créé avec le paysage himalayen est encre en elle, nous observons qu'il fait désormais partie de son esprit et de son être. Cette mélancolie des paysages enneigés persiste pendant longtemps dans ses lettres après son départ de l'Himalaya, elle écrit dans sa lettre du 12 mars 1917 alors qu'elle séjourne au Japon : « À vrai dire, j'ai le mal du pays pour un pays qui n'est pas le mien. Les steppes, les solitudes, les neiges éternelles et le grand ciel clair de là-haut me hantent ! ». L'Himalaya est un espace qui est devenu sien, un espace qui habite en elle, un espace dont elle ne pourra plus jamais se séparer, comme la terre d'origine d'un migrant qu'il porte toujours en lui.

Sa façon de décrire l'espace en dit long sur l'exploratrice. Plus les espaces parcourus sont sauvages, plus l'exploratrice s'y sent bien. Nous découvrons une femme solitaire, de plus en plus misanthrope, qui a horreur des villes surpeuplées, mais surtout une intrépide aventurière qui ne recule devant rien. Or, la nature lui permet surtout de se retrouver avec elle-même et de mieux comprendre le monde. Elle ne regarde pas

seulement le paysage, elle le sent, le touche et l'interprète. Pour elle, les pensées les plus profondes et les réponses aux questions existentielles se trouvent dans la capacité d'interpréter la nature. Elle se rend compte, comme le prétendait son ami Élisée Reclus, que les meilleurs enseignements de la vie s'y trouvent reflétés. Dans sa lettre du 13 janvier 1913, elle explique à son époux qu'elle n'aurait pu comprendre les conceptions bouddhistes si elle ne s'était pas trouvée dans la sémiosphère où elles sont nées :

Une philosophie ne descend pas du ciel, elle naît dans le cerveau des humains et ce cerveau est fils de son milieu... Je t'assure que lorsqu'on rumine les théories hindoues dans la jungle où elles sont nées, on les voit sous un tout autre jour que les éminents chers maîtres qui ne les ont jamais connues que dans un cabinet de travail européens. (David-Neel, 2016, p. 256)

Pour Alexandra, il existe une relation entre la pensée et l'espace, plus concrètement le paysage. Elle met en évidence que la transformation qui s'exerce en elle est due à son environnement. Elle ne peut parvenir à la sagesse sans la contemplation du milieu où sont nées les philosophies qu'elle étudie. Comme l'indique Gérard Collet (2011), un paysage nous amène à penser d'une façon ou d'une autre. L'espace en somme est véhiculaire d'atomes identitaires et dans le cas d'Alexandra David-Neel, les paysages tibétains la transforment et lui octroient une nouvelle façon d'être et de penser le monde. Ainsi, comme le remarque Odile Gannier, le voyage est inévitablement un rapprochement à son être intérieur et donc facteur de construction identitaire :

Le voyage confronte l'exotisme et l'introspection, il projette le voyageur souvent isolé, dans un milieu régi par des lois différentes, dans lesquelles la recherche de repères connus est une manière d'appréhender la différence et de gérer la solitude et le dépaysement. Le voyage est la réalisation de suppositions, et de rêves. Le voyage permet d'évaluer sa capacité à deviner le monde, ou à soumettre le réel à ses vues. N'est-il pas toujours en quelque manière un voyage d'exploration ? (Gannier, 2001, p. 3)

Les éléments du voyage bouleversent les repères et la vie intérieure du voyageur, et l'un de ces facteurs est l'Autre, les autochtones obligent le voyageur à s'adapter à cette nouvelle différence et comme nous l'avons vu précédemment, le rapport de l'exploratrice avec les autres, est un élément décisif dans la construction de son nouveau soi. Paul Ricoeur (2015) explique dans son œuvre *Soi-même comme un autre*, que l'ipséité (les caractéristiques individuelles d'un être) et l'altérité sont étroitement attachées car le soi rencontre l'autre tout au long de sa vie. Selon lui, il faut comprendre l'autre pour mieux savoir qui nous sommes. Alexandra David-Neel semble parfaitement suivre cette théorie. Plus elle étudie, comprend et vit comme les autres, plus sa propre identité se définit et se renforce. Nous remarquons dans ses lettres qu'elle raconte à son

époux en toute simplicité et naturalité qu'elle prend les vêtements autochtones, qu'elle fréquente les lieux interdits aux étrangers, qu'elle enseigne à d'autres lamas des sùtras⁵ Tibétains (lettre du 12 mars 1914) ou encore bénit des centaines de personnes sur son passage (David-Neel, 2016, p. 534). Il y a des critiques lorsque certaines coutumes lui semblent inappropriées mais jamais depuis un regard étranger, toujours depuis un regard érudit. En effet, elle respecte et pratique tous les rituels aussi différents soient-ils. Nous l'avons vu, elle saisit très vite que nous ne sommes capables de comprendre l'autre que si nous vivons comme lui. Ce rapport aux autres et cette facilité à endosser divers rôles et identités la transforment et l'aident à construire sa nouvelle identité de la meilleure façon qu'il soit. De la sorte, son voyage se présente comme une initiation vers une autre vie. Comme le remarque Dominique Picard :

L'identité est non pas une donnée génétique (un « attribut ») mais un « processus », un objet que nous construisons petit à petit dans le contact avec les autres, par identifications et différenciations successives à ce qu'ils sont, à ce que nous croyons qu'ils sont et à ce que nous percevons de l'image qu'ils ont de nous. (Picard, 2008, p. 76)

Cette construction identitaire au contact de l'Autre s'observe aisément dans ses lettres, au fur et à mesure des échanges, des rencontres et surtout des immersions auprès des divers religieux, philosophes ou maîtres spirituels qu'elle souhaitait découvrir et connaître plus en profondeur, elle forge son identité en rejetant certaines coutumes et en adhérant à d'autres. Par exemple, elle dévoile à plusieurs reprises qu'elle n'apprécie guère les grands représentants religieux, même s'il s'agit du Dalai Lama, alors qu'il vient de lui indiquer qu'il restera à sa disposition pour répondre à ses interrogations concernant le bouddhisme, elle écrit à son époux : « N'importe, cet homme n'a pas ma sympathie, j'entends ne la possède qu'à titre général de frère en l'humanité. Je n'aime pas les papes, je n'aime pas l'espèce de catholicisme bouddhiste auquel celui-ci préside. Tout est apprêté en lui, il n'a ni cordialité ni bienveillance. » (David-Neel, 2016, p. 191). Elle a les idées claires. Sa propre vision du Bouddhisme repose sur le savoir et non sur ce qu'une autorité religieuse pourrait lui transmettre. En revanche, plus tard elle écrira :

En fait de cadeaux, le Nouvel An m'a apporté une superbe robe de lamani (lama femme) de haut rang. Robe qui a été dûment consacrée selon les rites lamaïstes, ce qui en fait un objet tout autrement précieux que celle que l'on pourrait acheter. Parce que revêtir achetée ne serait qu'une mascarade, tandis que j'ai le droit de porter légitimement la mienne, et ceci n'est-il pas un savoureux souvenir de voyage que d'avoir

⁵ ou Soutras du Sanskrit, sont des textes philosophiques sacrés.

pris rang parmi des lamas tibétains. J'y vois plus que cela ; une marque de sympathie et de respect des lamas himalayens et ceci, comme tous témoignages de ce genre, est toujours bienvenu. Lettre du 4 janvier 1914. (Ibid., p. 290).

Son émotion est révélatrice, Alexandra David-Neel, se transforme officiellement en lamani, elle a durement œuvré jusqu'à ce moment d'affirmation identitaire, elle a fait part constamment à son époux de ses progrès en tibétains et de ses nouvelles connaissances en matière bouddhique, cette offrande constitue l'obtention d'un titre, mais d'un titre identitaire, une reconnaissance recherchée. La reconnaissance est l'une des caractéristiques constitutives de la quête identitaire, et nous nous rendons compte que finalement, chez l'épistolière, ce besoin de reconnaissance est fort présent dans ses lettres. La correspondance est un lieu privilégié pour observer ce type de phénomène, car la lettre est marquée par l'image de soi que désire divulguer le scripteur. Comme l'indiquent les travaux de Goffman (1973), il y a chez les individus ou chez les « acteurs sociaux » une quête de reconnaissance qui va amener l'acteur à mettre en avant les aspects de son identité qui pourraient provoquer la sympathie, l'admiration ou encore l'estime de l'autre tout en alimentant l'image de lui-même telle qu'il pense que l'autre imagine. Dans ses lettres, Alexandra décrit toutes les marques d'affection et de reconnaissances que les asiatiques ont pour elle, pour ne donner que quelques exemples, elle dépeint sous un ton jovial son arrivée à Gangtok, où tout un défilé de processions de bienvenue a lieu en son honneur (David-Neel, 2016, p. 286). Elle démontre comment petit à petit, son nom et sa personne deviennent célèbres au point que les gens la saluent dans la rue : « Beaucoup de gens du Koukou-nor que j'ai rencontré précédemment viennent me saluer » (David-Neel, 2016, p. 533) et par surcroît se prosternent à son passage la reconnaissant tel un bouddha vivant, celui qui a atteint la sagesse. Ainsi elle a vu au monastère de Kum-Bum, « des gens se prosterner le front dans la poussière sur son passage » (David-Neel, 2016, p. 518) de même qu'à New Taouchou en Chine, où ces prosternations étaient accompagnées de dons de nourriture et d'argent pour qu'elle puisse continuer son périple (David-Neel, 2016, p. 636). L'admiration atteindra son plus haut degré à Kum-Bum lorsqu'Alexandra devra « bénir » (David-Neel, 2016, p. 534) les gens sur son passage la reconnaissant comme une autorité bouddhiste et lui octroyant ainsi la plus belle légitimation de son voyage. Toutes ces marques de reconnaissance sont les preuves à la fois matérielles et spirituelles de sa réussite en Asie et de la reconnaissance qu'elle était partie chercher en Asie, une reconnaissance pratiquement impossible à obtenir sur les bancs européens.

Elle insiste aussi fortement dans ses lettres sur sa présence comme être la seule et unique femme à séjourner dans un monastère masculin, comme être la seule

occidentale à fréquenter certains monastères ; puis sur les exploits atteints comme une longue randonnée dans la jungle, l'ascension d'une montagne de l'Himalaya :

Je vais te raconter mon excursion annoncée dans ma dernière lettre : un rêve à ajouter à ceux que je fais dans cette Asie que je comprends et qui me comprend. Nous sommes partis par un matin ensoleillé, le prince, le directeur de l'école, moi, une sorte de chambellan et d'autres satellites, une douzaine de personnes. Les porteurs de nombreux bagages ayant pris les devants avec les domestiques. J'ai déjà parcouru une partie de la route que nous suivons. Rien à noter, sinon la singulière excitation de mon cheval, si sage d'ordinaire, qui se met à ruer et à donner des coups de pieds à d'autres chevaux ce qui lui attire des coups de fouets de ma part. Nous faisons à pied une partie de la descente, mais avant d'arriver à l'endroit où nous mettons pied à terre j'ai pu constater les réels progrès que j'ai faits comme amazone car je descends, sans la moindre hésitation, montée sur mon cheval, une partie vraiment difficile de la route que je n'avais pas osé entreprendre la première fois que j'étais passée par la.⁶

Cet extrait de la lettre du 1er septembre 1912, démontre plusieurs facteurs déjà énoncés. D'une part, son rapport d'adhésion et donc identitaire avec l'Asie, ce continent qui contrairement à la France semble la comprendre. Puis nous observons la peinture de l'exploratrice sur son cheval indomptable qu'elle arrive à dominer en tant que bonne cavalière et finalement sa qualification d'« amazone » qui renforce son sentiment d'appartenance identitaire à l'Asie, mais aussi ses qualités d'exploratrice. Ces manifestations de reconnaissance et cette insistance sur ses performances démontrent qu'elle éprouvait le besoin de se faire un nom, non seulement parmi les orientalistes mais aussi parmi les maîtres bouddhistes. La forte mise en valeur d'elle-même, de ses exploits et de ses découvertes tout au long des lettres révèlent qu'Alexandra était une femme ambitieuse, cherchant la reconnaissance et la renommée.

De plus, l'écriture du voyage amène souvent Alexandra David-Neel à une rétrospection vers un passé douloureux qui nous révèle une enfant en manque d'amour maternel. Mais l'écriture l'invite également à émettre des réflexions existentielles et des méditations intérieures qui façonnent l'être qu'elle est au moment où elle écrit. Les différentes réflexions philosophiques qu'elle émet et son positionnement dans son domaine de formation bouddhiste expliquent aussi un peu plus son tempérament. De plus, on observe une volonté de se trouver et de se réfléchir dans les lettres. Elle tente de se définir, de trouver des réponses à ses questionnements. Alors qu'elle se trouve au Japon et ressent une nostalgie profonde pour l'Himalaya, elle écrit à son époux :

⁶ Passage inédit de la lettre du 1er septembre 1912. Archives Maison Alexandra David-Neel. Dignes-Bains.

N'est-ce pas un cas curieux que le mien, cette persistance de caractère, de tendances qui dorment pendant une ou deux générations et ressuscitent impérieux, tyranniques chez un petit-fils, un arrière-petit-fils. Naturellement, je ne sais pas quel homme était mon grand-père et ce qu'il pensait, ma mère avait trois ans à peine quand il mourut et ignore tout de lui, car sa mère, remariée, ne lui en parlait jamais. Ma mère elle-même adorait son beau-père qui la gâtait tout comme ses propres enfants et n'a jamais eu la curiosité de se livrer à des investigations bien profondes au sujet de la mentalité de son père. Elle toucha sa part d'héritage de ce côté et n'en demanda pas plus long. Peut-être avait-il hérité, lui, l'âme de sa mère asiatique, peut-être que non, et celle-ci a-t-elle attendu jusqu'à moi pour revivre. Mystère ! Mais rien n'y a fait ; d'être née de gens paisibles comme mes parents, d'avoir été élevée pour être paisible comme eux, d'avoir vécu dans les villes d'Occident si longtemps, rien n'y a fait... mon home est ailleurs et dans ce Japon trop menu, j'en ai la douloureuse nostalgie. Mais voilà encore bien du rabâchage, tu sais tout cela et depuis longtemps. Pourquoi est-ce que je le répète ? Parce que, sans doute, je ne cesse d'y songer. [...] Lettre du 6 juillet 1917. (David-Neel, 2016, p. 459)

Cet extrait de la lettre écrite en juillet 1917 à Kyoto, montre également qu'à cette date Alexandra se cherchait encore, tentait de mieux se comprendre et enfin de donner un sens à cet attrait pour l'Asie. Elle qui se disait une « âme jaune », se sentait plus asiatique que française. En somme, le lecteur du journal de voyage d'Alexandr David-Neel est confronté à toute une série d'intériorisations, et d'explorations qui forment et qualifient son être puis nous aident à découvrir et mieux comprendre l'essence de l'exploratrice. Par surcroît, cette introspection est renforcée par la marche, car qui dit voyage, dit mobilité et lorsque cette mobilité se réalise à travers la marche, il est démontré que le voyage intérieur s'opère de façon optimale.

Son expédition semble évoluer en un voyage au fond de soi-même qui conduit l'exploratrice à la transformation personnelle. Comme le remarque Christian Verrier la marche favorise la rencontre existentielle avec soi-même et le monde :

Le marcheur ouvrira et suivra souvent le chemin, dirait-on, comme il produirait et pourchasserait son reflet dans le miroir, un peu de sa vraie vie concrétisée en même temps que symbolisée. Chemin de vie et chemin de terre, sinuosités des sentiers et de l'existence, les correspondances sont nombreuses entre vie et chemin, entre chemin et soi. (Verrier, 2010, p. 33)

Un lien entre la marche à pied et l'expérience intérieure s'élabore tout au long du périple, l'exploratrice puise dans tous les enseignements acquis au long de sa vie et de ce voyage. Elle se rend compte alors de sa force, de son savoir, de ses acquis. En somme, tout son potentiel est déployé par la marche : « Par son rythme lent, dans son environnement de paysages et de silence, par son dialogue approfondi avec le corps,

le voyage pédestre contribuerait à faire naître les interrogations sur ce que l'on fait, ce que l'on peut. » (Ibid., p. 34). Elle pousse ses capacités à bout et dépasse ses propres limites. Avant de parvenir à Lhassa, Alexandra parcourt les steppes tibétaines, loin de la civilisation, nombreux sont les chemins vierges que l'exploratrice et son disciple Aphur Yongden ont empruntés. Elle retrouve alors deux éléments qui lui sont chers : la nature et la solitude. Lors d'un entretien avec Jean-Fléchet pour ses 100 ans en 1969, Alexandra David Neel révélait son amour précoce pour la solitude : « Mais être seule, oui être... j'appelais ça être « soi ». Je voulais être « moi ». Et alors c'est comme ça, c'est assez comique que, (plus tard) j'ai compris une philosophie dans laquelle on dit qu'il n'y a pas de moi : le bouddhisme. » (Fléchet, 2015 :23). Elle avait fait le rapport, dès son enfance, entre la nécessité d'être seule pour être soi, puis avait reconnu le voyage comme moyen pour se retrouver seule avec elle-même. Plus tard, le bouddhisme l'aurait aidée à comprendre, à travers la théorie de l'impermanence des choses, qu'elle pouvait être qui elle souhaitait à un moment déterminé de sa vie. Pour elle la vie est une continuelle représentation où les êtres doivent prendre différents rôles selon les étapes de leur vie. La vie n'est rien d'autre que ce moment éphémère où l'on joue la comédie, elle n'a aucun sens à part le moment présent. Sa correspondance est témoin de ce type de réflexions. Or, et d'une façon contradictoire, son journal de voyage est également témoin de sa quête intérieure, des introspections, et des analyses personnelles qu'elle émet le long de ses quatorze années de son voyage en Asie. Bien que son ultime périple ne soit que très peu conté dans sa correspondance par besoin de discrétion vis à vis des autorités, nous nous rendons compte après son arrivée à Lhassa que cette dernière marche à pied de plus de 2000 km a été l'acheminement vers son bonheur intérieur, qui constitue finalement la véritable reconstruction de l'être.

5. Conclusion

Identité et voyage sont indéniablement liés. À chaque déplacement physique vers un autre monde, le voyageur initie également un voyage intérieur. En traversant diverses épreuves, il apprend, il évolue, grandit et naît de la sorte une nouvelle personne, un peu plus érudite, parfois un peu plus sage. Dans le cas de l'exploratrice Alexandra David-Neel, nous l'avons vu, le voyage et le parcours identitaire sont poussés à l'extrême. Ses lettres de voyage sont bel et bien la démonstration d'une évolution, d'une volonté d'existence et d'une réflexion autour de soi et la vie. Mais elles sont surtout l'établissement d'une construction de soi à travers le voyage et l'autre. Les multiples rencontres constituent à chaque fois un enseignement nouveau. La capacité d'adap-

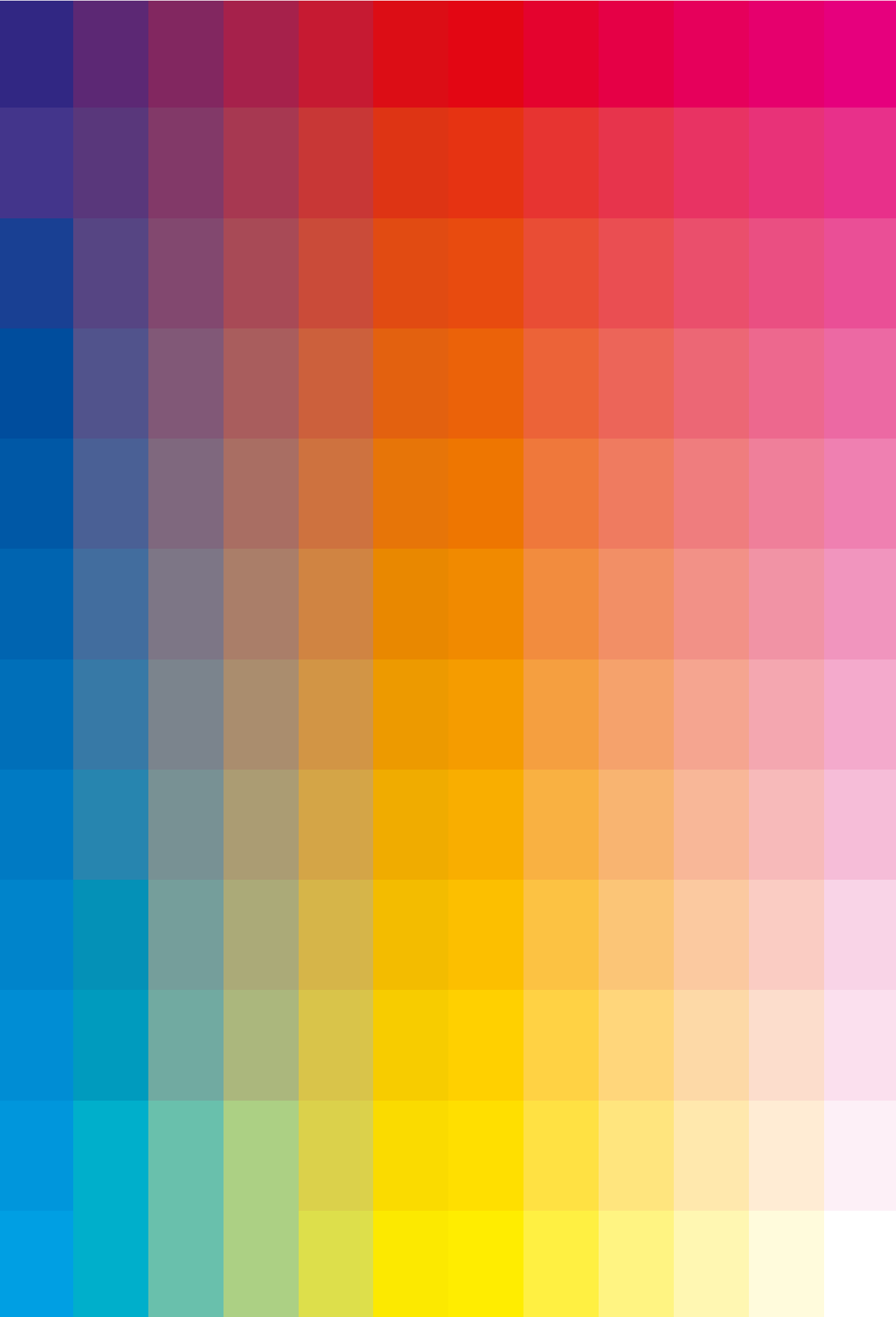
tation de la voyageuse à travers l'immersion totale, qui certes se fait à travers un dur labeur (apprentissage parfait de la langue, des mœurs et changements d'apparence) lui a permis de vivre comme les autres, en somme, de vivre une nouvelle vie à chaque nouveau contact. Ces diverses identités endossées au fur et à mesure du voyage ont contribué à la construction de sa propre identité qui peu à peu s'est métamorphosée mais qui a aussi renforcé et affermi les traits dominants de son être. Son périple constitue ainsi une évolution ainsi qu'une affirmation de soi. Le cas d'Alexandra David-Neel peut alors illustrer et offrir une nouvelle définition de la notion d'identité à travers le voyage et l'intégration.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bonnemaison, J. (1981). Voyage au bout du territoire. *L'Espace Géographique*, 10(4), 249–262. <http://www.jstor.org/stable/44381647>
- Bourgeot, A., & Guillaume, H. (1990). Identité : parcours nomades. Faits et représentations. *Études rurales*, (120), 9–15. <https://doi.org/10.3406/rural.1990.3286>
- Bouvet, R. (2006). *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. XYZ éditeur, coll. Document.
- Bouvet, R., & Marcil-Bergeron, M. (2013). Pour une approche géopoétique du récit de voyage. *Arborescences*, (3). <https://doi.org/10.7202/1017364ar>
- Camilleri, C. (1996). Les stratégies identitaires des immigrants. *Sciences Humaines. Identité, identités : l'individu, le groupe, la société*, (15), 32–34.
- Claval, P. (1996) *La géographie comme genre de vie. Un itinéraire intellectuel*. Paris, L'Harmattan
- Collot, G. (04 mai 2011). Pour une géographie littéraire. *Fabula-LhT*, (8). <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242>
- David-Neel, A. (2016). *Correspondance avec son mari. Edition intégrale, 1904-1941*. PLON.
- Delic, E., Hotte, L., & Thibeault, J. (2011). Devenir soi avec les autres. Identité et altérité dans les littératures francophones du Canada. *@nalyse, revue des littératures franco-canadiennes et québécoise*, 6(1). <https://doi.org/10.18192/analyses.v6i1.756>
- Désirée-Marchand, J. (1996). *Alexandra David-Néel: Vie et Voyage – Itinéraires géographiques et spirituels*. Arthaud, coll. Classiques.
- Di Méo G. (2002). L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. *Géocarrefour*, 77(2), 175-184. <https://doi.org/10.3406/geoca.2002.156>
- Dubar, C. (2007). Polyphonie et métamorphoses de la notion d'identité. *Revue française des affaires sociales*, 2, 9–25. <https://doi.org/10.3917/rfas.072.0009>
- Fili-Tullon, T. (2006). Identités et écritures contemporaines. *Acta fabula*, 7(6). <http://www.fabula.org/revue/document1703.php>
- Fléchet, J. (2015). *Alexandra David-Néel: Entretiens*. Collection Opus.
- Gannier, O. (2001). *La littérature de voyage*. Ellipses.
- Goffman, E. (1973). *La Présentation de soi. La Mise en scène de la vie quotidienne I*. (Traduit de l'anglais par Alain Accardo). Les Éditions de Minuit, Collection le sens commun.

- Jodelet, D. (2005). Formes et figures de l'altérité. In M. Sanchez-Mazas et L. Licata (Dir.), *L'Autre: Regards psychosociaux* (pp. 23-47). Les Presses de l'Université de Grenoble, Collection Vies sociales.
- Ledesma pedraz, M. (2008). Alexandra David-Néel ou l'art de la fugue et du déguisement. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, (28), 213-22. <https://doi.org/10.4000/cli0.8712>
- Lotman, Y. (1999). *La sémiosphère*. Presses Universitaires de Limoges (PULIM).
- Pârlea, V. (03 janvier 2007). Au-delà de l'ethnocentrisme : pour une théorie de la rencontre dans les récits de voyage au XVII^e siècle. *Viatica* [En ligne]. <https://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=403>
- Picard, D. (2008). Quête identitaire et conflits interpersonnels. *Connexions*, (89), 75-90. <https://doi.org/10.3917/cnx.089.0075>
- Reclus, E. (1869). *Histoire d'un ruisseau*. Paris, Bibliothèque d'éducation et de récréation. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64040d>
- Ricoeur, P. (2015). *Soi-même comme un autre*. Seuil.
- Thévoz, S. (2010). *Un horizon infini: Explorateurs et voyageurs français au Tibet 1846-1912*. PU Paris-Sorbonne.
- Todorov, T. (1989). *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Le Seuil.
- Verrier, C. (2010). Voyager à pied, une expérience existentielle. *Le Journal des psychologues*, (278), 32-37. <https://doi.org/10.3917/jdp.278.0032>
- Vierne, S. (1972). Le voyage initiatique. *Romantisme*, (4), 37-44. <https://doi.org/10.3406/roman.1972.5402>

Fanny Martín Quatremare, enseignante-chercheuse au Département de Philologie Française de l'Université de Grenade, elle a soutenu sa thèse en 2020 sur la correspondance d'Alexandra David-Neel à travers le programme de doctorat *Lenguas, Textos y Contextos* de l'Université de Grenade. Elle s'intéresse actuellement à la géopoétique, plus concrètement à la vision des paysages des voyageuses francophones en Asie, ainsi qu'à la littérature francophone du Cameroun.



Contraintes du genre et recherche de l'identité sexuelle : *L'enfant de sable*, Rebecca Jäger et Alistair Houdayer

IHAB ABUMALLOUH

Vrije Universiteit Brussel / Belgique

✉ ihab.abumallouh@vub.be

RÉSUMÉ. Cet article se veut une lecture du corps et de la sexualité dans deux ouvrages de Ben Jelloun, à savoir *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*. La sexualité de l'enfant, le corps sexué de la femme, le rôle de la mère, et finalement l'effet stabilisant de la zone d'échange biologique adulte.¹ Une synthèse envisagée du point de vue de la folie/raison basée sur le discours religieux et social. Il s'agit d'une décomposition de la construction sociale de la sexualité chez la protagoniste du diptyque de Ben Jelloun à la lumière du caractère violent que le discours religieux et social pourrait charrier. Dans une première partie, nous envisageons de situer brièvement la sexualité dans la littérature maghrébine d'expression française et son introduction dans le champ littéraire maghrébin. Nous introduisons ensuite trois dimensions du genre proposées par Rebecca Jäger, une journaliste allemande trans. En effet, nous nous servons d'un documentaire réalisé par Olaf Müller et qui a pour objet d'illustrer deux

MOTS-CLÉS :

Ben Jelloun ; sexualité ; violence ; folie ; trans ; modèle binaire

¹ Nous donnons ce terme à la zone intime qui réunit Zahra et son amant aveugle. Une parallèle à la théorie de Freud afin de rappeler ce dont l'enfant de sable a été privé.

Pour citer cet article

Abumallouh, I. (2022). Contraintes du genre et recherche de l'identité sexuelle : *L'enfant de sable*, Rebecca Jäger et Alistair Houdayer. *Hybrida*, (4), 217–232. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.21698>

expériences de franchissement du modèle binaire de la sexualité humaine. La deuxième partie de l'article détaillera la question de la sexualité tant chez Ben Jelloun que chez sa protagoniste. La sexualité en question sera entretenue dans son rapport le plus large à la religion, la raison, et plus étroitement à la folie.

RESUMEN. *Restricciones de género y búsqueda de la identidad sexual: 'L'enfant de sable', Rebecca Jäger y Alistair Houdayer.* Este artículo pretende ser una lectura del cuerpo y de la sexualidad a través de dos obras de Ben Jelloun, *L'enfant de sable* y *La nuit sacrée*. La sexualidad del niño, el cuerpo sexuado de la mujer, el papel de la madre y, por último, el efecto estabilizador de la zona de intercambio biológico adulta. Una síntesis propuesta desde el punto de vista de la locura/razón basada en el discurso religioso y social. Se trata de una descomposición de la construcción social de la sexualidad del protagonista del díptico de Ben Jelloun a la luz del carácter violento que el discurso religioso y social podría acarrear. En la primera parte, consideramos situar brevemente la sexualidad en la literatura magrebí de habla francesa y su introducción en el campo literario magrebí. Luego introducimos tres dimensiones de género propuestas por Rebecca Jäger, una periodista alemana trans. De hecho, usamos un documental realizado por Olaf Müller cuyo objetivo es ilustrar dos experiencias de superación del modelo binario de la sexualidad humana. La segunda parte del artículo detallará la cuestión de la sexualidad tanto de Ben Jelloun como de su protagonista. Se hablará de la sexualidad en cuestión acerca de su conexión más amplia con la religión, el juicio y, más estrictamente, con la locura.

ABSTRACT. *Gender Constraints and the Search for Sexual Identity: 'L'enfant de sable', Rebecca Jäger and Alistair Houdayer.* This article is a reading of body and sexuality in two of Ben Jelloun's works, namely *L'enfant de sable* and *La nuit sacrée*. The sexuality of the child, the sexual body of the woman, the role of the mother, and finally, and most importantly, the stabilizing effect of the adult biological exchange zone. A synthesis considered from the point of view of madness/reason based on religious and social discourse. This is a decomposition of the social construction of sexuality in the protagonist of Ben Jelloun's diptych in the light of the violent character that the religious and social discourse could carry. In the first part, we plan to briefly place sexuality in French-speaking Maghrebi literature and its introduction into the Maghrebi literary field. We then introduce three dimensions of gender proposed by Rebecca Jäger, a German trans journalist. We use a documentary directed by Olaf Müller to illustrate two experiences of overcoming the binary model of human sexuality. The second part of the article will detail the question of sexuality for both Ben Jelloun and his protagonist. The sexuality in question will be discussed in its broadest relationship to religion, reason, and more closely to madness.

PALABRAS CLAVE:
Ben Jelloun;
sexualidad; violencia;
locura; trans; modelo
binario

KEY-WORDS:
Ben Jelloun;
sexuality; violence;
madness; trans;
binary model

1. Introduction

La sexualité, comme thématique de la littérature d'expression française, a commencé à exister dans le champ littéraire maghrébin dès les années cinquante. Commencant par *Le Passé simple* de Driss Chraïbi (1954), l'une des toutes premières publications dites « chaudes » ; une autre œuvre encore plus controversée fut *Le Pain nu* de Mohamed Choukri (1972). Il faut dire que le contenu de cette autobiographie n'était pas bien venu dans les étagères des librairies et bibliothèques d'une société arabo-musulmane, mais la traduction de cette œuvre faite par Ben Jelloun a donné une ampleur considérable à la prise en charge d'une sexualité mise à l'écart par souci de ne pas porter atteinte à la pudeur. Choukri n'est pas le seul acteur en quête de cette liberté d'expression en matière de sexualité, Ben Jelloun, lui aussi, n'a pas hésité à faire le portrait d'une société, comme les autres sociétés de l'époque, sexuée en cachette et dans toutes ses instances, tant dans la raison que par la folie. D'autres écrivains maghrébins ont vite rejoint ce courant romanesque, nous citons à titre indicatif Abdelkébir Khatibi, auteur du roman *Amour bilingue* (1992), et Ghita El Khayat, auteur du roman *La Liaison* (2002), à noter que El Khayat est la première femme à avoir écrit un roman « érotique » (Zoppellari, 2018), ainsi que d'autres poèmes comme *La main et le sein*. Il est à noter que la sexualité dans la littérature marocaine n'était pas uniquement un thème, mais des témoignages de la vie réelle de quelques écrivains homosexuels, Abdellah Taïa exemple (Zaganiaris, 2012). La naissance de cette vague d'œuvres littéraires sur la sexualité au Maghreb fut l'une des premières indications de changement social post-émancipation. Il est question d'une littérature traumatisée qui se fraye un chemin par suite de la décolonisation du Maghreb. Et comme le décrit Jean Bessière, ce sont des « littératures de l'explicite traumatisme historique contemporain – Shoa, colonisation et décolonisation » (Bessière, 2007, p. 65).

Ce qui nous intéresse plus précisément dans cette bibliothèque maghrébine d'expression française est le diptyque de Ben Jelloun, *L'enfant de sable* et *La nuit sacrée*, ce voyage d'un enfant vers une définition sexuelle de soi après un travestissement de sa représentation sexuelle par la famille et pour des raisons véritablement douteuses. Le documentaire réalisé par Olaf S. Müller (2021) se trouve à l'origine de cette pensée de rapprochement entre la crise de genre de Zahra et celle de Rebecca Jäger et d'Alistair Houdayer. L'analyse se fera à la lumière des trois dimensions du genre synthétisées par Rebecca Jäger. Nous estimons qu'il existe des similitudes entre d'un côté l'expérience de Rebecca Jäger et celle d'Alistair Houdayer et de l'autre la crise identitaire de l'enfant de sable, bien que ce dernier n'ait pas opté pour une transformation de genre comme Rebecca Jäger, ni réclamé définitivement une masculinité assumée comme c'est le cas d'Alistair Houdayer.

Nous nous intéressons à repérer les incarnations de la crise de genre que Zahra a vécue dans le diptyque de Ben Jelloun. Et pour ce faire, nous avons choisi deux scènes de sexualité qui permettent de définir l'expérience sexuelle de Zahra. Nous tâcherons de mesurer l'état d'androgynie en nous servant de ces deux expériences de Rebecca Jäger et Alistair Houdayer comme pôles d'un modèle binaire. En effet, d'une part, dans le cas d'Alistair Houdayer, c'est la fille qui s'identifie exclusivement à un homme, ayant la possibilité de passer par une réassignation sexuelle et qui ne fait pas ce choix *irréversible* de se masculiniser. Et d'autre part, la transformation biologique complète choisie par Rebecca Jäger afin de se féminiser le corps et d'être enfin *invisible* aux yeux de la société. En effet, Rebecca Jäger définit trois dimensions du genre, elle explique son chemin vers le corps de femme qu'elle a tant souhaité et indique la voie qui l'a menée vers l'invisibilité dont elle rêvait.

Les travaux de Freud (1949, 1973), Foucault (1971, 1972, 1994), Butler (2002, 2006, 2016) nous serviront de cadre conceptuel afin de faire le point dans cet article. Le stade phallique introduit par Sigmund Freud semble d'une grande importance pour l'évolution de la sexualité de Zahra-Ahmed. Il nous est par ailleurs impératif de mettre en exergue le rapport essentiel entre la folie et la sexualité, une tâche quasi-impossible sans l'encadrement de la philosophie de Foucault. Les deux expériences personnelles de Rebecca Jäger et Alistair Houdayer nous aideront également à faire le point sur la sexualité de Zahra-Ahmed. Le regard que Butler porte sur le genre nous est également d'une grande valeur. Il est à noter que le trouble du genre dans le diptyque de Ben Jelloun n'est pas d'ordre ordinaire, si bien qu'il a fait et fait toujours l'objet de plusieurs études sociales et psychanalytiques ; les vecteurs qui mettent en scène la sexualité d'Ahmed-Zahra sont de nature contradictoire. Nous formulons dans le présent article le désir d'examiner -dans une optique novatrice- l'expérience sexuelle de Zahra-Ahmed et son androgynéité à travers le prisme des trois dimensions définies par Rebecca Jäger, au vu de l'expérience de cette dernière ainsi que celle de Alistair Houdayer. Notre souci sera également de mettre en relief le parcours de Rebecca Jäger, Alistair Houdayer et de l'enfant de sable face à la violence imposée par les normes idéales du genre. Judith Butler précise à cet égard que :

Le genre est culturellement formé, mais c'est aussi un domaine d'action ou de liberté et il est très important de résister à la violence imposée par les normes idéales du genre, en particulier à l'encontre des personnes dont le genre est différent, dont la présentation du genre n'est pas conforme. (Butler, 2011)²

² Notre traduction.

2. Les trois dimensions du genre selon Rebecca Jäger

Rebecca Jäger (Müller, 2021) insiste sur l'importance de bien distinguer le sexe biologique du sexe social, donc du genre. « On se demande souvent si le sexe relève d'une prédisposition biologique ou d'une construction sociale » ; elle perçoit de ce fait le genre en trois dimensions, tout en rappelant qu'il est nécessaire de savoir que l'orientation sexuelle est indépendante de ces trois dimensions :

1. Dimension physique, puisqu'elle correspond au sexe biologique. Il s'agit donc de propriétés génétiques, hormonales, tels que les gonades, c'est à dire les organes génitaux.

2. La deuxième dimension, la plus importante pour elle comme cette dimension ne peut pas être définie par autrui, mais uniquement par les personnes concernées. Il s'agit de l'identité du genre, il s'agit d'un modèle binaire, c'est soit l'un soit l'autre.

3. Expression du genre qui est liée au style vestimentaire, au comportement social et à la façon de communiquer.

Force est de constater que la science a considérablement évolué, non seulement dans la vie réelle, mais aussi dans le roman fantastique. Il s'agit bien évidemment de deux contextes scientifiquement distincts vu que l'époque de Zahra –corps romanesque³ n'offrait pas la possibilité de transition chirurgicale, alors que dans le cas de Rebecca Jäger, cette possibilité se présente avec deux garanties importantes pour trans : sociale et médicale. En effet, une personne transgenre peut éventuellement être socialement bien acceptée dans sa nouvelle peau une fois qu'elle a subi une opération chirurgicale de réassignation sexuelle, tout en admettant que même cette intervention chirurgicale ne met pas tout à fait fin au problème de non-réception du nouveau corps puisque « L'hétéronormativité ne fonctionne jamais parfaitement » (Butler, 2006, p. 13). Le progrès scientifique dans le domaine médical pourrait garantir une transition sans complications à partir du moment où les conditions de cette transition sont remplies. L'expérience de réassignation sexuelle de Rebecca Jäger témoigne de son succès. Alistair Houdayer, quant à elle, souhaite s'identifier à un homme sans pour autant vouloir changer de sexe, elle résume :

D'une manière générale, je ne fais pas de transition médicale, donc c'est-à-dire tout ce qui est hormones, chirurgie, et ce genre de choses, cela ne veut pas dire que je ne transitionne pas, parce que transitionner c'est tout ce qu'une personne trans va faire

³ Cette définition apparaît dans *Sur le corps romanesque* de Roger Kempf (1968, p. 5). Nous citons : « Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit, le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du personnage de roman. »

pour vivre dans son genre de la manière qui lui va, donc par exemple, le fait d'avoir coupé mes cheveux, le fait de m'habiller d'une certaine manière, le fait de changer de prénom, le fait de demander qu'on me parle au masculin et tout ça, c'est de la transition. Donc je transitionne mais pas médicalement. (Müller, 2021)

Le genre pour dans les trois cas, à savoir le cas de Rebecca Jäger, Alistair Houdayer et Zahra, était un genre imposé, pas tout à fait de la même manière : Rebecca et Alistair se feront une identité de genre différente de leur sexe de naissance alors que Zahra cherche à retrouver son genre lié à son sexe de naissance. Parler des similitudes et différences dépend en fait de ce que nous pourrions appeler une construction sociale. En effet, le genre, au-delà de la prédisposition sexuelle génitale, se veut dans les deux cas de Rebecca Jäger et d'Alistair Houdayer une construction personnelle inintelligible dans une construction sociale imposée. Judith Butler voit que « les personnes sont régulées par le genre et ce type de régulation fonctionne comme une condition de l'intelligibilité culturelle de chacun » (Butler, 2016, p. 70). Cette condition complique d'avantage la sexualité de l'enfant de sable : né avec un sexe inintelligible par son père pour se retrouver victime d'une assignation de genre moins intelligible, tant à ses yeux qu'aux yeux de la société. Zahra est déchirée entre son âme et son corps, son sexe de femme confronté à sa construction masculine imposée. Michel Foucault situe le sexe au centre de toute sensation, donc de toute intelligibilité : « Tout ce qui peut concerner le jeu des plaisirs, sensations et pensées innombrables qui, à travers l'âme et le corps, ont quelque affinité avec le sexe ». (Foucault, 1994, p. 29).

3. Ben Jelloun et la sexualité

Tahar Ben Jelloun, étant l'un des auteurs postcoloniaux les plus traduits dans le monde, se retrouve au centre de plusieurs questionnements narratifs et sociaux à l'égard du corps et de la sexualité. Né en 1947 dans la ville de Fès, Ben Jelloun est l'un des premiers écrivains iconoclastes de la société maghrébine. Il enseigne la philosophie au Maroc jusqu'à 1971, année où il décide de quitter le Maroc pour aller s'installer en France, où il arrive à Paris avec une esquisse de thèse qu'il défend en 1975. Parler du corps dans l'œuvre benjellounienne s'avère une mission épineuse. En effet, les thématiques que le corps implique chez l'auteur sont d'une multiplicité parfois divergente : douleur, exil, genre, sexualité, féminisme, folie, enfermement. Sa première publication en métropole fut *Harrouda* en 1973, suivie de sa thèse, qui devint l'une de ses œuvres majeure, publiée en 1977 et intitulée *La plus haute des solitudes*. Ben Jelloun a consacré cette étude à la misère affective et sexuelle des travailleurs nord-africains immigrés

en France. Après la parution de *Moha le fou Moha le sage* (1978), *La prière de l'absent* (1981), en 1985, Ben Jelloun publie *L'enfant de sable*, un roman qui a été suivi de *La nuit sacrée* en 1987.

Julia Kristeva souligne le rapport fondamental entre l'homme et l'objet érotique, elle perçoit ce rapport comme une dépendance incontournable : « Je crois que la dépendance de l'homme vis-à-vis de l'objet érotique est fondamentale ». (Kristeva, 1985, p. 8). Ben Jelloun, en tant que lecteur, trouvait dans l'érotisme des Mille et une nuits une fascination incontournable qui a plus tard forgé son désir de redonner la même beauté narrative dans ses textes :

Comme j'ai été très jeune nourri aux Mille et une nuits, évidemment expurgées de toutes les scènes érotiques et sexuelles (...) quand j'avais quarante ans j'ai dû enseigner les Mille et une nuits à NYU, à New York, donc, j'ai plongé dedans, et donc j'ai lu les Mille et une nuits entièrement bien sûr, avec un crayon à la main, et j'ai découvert qu'il y avait des textes mais d'une pornographie extraordinaire, d'un érotisme très chaud (...) et donc c'est assez extraordinaire d'avoir ouvert les yeux sur des contes, et moi ça m'a marqué et je redonne ça dans mon travail d'écrivain aujourd'hui. (Louisianna Channel, 2019)

Déjà dans *Harrouda, La plus haute des solitudes*, et dans *Moha le fou Moha le sage*, l'auteur avait traité des thèmes de la sexualité et de la folie, et ce sont ces thèmes qu'il reprend dans *L'enfant de sable* et *La Nuit sacrée* à travers le personnage de Zahra.

4. Zahra : Sexualité entre raison et folie

Dans la littérature savante également, la Folie est au travail, au cœur même de la raison et de la vérité. (Foucault, 1972, p. 25)

Le corps est une forme de discours ; quand l'apparence d'un être atteint un certain niveau de visibilité sexuée, elle attire l'attention des autres corps. Dès lors, la famille de Zahra n'était pas insensée en la déguisant puisque l'entourage l'a prise pour un homme. Il s'agit d'un(e) enfant pris(e) en otage et dont on a perturbé l'identité sexuelle. Face à cette situation, Zahra a évité la folie en cherchant à dé-couvrir son sexe. Contrairement à l'athlète Caster Semenya,⁴ dont les traits de masculinité ont fait dou-

⁴ Wikipédia. « Cette athlète sud-africaine est double championne olympique et triple championne du monde du 800 m. Son *hyperandrogénie* a suscité une polémique. Elle a été en 2019 considérée 'biologiquement un homme' par les instances sportives internationales. ». https://fr.wikipedia.org/wiki/Caster_Semenya

ter de son sexe, Zahra garde un corps de femme mais la construction sociale (habits, éducation) l'a invisibilisée. Comme femme, elle réussit à posséder le corps des hommes pour lesquels elle s'était rendue visible mais comme femme travestie en homme, elle a eu l'emprise sur ses sœurs pour qui son identité sexuelle était, dès la naissance, rendue invisible. Le doute visuel (Laufer, 2010, p. 232) deviendra progressivement une certitude pour l'Assise et son frère le Consul.

Il faut dans un premier temps préciser que Zahra n'était pas folle, mais une perdue dans son trouble de genre. Elle cherchait, après un long voyage dans sa sexualité troublée, une raison d'être. Afin d'encadrer ce rapport entre une sexualité troublée et cette forme de folie raisonnable, nous nous référons à ce que Michel Foucault a dit à cet égard :

À la lumière de son ingénuité, la psychanalyse a bien vu que toute folie s'enracine dans quelque sexualité troublée ; mais ceci n'a de sens que dans la mesure où notre culture, par un choix qui caractérise son classicisme, a placé la sexualité sur la ligne de partage de la déraison. (Foucault, 1972, p. 103).

La remarque que fait Foucault justifie par ailleurs la construction narrative que Ben Jelloun fait de l'état de perte manifesté par Zahra. D'après Foucault, vers la fin du Moyen-Âge : « La folie et le fou deviennent personnages majeurs, dans leur ambiguïté : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes. » (Foucault, 1972, p. 24).

Ben Jelloun voulait que Zahra vive un stade phallique plus prolongé en attendant qu'un sexe masculin apparaisse et donne la légitimité à sa masculinité présumée. Ceci constitue une double contrainte pour l'enfant de sable qui a peur *primo* d'être et *secundo*, de ne pas être ; déception d'un côté et complexe de castration d'un autre. Il s'agit précisément d'un stade que Freud voit primordial à la formation du caractère et de la névrose :

À l'apogée du développement sexuel infantile, une sorte d'organisation génitale s'était établie dans laquelle l'organe mâle seul jouait alors un rôle, et l'organe féminin n'était pas encore découvert (la primauté dite phallique). L'opposition entre les deux sexes n'avait pas alors nom mâle ou femelle, mais : en possession d'un pénis ou châtré. Le complexe de castration en liaison avec cette période est de toute première importance pour la formation ultérieure du caractère et de la névrose. (Freud, 1949, p. 27)

Ce prolongement du stade phallique au sens freudien empêche de voir l'écart entre les différentes dimensions de Rebecca Jäger : la première dimension prend plus de temps avant d'être clairement définie, le sexe de Zahra n'apparaît pas, et donc, la deuxième dimension est inhibée, Zahra ne sait pas décider de son genre vu la défi-

inition de la troisième dimension imposée par la famille. Elle ne se distingue pas au niveau corporel jusqu'au jour où elle a eu ses règles (Ben Jelloun, 2010, pp. 212-213).

L'emprise de la loi patriarcale sur la société de l'époque avait certainement de nombreuses conséquences, dont aucune n'était bénéfique pour les femmes. La marginalisation de la mère fut l'une des conséquences les plus graves du système patriarcal ; tout a été fait pour freiner son rôle d'éducatrice. Nous évoquons cette conséquence ici vu son implication dans la construction conceptuelle du corps et de la sexualité de Zahra ; la mère, non seulement ne résiste pas à l'autorité du père de son mari, mais qui plus est, ne fait aucun effort afin d'expliquer à son enfant son identité réelle. Nous repérons ici la soumission de l'enfant à la lisière de deux sexes, l'une des indications d'« assujettissement » (Butler, 2002, pp. 47-48) les plus flagrantes dans la narration de Zahra : « Je suis ton fils, ni plus ni moins [...] – Je ne fais que vous obéir ; toi et mon père, vous m'avez tracé le chemin [...] » (Ben Jelloun, 2010, p. 217).

La complicité des parents de Zahra est en partie imputable au fait que la mère n'a pas réussi à mettre au monde un enfant mâle. « La garantie que là, au fond de la sexualité de chacun, on allait retrouver le rapport parents-enfants, permettait, au moment où tout semblait indiquer le processus inverse, de maintenir l'épinglage du dispositif de sexualité sur le système de l'alliance. » (Foucault, 1994, p. 149). Le stade phallique imposé à l'enfant de sable concrétise un dysfonctionnement dans le rapport familial tout entier. L'internement de Zahra dans la peau d'un Ahmed signifie un internement dans une sexualité forcée, ce qui souligne une fois encore la folie du système patriarcal qui ne donne accès à l'héritage qu'aux enfants mâles. Il n'en reste pas moins que la femme reste au centre de toute analyse ayant rapport à la sexualité comme fille, femme, sœur et mère. Nous ne doutons pas de la victimisation⁵ de la femme dans la société marocaine de l'époque, soit par les hommes ou par d'autres femmes, à commencer par le rôle de la mère dans les zones d'échanges biologiques. La mère de Zahra a parfaitement pris le relais du père, elle s'est pliée au désir du patriarcat :

Ainsi le pacte fut scellé ! La femme ne pouvait qu'acquiescer. Elle obéit à son mari, comme d'habitude, mais se sentit cette fois-ci concernée par une action commune. Elle était enfin dans une complicité avec son époux. Sa vie allait avoir un sens ; [...].
(Ben Jelloun, 2010, p. 197)

Zahra, masculinisée par ses parents, a été victime d'un déni de son identité sexuelle. Cette préparation à une vie d'homme sans être homme se conçoit comme

⁵ Jean-Paul Sartre (1905-1980), cité en exergue par Simone de Beauvoir (1908-1986), *Le Deuxième Sexe* (1949) : « À moitié victimes, à moitié complices, comme tout le monde ».

une phase de silence incompréhensible, tant que l'enfant assujetti se trouve en quête de sa propre définition. Dans la mesure où la mère n'a pas sensibilisé Zahra à son corps, celle-ci est dans un premier temps comme coupée de son corps et du désir, et comme le constate Mariette Massé :

Nous pouvons dire que la mère représente pour l'enfant, partiellement, la naissance du plaisir et de la satisfaction. Ce serait là l'une des deux sources de la sexualité, à partir des premières excitations qu'apporte la mère. La possibilité chez le jeune enfant de répéter ce plaisir, indépendamment des soins alimentaires ou autres, vient aussi, un jour, chez l'enfant et, en lui, apparaît le fantasme qui est une formation psychique, créée par le désir, le désir justement de répéter le plaisir. C'est ainsi que les zones d'échanges biologiques deviennent, de plus, zones érogènes. C'est dans ce sens qu'on dit que la sexualité vient s'étayer sur une fonction physiologique et concourt à la formation du psychisme sous le mode du fantasme. La deuxième source de la sexualité est donc celle des zones d'échanges biologiques elles-mêmes susceptibles d'être érotisées par la mère. (Massé, 1981, p. 48)

Avec le temps, Zahra apprend et nous apprend ce qu'est de vivre dans la dichotomie sexuelle qui altère, au fur et à mesure, la perception de son propre corps dont elle n'est pas tout à fait consciente, ce corps hors de son contrôle. Ses interrogations sur son être commencent par la difficulté à cerner avec certitude sa réalité, elle le met au clair lors de son entretien avec son père : « Suis-je un être ou une image, un corps ou une autorité, une pierre dans un jardin fané ou un arbre rigide ? » (Ben Jelloun, 2010, p. 216).

Cette remise en question de son identité est le résultat d'une inhibition mentale et religieuse liée à sa sexualité. Freud s'attarde sur cette partie en soulignant la primordialité de l'accès de l'enfant dès son plus jeune âge à sa réalité sexuelle à l'abri de l'inhibition mentale exercée par les adultes pour des motifs sociaux ou religieux :

Tant que l'homme, au cours de ses premières années, restera, en dehors de l'inhibition mentale liée à la sexualité, encore sous l'influence de l'inhibition mentale religieuse et de celle qui en dérive : l'inhibition mentale « loyaliste » envers les parents et les éducateurs, nous ne pouvons vraiment pas dire quel il est en réalité. (Freud, 1973, p. 48).

Zahra n'a pas essayé, de son plein gré, de devenir un homme, alors que le choix d'Alistair Houdayer était un choix à la fois personnel et adulte, elle venait d'avoir dix-huit ans quand elle a décidé de devenir un homme. Quant à Rebecca Jäger, sa décision de devenir une femme n'a été mise en pratique qu'après avoir passé la quarantaine. Alistair Houdayer trouve extrêmement difficile d'expliquer son choix et sa décision :

J'essaie d'être une femme, et ça ne marche pas. Je ne sais pas ce que ça veut dire 'ça ne marche pas', mais ça ne marche pas. Je trouve ça hyper difficile à expliquer, je ne sais pas, il n'y a pas une chose qui fait de moi un homme en fait, c'est juste la manière dont je vis et dont je construis ma vie. (Müller, 2021)

Pour Rebecca Jäger, la réassignation sexuelle était le salut, nous la citons : « Pour moi, il était clair dès le départ que je voulais féminiser mon corps, parce que j'en ai toujours ressenti le besoin, et depuis mon opération j'ai trouvé une paix intérieure. » (Müller, 2021). Il ressort, de ces deux témoignages, que l'assignation du genre est contrôlée par la société. Or le pédopsychiatre au CHU Munich, Dr. Alexander Korte, fait le point sur le modèle binaire imposé et affirme : « Pour s'affranchir véritablement de ce modèle binaire, il faudrait permettre à une personne de décider par elle-même son genre, sans qu'elle ait à subir un traitement médical lourd » (Müller, 2021). Si l'affranchissement du modèle binaire n'est pas évident de nos jours, il l'était encore moins dans le Maroc de Zahra. Or, dans la narration de Ben Jelloun, Zahra est soumise à une crise identitaire induite par son père qui ne pouvait proposer de solution chirurgicale. En grandissant, Zahra se libère de l'androgynéité imposée par son père et fait le choix de réintégrer son sexe de naissance. Un parcours à la fois similaire (choix) et différent (retour à sa complexion de naissance) de celui d'Alistair Houdayer et Rebecca Jäger.

5. Passage à l'acte sexuel

L'androgynéité imposée à Zahra impose, contrairement à sa nature oscillante et instable, une rupture non seulement corporelle, mais plus intensément sexuelle : à la fois usurpateur et victime, Ahmed flotte dans la peau de la femme qu'il est, dans son désir d'être découvert(e). Et elle se découvre violée. Zahra, sidérée (Gysi, 2020), a son premier rapport sexuel et cède face au désir de l'inconnu qui la poursuivait ; elle se laisse faire, sans le vouloir, dans le silence de la nature. Elle se tient consciente de l'acte, ce qui sous-entend une forme de négation interne vis-à-vis d'une mémoire brutalisée et d'un corps malmené :

Je n'avais ni la force ni l'envie de résister. Je ne pensais pas ; j'étais libre sous le poids de ce corps fiévreux. Pour la première fois un corps se mêlait au mien. Je ne cherchais même pas à me tourner pour voir son visage. (Ben Jelloun, 2010, p. 367).

Cette scène de sexualité violente nous mène, plus loin dans le récit, vers la réalité de l'invisible ; la tentation de la découverte de ses désirs refoulés fut inévitable. Il est fort possible que ce fût à ce moment-là que Zahra se rendit compte de la réalité de son corps de femme qui attire l'autre sexe. Elle, dans son corps sexué, et dans son silence, gagne pour la première fois les trois dimensions de Rebecca Jäger à la fois : la prise de conscience de sa réalité sexuelle, sa décision d'être une femme sexuée et finalement son habitus de femme est une tentative de revenir à sa réalité.

La deuxième scène de manifestation sexuelle débute dans le même silence, mais cette fois-ci Zahra ouvre ses yeux sur un homme qui ne la voit pas. Zahra, ou plutôt Ben Jelloun, voulait que le corps de l'enfant de sable soit lu comme un texte sacré et énigmatique par un aveugle. Et comme le souligne Hugues Romano dans son œuvre sur les représentations de la cécité, un aveugle -dans ce contexte- lirait mieux qu'un voyant :

La nécessité d'un équilibre entre les éléments intrinsèque et extrinsèque a une conséquence évidente ; beaucoup plus intense, la perception visuelle l'emporte le plus souvent ; elle représente en quelque sorte un parasitage pour la perception du message des Dieux : dans ces conditions, un homme dépourvu de la perception visuelle extrinsèque n'est en relation qu'avec les Dieux. Bien entendu, cette personne doit encore savoir traduire « en clair » les divines missives, mais il est sûr qu'il ne subit plus de parasitage extérieur ; cette notion est primordiale. (Romano, 2006, pp.14-15).

Zahra, quant à elle, confirme la mythologie grecque en exaltant les autres sens du Consul : « (...), il semblait être pourvu d'un autre sens qui le renseignait directement. » (Ben Jelloun, 2010, p. 379). L'analyse de cette scène nous semble au cœur du message humain, tantôt pour Zahra, tantôt pour le Consul qui représente ce qu'il y a d'homme en elle, ce qu'elle a hérité de Hadj Ahmed. Longtemps figée dans le moule d'un mâle (Ben Jelloun, 2010, p. 196), elle accepte de se faire lire par un aveugle : la cécité du Consul lui permet d'échapper à son androgynéité apparente et de retrouver sa construction sexuelle d'enfance. Foucault, à cet égard, affirme la primauté de la logique du sexe : « Nous nous sommes placés nous-mêmes sous le signe du sexe, mais d'une Logique du sexe, plutôt que d'une Physique. » (Foucault, 1994, p. 102). Ce que nous trouvons particulièrement intéressant dans l'analyse de cette scène intime avec le Consul est le fait que l'acte sexuel a un effet stabilisant sur l'identité non seulement sexuelle de Zahra, mais également existentielle. Elle se reconnaît femme à part entière et renaît dans les bras d'un homme aveugle. Les désirs sexuels de la jeune femme se dessinent à la lumière d'une bougie par les doigts de cet aveugle. En parlant du Consul, Zahra précise :

Il m'avait sculpté en statue de chair, désirée et désirante. Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent. Je sentais se solidifier, se consolider, chacun de mes membres. Je n'étais plus cet être de vent dont toute la peau n'était qu'un masque, une illusion faite pour tromper une société sans vergogne, basée sur l'hypocrisie, les mythes d'une religion détournée, vidée de sa spiritualité, un leurre fabriqué par un père obsédé par la honte qu'agite l'entourage. Il m'avait fallu l'oubli, l'errance et la grâce distillée par l'amour pour renaître et vivre. (Ben Jelloun, 2010, pp. 424-425).

La réalité de l'identité de Zahra se révèle dans une zone d'échange biologique adulte choisie. Ceci nous mène à conclure qu'une éventuelle zone d'échange biologique adulte initie une conception concrète de ce qui est profondément ressenti et invisible. En ce sens, Foucault parle de cette transmission corps à corps comme d'un savoir précieux : « En Grèce, la vérité et le sexe se liaient dans la forme de la pédagogie, par la transmission, corps à corps, d'un savoir précieux ; le sexe servait de support aux initiations de la connaissance. » (Foucault, 1994, p. 82). Cette transmission de corps à corps achemine Ahmed vers sa réalité de femme. Zahra se cachait derrière Ahmed, sa construction sociale, qui lui permettait de remplir le rôle de l'héritier légitime et du nouveau patriarche. Mais sa féminité éclate lors de sa nuit avec le Consul. Ce basculement de rôles, tantôt femme, tantôt homme nous met devant la violence du discours social et religieux mis en relief dans la trame narrative par Ben Jelloun, et qui a été dans d'autres contextes repris par Foucault : « Il faut concevoir le discours comme une violence que nous faisons aux choses, en tout cas comme une pratique que nous leur imposons. » (Foucault, 1971, p. 55). Par la volonté de survivre avec ce qu'elle a, Zahra se défend par une posture masculine sous-tendue par la religion qui ne fait qu'exacerber son trouble et anéantir la raison. Le passage suivant illustre la vulnérabilité dont Zahra fait preuve et sa manière d'étayer ses propos par deux autorités à savoir religieuse et patriarcale :

Je suis un homme. Je m'appelle Ahmed selon la tradition de notre prophète. Et je demande une épouse. Nous ferons une grande fête discrète pour les fiançailles. Père, tu m'as fait homme, je dois le rester. Et, comme dit notre Prophète bien-aimé, « un musulman complet est un homme marié. (Ben Jelloun, 2010, p. 216).

6. Raison et religion

Il nous paraît impératif de signaler que Ben Jelloun impute le drame de Zahra à la violence du texte religieux, qui se trouve, d'après lui, à l'origine de l'injustice vécue par cet enfant de sable perdu. Nous citons les propos de l'enfant narrateur concernant ce point particulier : « Vous n'êtes pas sans savoir, ô mes amis et complices, que notre religion est impitoyable pour l'homme sans héritier ; elle le dépossède ou presque en faveur des frères. » (Ben Jelloun, 2010, p. 193). Cette loi coranique est à l'origine de la crise identitaire de Zahra. D'après l'auteur, cet héritage religieux est discriminatoire, et à ce propos, il s'explique sur sa relation avec la religion :

Ma relation personnelle avec le religieux passe par la mystique. Il se trouve que la tradition soufie en islam est une des plus belles et des plus fortes réalités. J'essaie de tirer l'islam vers cette spiritualité faite de philosophie et de poésie. (Ben Jelloun, cité par Găgeatu-Ioniscescu (2009), p. 210)

Ben Jelloun met dans la bouche de Zahra sa pensée profonde. Il exprime une rage contre l'exploitation du Coran pour tisser des justifications erronées d'actes affreux infligés à un enfant. L'injustice que Zahra subit dans ce diptyque commence par une non-réception du corps de la part de son père comme premier élément de son existence. Le père l'enferme dans un rôle social qui, à la fois, leurre la société et trahit la religion. Zahra, adulte, dénonce cette exploitation de la religion : « J'aime le Coran comme une poésie superbe et j'ai horreur de ceux qui l'exploitent en parasite et qui limitent la liberté de la pensée. » (Ben Jelloun, 2010, p. 380). Ben Jelloun condamne par-là la violence sexuelle exercée sur le corps sous les auspices des textes sacrés. En effet, la représentation des femmes comme des êtres démunis et incapables de prendre leur vie en main est l'héritage d'un discours violent et discriminatoire ancré dans les traditions sociales et religieuses de la société marocaine. Et comme le dit Freud : « Les vérités que les doctrines religieuses contiennent sont tellement déformées et systématiquement déguisées que l'ensemble des hommes n'y saurait reconnaître la vérité. » (Freud, 1973, p. 45). Déformée et déguisée au nom d'une religion, Zahra a dû parcourir un chemin ardu pour trouver sa vérité.

7. Conclusion

La construction narrative de la sexualité troublée de l'enfant de sable confirme l'engagement de Ben Jelloun pour la défense des femmes vis-à-vis des injustices familiales et sociales infligées aux femmes en général et aux femmes marocaines en particulier. Cette prise de conscience par Ben Jelloun met en question la violence du discours religieux et social. Il ne s'agit pas d'une accusation de la religion, mais d'une critique de la mauvaise interprétation du texte sacré. Dans l'analyse de la crise identitaire de l'enfant de sable, Zahra n'a pas été la seule victime de la tyrannie patriarcale, sa mère l'était aussi, obligée d'être complice avec le père qui ne cherchait qu'à sauver son honneur aux yeux de la société et protéger sa fortune de ses frères, ses seuls héritiers légitimes.

Le genre, selon le modèle binaire, est une construction sociale associée au sexe. Une construction qui peut se déconstruire et se reconstruire en tant que choix fait par toute personne contrainte de faire face à sa réalité sexuelle. Nous parvenons à dire que les similitudes que nous avons trouvées entre les expériences de Rebecca Jäger et Alistair Houdayer font d'eux/d'elles une parfaite opposition de l'expérience de Zahra : Rebecca Jäger et Alistair Houdayer s'opposent à leur sexe de naissance en faveur d'une construction sociale que chacun/chacune a choisie, tandis que dans le cas de l'enfant de sable, Ahmed-Zahra fait un voyage en sens inverse. En effet, Ahmed brave le genre

imposé pas son père afin de retourner à son sexe/genre et redevient Zahra. Dans ce parcours, Zahra, à deux reprises troublées, intègre les dimensions de Rebecca Jäger. Elle a donné un sens à son identité sexuelle de naissance et a bravé la construction sociale qui lui a été imposée. Étant victime de l'aberrance d'une masculinité culturellement formée et imposée par son père, Zahra s'empare du pouvoir de sa fausse masculinité et se révolte afin de gagner sa liberté et d'intégrer son genre conforme à sa nature et à son choix. Nous parlons du même défi auquel Rebecca Jäger et Alistair Houdayer ont dû faire face.

Si Alistair Houdayer et Rebecca Jäger mènent ce combat d'assumer le genre que chacune/chacun désire, ceci ne se fait que vis-à-vis de leurs sociétés, donc des autres qui les trouvent comme anomalies., Ce rejet d'une nouvelle hétéronormativité par la société s'avère coûteux à force de faire face à des normes éthiques et sociales bien ancrées. Le reste de l'histoire réside dans la réalité interne de l'être et de son unique choix d'orientation sur le modèle binaire de la sexualité humaine. En tout cas, Zahra n'a rien choisi : « Nous sommes tous victimes de notre folie enfouie dans les tranchées du désir qu'il ne faut surtout pas nommer. » (Ben Jelloun, 2010, p. 199) nous a dit l'enfant de sable.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ben Jelloun, T. (2010). *Romans*. Seuil.
- Bessière, J. (2007). *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D'Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*. Editions Labor.
- Big Think. (6 juin 2011). Judith Butler: Your Behavior Creates Your Gender. [Video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>
- Butler, J. (2002). *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*. Éditions Léo Scheer.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte.
- Butler, J. (2016). *Défaire le genre*. Éditions Amsterdam.
- Foucault, M. (1971). *L'ordre du discours*. Gallimard.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Gallimard.
- Foucault, M. (1994). *Histoire de la sexualité 1 : La volonté de savoir*. Gallimard.
- Freud, S. (1949). *Ma vie et la psychanalyse : suivi de Psychanalyse et médecine*. Gallimard, collection Les Essais.
- Freud, S. (1973). *L'avenir d'une illusion*. Les Presses universitaires de France.
- Gageatu-Ionicescu, A. (2009). *Lectures de sable. Les récits de Tabar Ben Jelloun. Littératures*. [Thèse de doctorat]. Université Rennes 2 & Université de Craiova. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00421948/document>
- Gysi, J. (Décembre 2020). « Une réaction complètement normale » / Interviewé par Fabienne Engler. *Amnesty International Suisse*. <https://www.amnesty.ch/fr/themes/droits-des-femmes/violence-sexuelle/docs/une-reaction-completement-normale>
- Kempf, R. (1968). *Sur le corps romanesque*. Seuil.

- Kristeva, J. (1985). Entretien avec Julia Kristeva / Interviewée par. Françoise Collin. *Les Cahiers du GRIF*, 32, 6-23. http://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1985_num_32_1_1661
- Laufer, L. (2010). La fabrique du corps sexué. *Recherches en Psychanalyse*, 10, 231-241. <https://doi.org/10.3917/rep.010.0231>
- Louisiana Channel. (2 avril 2019). Tahar Ben Jelloun Interview: A Writer Should Be A Witness. [Video]. *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=fGzEloc1eDo&t=129s>
- Massé-Charest, M. (1981). *Le concept freudien de sublimation selon Ricœur*. [Thèse de doctorat] Université du Québec à Trois-Rivières. <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6207/>
- Müller, O. S. (Réalisateur). (2021) *Sexe et identité, au-delà de la binarité*. [Documentaire]. ARTE, MDR.
- Romano, H. (2006). *La cécité et ses représentations*. Champ social Éditions, collections Théâtète.
- Zoppellari, A. (2018). Rita El Khayat, une écrivaine de l'intime et du social. *Il Tolomeo*, 20, 55-58. <https://doi.org/10.30687/Tol/2499-5975/2018/20/003>
- Zaganiaris, J. (2012). Transgenre et transsexualité dans la littérature marocaine de langue française. *Savoir/Agir*, 20(2), 71-78. <https://doi.org/10.3917/sava.020.0071>

Ihab Abumallouh. Master en traduction et sciences du langage de l'UMH, Mons - Belgique (2003-2005). Professeur de FLE à l'université Al-Azhar, Gaza - Palestine (2005 à 2019). En congé sabbatique pour l'obtention d'un doctorat en littérature. Chercheur à la VUB, Bruxelles - Belgique (2019-2023). Je travaille sur la posture littéraire de Tahar Ben Jelloun. Une critique postcoloniale intitulée : *Les plis et postures de Tahar Ben Jelloun : agencements et pouvoir*.



Les nouvelles vies du livre en régime numérique

STEPHANIE PARMENTIER

Institut Méditerranéen des Sciences de l'Information et de la
Communication - Aix-Marseille Université (IMSIC-AMU) / France
✉ parmentiercolombier@yahoo.fr

RÉSUMÉ. Le monde du livre dispose aujourd'hui de nouvelles terres d'accueil situées en marge du circuit traditionnel. Les plateformes d'auto-édition, mais aussi celles de lecture en passant par les réseaux sociaux et les services de *streaming* accueillent des productions littéraires, des auteurs, des lecteurs mais aussi des éditeurs à la recherche de nouveaux talents qui font le *buzz*. Loin de lui faire concurrence, ces espaces bousculent le codex et lui révèlent de nouveaux horizons. Ils témoignent des nouvelles pratiques culturelles, notamment celles des jeunes et montrent qu'à l'extérieur du circuit traditionnel du monde du livre des choses se passent, des livres se créent, des textes circulent, des auteurs écrivent avec passion, des lecteurs cherchent des histoires captivantes et des romans trouvent une seconde vie ainsi qu'un nouveau public.

RESUMEN. *Las nuevas vidas del libro en el régimen digital.* El mundo del libro dispone ahora de nuevos hogares al margen del circuito tradicional. Las plataformas de autopublicación y de lecturas, además de las redes sociales y los servicios de *streaming* acogen producciones literarias, autores, lectores y también editores que buscan nuevos talentos que den mucho que hablar. Lejos de competir con el circuito tradicional, estos espacios lo sacuden y le revelan nuevos horizontes. Dan

MOTS-CLÉS :
plateforme d'auto-
édition ; auteur
hybride ; lecture
numérique ;
plateforme de
streaming ;
pratiques
culturelles des
adolescents

PALABRAS CLAVE:
plataforma de
auto-edición;
autor híbrido;
lectura digital;
plataforma
de *streaming*;
prácticas
culturales de los
adolescentes

Pour citer cet article

Parmentier, S. (2022). Les nouvelles vies du livre en régime numérique. *Hybrida*, (4), 233–253. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.20633>

testimonio de las nuevas prácticas culturales, sobre todo, las de los jóvenes y demuestran que fuera del ámbito tradicional del mundo del libro están ocurriendo cosas, que se publican libros, que los textos circulan, que los autores escriben con pasión, que los lectores buscan historias cautivadoras y que las novelas encuentran una segunda vida, además de un nuevo público.

ABSTRACT. *The new lives of books in the digital age.* The world of books currently has new venues on the fringes of the traditional circuit. Self-publishing platforms, as well as streaming services, not only host literary products, but also writers, reader, editors looking for new talent that will create a buzz. Far from competing with the traditional way, these spaces shake it up and reveal new horizons. They bear witness to new cultural practices, particularly those of the youth, and show that outside the traditional book circuit things are happening, books are being created, texts are circulating, authors are writing with passion, readers are looking for captivating stories and novels are finding a second life and a new audience.

KEY-WORDS:
self-publishing
platform;
hybrid author;
digital reading;
streaming platform;
teenagers' cultural
practices

Évoluer s’inscrit dans la longue histoire du livre ; quelle que soit l’époque, ce support textuel connaît en effet d’incessantes phases de transformation. De l’apparition des tablettes d’argile jusqu’à l’arrivée du numérique en passant par les *volumina*, les rouleaux de papyrus, puis la création du codex, le livre n’a cessé d’exiger un savoir-faire accessible aux seuls professionnels de l’imprimé dont le rôle était jusqu’ici incontournable. Pourtant, depuis le milieu des années 2000, l’apparition de nouveaux acteurs dans le monde éditorial, de multiples instruments de lecture numérique et de différents espaces tant d’écriture que de publication sur le net conduisent le livre vers une phase « d’hybridité complexe : il [le livre] apparaît comme une mutation dynamique » (Bourassa, Auget, 2017, p. 129).

Il est en effet désormais possible pour un auteur « d’exister [...] sans passer par les bureaux de l’édition parisienne » (Bessard-Banquy, Deseilligny, 2021, p. 38). Un lecteur peut lire et être conseillé sans se rendre dans une librairie ou une bibliothèque. Un roman peut être mis en lumière ou trouver une seconde vie sans passer par les canaux des critiques littéraires traditionnels. Cet univers inédit a fini par sécréter un monde du livre parallèle sans barrière d’accès ni contrôle professionnel marqué par une pluralité d’acteurs immiscés en amont et en aval de la chaîne du livre. Ce nouvel environnement propose un « circuit du livre » simplifié et offre de nouveaux espaces de vie littéraire. Pour mettre en œuvre ce véritable *new deal* du livre, des éléments anormalement réunis se côtoient : papier et numérique, auteurs et amateurs, lecteurs et prescripteurs, libraires et formules d’abonnement, ainsi qu’édition à compte d’éditeur et auto-édition, ou encore littérature et plateformes de *streaming*.

Dans un monde du livre composé de zones de « brouillage » (Deseilligny, 2021, p. 47) où tout semble se mélanger et se confondre, les frontières du monde du livre semblent s’être déplacées vers des voies d’existence à l’extérieur du circuit traditionnel du monde du livre.

Depuis déjà quelques années des chercheurs¹ s’intéressent à la littérature située hors du livre au point de souligner que « le roman, coincé dans le médium livre, se trouve mal adapté au monde contemporain » (Nachtergael, 2020, p. 11). Désormais, il convient de se concentrer aussi sur les nouveaux espaces du net qui, bien qu’éloignés

¹ *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*, sous la dir. d’O. Rosentha et L. Ruffel, Armand Colin, 2010 ; *La littérature exposée 2*, sous la dir. d’O. Rosentha et L. Ruffel, Armand Colin, 2018 ; *De la norme à la marge, Écritures mineures et voix rebelles*, sous la dir. d’Anne Garrait-Bourrier 2010 ; *Texte hybride*, sous la dir. de Dominique Budor et de Walter Greets, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004 ; le séminaire Marge de l’université Lyon 3 en 2015-2016 consacré à « L’hybridité » et le séminaire doctoral de l’université Paris Est Créteil consacré en 2016-2017 à « L’hybride et la littérature ».

des canaux des professionnels de l'imprimé, accueillent des auteurs et des lecteurs jusqu'à générer une large production littéraire. Il ne s'agit pas de remettre en cause ici le rôle incontournable des professionnels de l'imprimé, mais plutôt d'observer les mécanismes des nouvelles terres d'accueil du codex tout en analysant leur influence sur les pratiques lectorales et éditoriales à l'aune de la profusion des plateformes numériques.

Quelles sont ces structures situées en dehors des canaux usuels qui accueillent l'objet-livre mais aussi tous types d'auteurs et de lecteurs ? Assiste-t-on à un dédoublement du monde du livre traditionnel où deux modèles distincts se font face : celui de l'ancien monde du livre papier et celui du monde numérique plus apte à répondre aux besoins de la nouvelle génération ? S'agit-il au contraire de passerelles qui se mettent en place permettant d'enrichir l'ensemble du circuit du livre classique ? En d'autres termes, est-ce que d'autres structures sont aujourd'hui nécessaires pour renouveler le monde du livre traditionnel qui ne semble a priori « plus suffisant » (Fouquet, 2021) ?

Toutes ces questions suggèrent qu'aujourd'hui le livre est confronté à un écosystème numérique complet où émergent des mutations d'ordre culturel, symbolique mais aussi identitaire. À partir de ce constat et de travaux d'autres auteurs, la réflexion va porter ici plus particulièrement sur les mutations et les équilibres qu'imposent les nouveaux acteurs du monde du livre. Ainsi, dans un premier temps, il paraît utile de s'intéresser aux plateformes d'auto-édition qui permettent de s'éditer en toute autonomie loin de Saint-Germain-des-Prés, pour, dans un deuxième temps, investir les espaces de lecture du net qui, situés hors du livre, attirent de jeunes lecteurs. Enfin, il conviendra d'étudier un impact inattendu des plateformes de *streaming* qui, en accueillant toujours plus d'adaptations d'œuvres littéraires, sont devenues de véritables outils de prescription dont les répercussions sur les professionnels de l'imprimé ne peuvent plus être ignorées.

1. Écrire et s'éditer hors du monde du livre

« Il n'y a pas d'auteur sans éditeur » affirmait Emmanuel Souchier ;² une telle remarque rappelle l'importance de l'interdisciplinarité entre ces deux acteurs dans la fonction éditoriale. La relation entre un auteur et un éditeur est incontestable, elle a donné vie à des œuvres dont certaines ont marqué le paysage littéraire à l'instar du couple « Proust et Gallimard, Beckett et Lindon, Gracq et Corti, et même avant

² Lors d'un cycle de conférences intitulé *Éditer aujourd'hui* en 2016 à l'université d'Aix-Marseille.

ceux-ci Jules Verne et Pierre-Jules Hetzel » (Bessard-Banquy, 2018). Il existe pourtant aujourd'hui des voies « en dehors de l'institution éditoriale » (Habrand, 2016) qui permettent de devenir auteur sans éditeur.

1.1. De l'auteur amateur à l'indépendant en passant par l'hybride

Ces dernières années, l'arrivée des plateformes numériques a soufflé un vent de liberté sur le monde éditorial. Par leur biais, il est en effet possible pour un auteur amateur d'éditer son manuscrit sans intermédiaire professionnel presque toujours indispensable jusqu'à présent. Désormais, les plateformes d'auto-édition en ligne ne sont pas rares. Si Kindle Direct Publishing (KDP) est la structure d'auto-édition la plus connue, d'autres plateformes comme Librinova, Book on Demand, Bookelis et bien d'autres encore proposent des services similaires à ceux des éditeurs mais en permettant de faire des livres en toute indépendance. Ces espaces séduisent de nombreux auteurs comme en témoignent les données de l'Observatoire du dépôt légal : « En 2019, les livres auto-édités représentent 5,8 % des dépôts, et 29 % des déposants » (ArL, s. d.). Ces structures ont également connu un succès grandissant dès le premier confinement dû à la pandémie de la Covid-19. Charlotte Allibert, directrice de la structure Librinova, confirme cette tendance : « en 2020, nous avons auto-publié 40 % de livres de plus qu'en 2019 » (Guyenne, 2021).

Toutefois, quel sens faut-il donner à la notion d'auteur sur des plateformes sans éditeur ? Dans les différentes structures d'auto-édition, la notion d'auteur est associée automatiquement avec celle d'indépendance, mais aussi celle de liberté. Amazon appelle ses auteurs sur KDP les « Indés » afin de souligner leur totale autonomie. De son côté, Librinova n'hésite pas à rappeler dès la page d'accueil de son site que ses auteurs sont libres.³ Le géant de Seattle va encore plus loin dans la présentation des auto-édités, il les qualifie de « nouvelle génération ».⁴ Ces différents qualificatifs associés au champ lexical de la liberté montrent à quel point les auteurs qui décident de s'auto-éditer n'ont pas besoin des services d'un éditeur. Pour combler cette absence d'intermédiaire et de techniciens du livre, les auteurs disposent d'une multitude d'outils pour leur venir en aide. Des guides, des tutos, des ateliers d'écriture mais aussi des services payants sont mis à leur disposition pour les aider dans toutes les étapes de leur publication.

³ <https://www.librinova.com/>

⁴ https://www.amazon.fr/b/ref=s9_acss_bw_cg_KBHPFR_md9_w?ie=UTF8&node=2041852031&pf_rd_m=A1X6FK5RDHNB96&pf_rd_s=merchandised-search-1&pf_rd_r=XMJ7T6V9GRERGDD3R6WM&pf_rd_t=101&pf_rd_p=349e13f2-94a1-416a-89e9-662191089029&pf_rd_i=695398031

Pourtant, très vite, la figure des professionnels de l'imprimé va réapparaître. Librinova, est la structure d'auto-édition qui réintroduit le plus vite un intermédiaire dans le processus de publication. Elle propose en ce sens un « Programme Agent littéraire » en cas de rapprochement entre un auteur auto-édité et un éditeur : « L'agent littéraire : un expert pour vous accompagner ». ⁵ Par ailleurs, une vidéo de quelques minutes présentant les avis d'éditeurs traditionnels à propos de l'auto-édition peut aussi être consultée sur Librinova ; il faut toutefois noter que les éditeurs interviewés sont ceux qui récupèrent quasi-systématiquement les auto-édités à succès, tels Michel Lafon et Hachette Romans. ⁶ Cette réintroduction d'un intermédiaire professionnel, jusqu'ici rejeté par les structures d'auto-édition, pose des questions sur la notion d'indépendance tant valorisée par les plateformes. Le statut d'auteur auto-édité, libre et autonome, s'étiolle très vite en cas de *buzz*. Dans ce cas, un tel auteur finalement repéré par les éditeurs à la recherche de succès est susceptible de voir son statut évoluer : il devient un auteur hybride, publiant en toute autonomie la version numérique de son livre, mais confiant aussi à un éditeur professionnel la publication d'une version papier. Ce passage de l'auto-édition au monde de l'édition professionnelle, considéré comme une réussite par les auteurs indépendants, qui jusqu'ici n'avaient pas recours aux services d'un éditeur, est rapidement valorisé par les plateformes. Il ne s'agit plus pour les structures d'auto-édition de mettre en avant les valeurs de liberté, d'indépendance mais aussi d'autonomie dans le processus de publication. Au contraire, il s'agit autant d'exploiter les liens créés auprès d'éditeurs que de souligner combien l'auto-édition et l'édition sont compatibles. Les témoignages d'auteurs hybrides faisant état d'une telle réussite abondent sur les sites d'auto-édition. Par exemple, le blog de Book on Demand ⁷ et Librinova, dont un onglet intitulé « Livres passés à l'édition », ⁸ font découvrir les témoignages d'auteurs qui ont intégré le monde de l'édition. Certains d'entre eux sont ainsi devenus des figures emblématiques de l'auto-édition à l'instar d'Agnès Martin Lugand, révélée en 2012 au grand public par Amazon avec son roman *Les Gens aiment lire et boire du café*. Cette autrice totalement inconnue à ses débuts a connu différents statuts. En décidant de s'auto-éditer sur KDP d'Amazon, elle est ainsi passée du statut d'auteur totalement indépendant à celui d'auteur hybride, suite à sa collaboration avec Michel Lafon. Aujourd'hui, loin d'être une autrice indépendante, elle est considérée par

⁵ <https://www.librinova.com/blog/2021/02/04/nos-missions-role-agent>

⁶ <https://www.librinova.com/conseils-et-ressources#videos>

⁷ <https://blog.bod.fr/?s=hybride&submit=%EF%80%82>

⁸ <https://www.librinova.com/livres-vendus>

les professionnels de l'imprimé comme un auteur de *best-sellers*. Publiant un roman par an⁹ « avec une régularité de métronome » (Tatu, 2017), Agnès Martin Lugand caracole dans les classements des meilleures ventes, détrônant au passage des auteurs grand public (Vincy, 2021), ce succès fait d'elle une autrice accomplie.

De façon inattendue, les nouveaux espaces de publication que sont les plateformes d'auto-édition n'intéressent pas uniquement les auteurs amateurs qui pratiquent l'écriture par loisir, et dont le rêve est de faire aboutir un projet de publication souvent mené de longue date. Des auteurs connus du grand public, peut-être attirés par l'idée d'expérimenter d'autres formes d'édition ou par les droits d'auteur plus conséquents proposés sur les plateformes, ont tenté l'aventure de l'auto-édition.

1.2. Quitter mon éditeur pour l'auto-édition ? Pourquoi pas ?

« C'est avec beaucoup d'émotion que je vous annonce mon départ des Éditions de Fallois [...] Je fais le choix de créer ma propre structure éditoriale » annonce sur les réseaux sociaux Joël Dicker¹⁰ en mars 2021, suite à l'annonce du décès de son éditeur Bernard de Fallois grâce à qui il est devenu un auteur mondialement connu, traduit dans une quarantaine de langues. Récompensé par plusieurs prix littéraires, cet auteur de *best-sellers* qui a notamment écrit *La Vérité sur l'affaire Harry Québert* ou encore *L'Énigme de la chambre 622*, a ainsi fait le même choix éditorial que d'autres auteurs grand public aventurés dans l'auto-édition. L'année 2018 fut particulièrement révélatrice de cette volonté de s'éditer en dehors de l'édition traditionnelle : Marco Koskas,¹¹ publié entre autres chez Fayard, Calmann-Lévy ou Julliard, Jean-Michel Apathie,¹²

⁹ 2013 : *Les Gens heureux lisent et boivent du café*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2014 : *Entre mes mains le bonheur se faufile*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2015 : *La Vie est facile, ne t'inquiète pas*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2016 : *Désolée je suis attendue*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2016 : *Merci la maîtresse*, in *13 à table !*, Paris, Pocket
 2017 : *J'ai toujours cette musique dans la tête*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2018 : *À la lumière du petit matin*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2019 : *Une évidence*, Paris, Éditions Michel Lafon
 2020 : *Nos résiliences*, Éditions Michel Lafon
 2021 : *La Datcha*, Éditions Michel Lafon

¹⁰ Il en est de même pour Riad Sattouf, auteur de la BD *L'arabe du futur*, ou encore du célèbre footballeur Kilian Mbappé qui a dernièrement décidé de publier son roman graphique intitulé *Je m'appelle Kilian* en recourant à l'auto-édition.

¹¹ Avec son livre *Bande de Français*.

¹² Avec son livre *La Liberté de ma mère, mai 1968 au pays Basque*.

publié chez Flammarion ou aux Éditions Stock ou encore Samantha Bailly,¹³ éditée chez Rageot ou Bragelonne, ont décidé de s'auto-éditer sur la plateforme Kindle Direct Publishing (KDP) d'Amazon.

Pourquoi des auteurs renommés et publiés dans de grandes maisons ont-ils soudainement décidé de quitter leur éditeur pour s'auto-éditer ? Si certains, à l'instar de Marco Koskas, mais aussi depuis 2010 Marc-Édouard Nabe,¹⁴ ont choisi l'auto-édition en réaction contre le milieu éditorial traditionnel, Samantha Bailly, quant à elle, affirme qu'elle voulait expérimenter une autre façon de se publier : « Je veux tester l'autoédition, et la comparer avec l'édition traditionnelle. C'est une expérimentation, dont j'exposerai le résultat le plus précisément possible, du point de vue d'un auteur » (Vincy, 2018). Certains n'hésitent pas à avouer que les droits conséquents proposés par Amazon, c'est-à-dire 70 % de redevances pour les *ebooks*, les ont séduits en comparaison du traditionnel pourcentage de 10 %, voire davantage selon la renommée de l'auteur. Le chroniqueur politique Jean-Michel Apathie se félicite à ce sujet du résultat obtenu : « Les ventes atteignent les 4 000 exemplaires, dont les deux tiers en version imprimée. Elles ont progressé après mes passages à *C dans l'air*, mais surtout après *On n'est pas couché* » (Hugueny, 2018).

Si malgré les recherches menées, aucun retour d'expérience n'a été mentionné par ces auteurs, force est de constater qu'ils n'ont pas prolongé leur expérience dans l'auto-édition ; ils sont en effet rapidement revenus à leurs éditeurs respectifs. Jean-Michel Apathie a édité *Mon service militaire* en 2019 puis *Le Dernier cadeau du Général* en 2020 chez Flammarion. Quant à Samantha Bailly, en collaboration avec Anne-Fleur Multon, elle a publié en 2020 *C'est pas ma faute* chez Pocket Jeunesse. Seul Marco Koskas, dont le livre auto-édité avait été présélectionné par le Prix Renaudot, a continué à s'auto-éditer sur Amazon avec son livre *Toutes les femmes ou presque*, sous la marque GaLLiGrassud, en référence au trio de maisons donné par Gallimard, Grasset et Seuil, dont la main mise sur les prix littéraires a fréquemment suscité des polémiques. Est-ce à dire que ces nouveaux territoires de publication sont en définitive peu convaincants voire peu rentables ? À défaut de réponse à cette question, force est de constater que, malgré l'annonce surprise de Joël Dicker, lui permettant au passage de faire un important coup de publicité, étant donné que cette information a été relayée par plus d'une vingtaine de journalistes,¹⁵ peu d'auteurs, déjà édités par un éditeur traditionnel, tentent de s'éditer par eux-mêmes.

¹³ Avec son livre *La Marelle*.

¹⁴ Voir à ce sujet Dupuis, J. (2010).

¹⁵ Recherche réalisée sur Google.

Fait autrefois rarissime, il est aujourd'hui possible de se publier sans éditeur, loin des rouages traditionnels du monde du livre. Des plateformes d'auto-édition mettent tout en place pour que des auteurs s'investissent et adhèrent à leurs formules éditoriales. Pour cela, elles n'hésitent pas à jouer sur la rhétorique pour donner une identité à des amateurs totalement inconnus. Dans une société où l'injonction à la visibilité est permanente (Aubert, Haroche, 2019), les plateformes d'auto-édition ont bien compris qu'il était aujourd'hui nécessaire de donner une place, une existence, un statut voire une identité à de multiples auteurs qui jusqu'ici étaient totalement invisibles. Qu'ils soient des auteurs indépendants, libres, autonomes, de la nouvelle génération, ou encore hybrides, les plateformes leur ont permis d'acquérir une existence, certes éloignée du monde germanopratin, et parfois de courte durée pour certains, étant noyés par le flux incessant de publications qui arrivent un peu plus chaque jour sur ces espaces, mais une existence quand même. Quoi qu'il en soit, les expériences menées sur les plateformes d'auto-édition montrent qu'il est possible de créer des liens entre deux modèles éditoriaux fort différents, et qu'un enrichissement mutuel est possible. Récupérer des auteurs auto-édités qui font le *buzz*, c'est permettre aux éditeurs de conquérir un marché, mais c'est aussi se rapprocher et s'approprier des lecteurs du net, qui achètent et lisent des livres auto-édités sur Amazon, pour les mener vers d'autres types de livres. Par ailleurs, lorsqu'un auteur connu du grand public, déjà publié par un éditeur, décide subitement de s'auto-éditer, il s'agit certes au premier abord d'un coup dur pour les professionnels du livre, car c'est tout leur savoir-faire qui semble remis en cause devant une telle décision. Pourtant, loin de remettre en cause leur travail, ces tentatives de migration de quelques auteurs vers l'auto-édition ont, au contraire, plus que jamais mis en valeur leur expertise puisque, très rapidement, les auteurs concernés sont quasiment tous revenus à leur éditeur respectif. La nouveauté inquiète parfois au prétexte de remettre éventuellement en question les modèles anciens. Par son profil inédit, un auteur hybride pourrait ainsi inspirer une image de crainte à l'instar de celle que rapporte un fameux fragment d'Euripide à propos de la naissance du Minotaure :¹⁶ « un être hybride, une bête nuisible, laquelle de l'homme et du taureau présentait la figure » (Plutarque, trad. 1844, p. 63). Les plateformes numériques ne prennent pas pour autant l'allure « d'un marché aux montres », pour reprendre les mots de Plutarque mais essaient d'être le miroir du monde éditorial traditionnel. S'éditer en dehors du chemin balisé n'est pas la seule possibilité qui s'offrent aux internautes, ils peuvent aussi lire sur des espaces de lecture indépendant.

¹⁶ Euripide, fr. 996 (Nauck).

2. Lire sur les nouveaux « Netflix littéraire » ou la séduction d'un jeune lectorat

La lecture de livres numériques semble peu séduire les Français¹⁷ (Wald Lasowski. 2018). D'après le *Baromètre des usages du livre numérique, édition spéciale confinement* réalisé au printemps 2020,¹⁸ la pandémie de la Covid-19 a favorisé le recours aux livres numériques ; toutefois, cette tendance concerne plutôt un lectorat jeune. L'enquête *Les Jeunes et leur rapport aux livres et à la lecture* réalisée par Ipsos en 2018 pour le Centre national du livre révélait déjà à cette date que « 35 % des jeunes lecteurs lisent en format numérique [...] et 58 % préfèrent lire sur leur Smartphone ».¹⁹

Malgré les discours alarmistes dénonçant la baisse de la pratique de la lecture des adolescents, les statistiques montrent que les jeunes nés sous l'ère numérique lisent, mais ils le font à leur manière. La lecture se positionne en effet à la neuvième place de leurs activités préférées derrière la musique, les amis, les réseaux sociaux, le Smartphone ou Netflix.²⁰ Loin d'être attirés par la littérature classique dite « complexe », les adolescents réclament des ouvrages qui leur correspondent, qui soient faciles à lire et composés d'histoires divertissantes. Les sujets de lecture que préfèrent ces jeunes personnes sont souvent proches de leurs préoccupations, ils les font rêver, rire voire pleurer à l'instar de Léna Situations. Cette influenceuse, forte de plusieurs millions d'abonnés sur YouTube ou sur son compte Instagram, a en effet publié son roman *Toujours plus* chez Robert Laffont, un « manuel pratique rempli de bonne humeur et d'esprit positif » (Gariépy, 2020).

Ce jeune lectorat a plutôt tendance à se diriger vers une littérature de genre composée de textes courts, mais aussi de séries créées le plus souvent sur différents espaces numériques. Au début des années 2000, les jeunes lisaient déjà des textes

¹⁷ En 2018, Sylvie Octobre soulignait que « le livre numérique pesait seulement 3 % du marché du livre en France alors qu'en Angleterre et aux États-Unis, l'e-book atteint 30 % des ventes ».

¹⁸ Enquête réalisée par le Syndicat national de l'édition (SNE), la Société française des intérêts des auteurs de l'écrit (SOFIA) et la Société des Gens de Lettres (SGDL) : « Une forte progression des lecteurs de livres numériques et d'auditeurs de livres audios numériques pendant le confinement : 35 % des Français de +de 15 ans ont déjà lu un livre numérique (+15 points par rapport à janvier 2020 : 25 %), 15 % des Français de +de 15 ans ont déjà écouté un livre audio numérique (+4 points par rapport à janvier 2020 : 11 %) ».

¹⁹ Voir à ce sujet l'enquête CNL/Ipsos 2018.

²⁰ Voir à ce sujet l'enquête CNL/Ipsos 2018.

numériques publiés hors du champ éditorial, sur les blogs notamment sur *Skyblog*;²¹ ce profil de lecteurs se déplace désormais vers d'autres espaces littéraires numériques souvent situés en marge du monde du livre. Parmi ces derniers, se distinguent en France deux plateformes *Pitchseries*²² et *Rocambole*,²³ cette dernière est souvent comparée au « Netflix littéraire ». Ces espaces proposent des séries courtes n'excédant pas 5 minutes de lecture, accessibles sur Smartphone. *La Dame du jeu* de Mickaël Grall, inspiré de la série *The Queen's Gambit* sur Netflix, qui raconte le véritable parcours de Judith Polgar, la meilleure joueuse d'échecs du monde, est un roman disponible sur *Rocambole*, sous la forme de 7 épisodes proposant chacun environ 5 minutes de lecture sur Smartphone.

Ce format de texte séduit tout particulièrement un lectorat jeune. Les adolescents francophones, par exemple, aiment aussi lire sur des espaces de lecture non validés par des professionnels de l'imprimé, tels Fanfiction²⁴ et Wattpad.²⁵ Si Fanfiction leur permet de lire des histoires parallèles de leurs héros préférés, Wattpad est en revanche perçu comme un lieu d'échanges littéraires leur permettant d'écrire, de lire, de publier des histoires en feuilleton mais aussi d'interagir avec l'auteur. C'est là que se trouve la clef du succès de cette plateforme : « en se tournant majoritairement vers l'écriture et la lecture sur Smartphone, celle-ci a su captiver un public beaucoup plus friand de lecture qu'on ne l'eut imaginé » (Yves Czerczuk, 2017). Sur cet espace, les lecteurs, loin d'être passifs, participent à la construction d'un roman comme a pu l'expérimenter Thierry Crouzet. Cet auteur a ainsi publié chaque jour sur Wattpad un épisode de son livre *One Minute* ; ce titre résume le temps de lecture de chaque nouvelle publication. Par ce biais, l'écrivain, passionné par les technologies du cyberspace, s'est pris au jeu des suggestions des lecteurs : « Je reçois parfois de véritables analyses qui témoignent chez les jeunes lecteurs d'une extraordinaire perspicacité » (Darmanin, 2015). Les jeunes aiment pratiquer une « lecture dynamique » sur ces plateformes ; cette initiative se traduit par une participation interactive sur les textes, modifiant ainsi

²¹ « Le 22 novembre 2009, il y avait 28 416 340 blogs accessibles *via* Skyrock.com, et 18 879 590 profils. Ces blogs regroupaient plus de 650 millions d'articles qui ont reçu plus de 3,919 milliards de commentaires ». <https://fr.wikipedia.org/wiki/Skyrock.com>

²² <https://www.pitchseries.com/>

²³ <https://www.rocambole.io/>

²⁴ <https://www.fanfiction.net/>

²⁵ https://www.wattpad.com/?locale=fr_FR

leurs pratiques de lecture. Dans ce cas précis, les lecteurs ne sont plus passifs comme ils pouvaient l'être devant un codex, ils sont au contraire conviés à contribuer sur ces espaces au processus de création « en participant à la production des contenus, à leur circulation et leur visibilité sur les réseaux » (Bélisle, 2011).

Loin de rester passifs, les éditeurs, observent avec attention les romans qui accumulent un grand nombre de vues ou de *likes* sur ces espaces ; ces acteurs traditionnels du livre sont tentés de récupérer ces nouveaux talents pour les éditer en versions papier. Christine Luthers dans son mémoire de master a recensé plus d'une trentaine de maisons d'édition traditionnelle qui, depuis 2014, recrutent des auteurs sur Wattpad (Luthers, 2019, p.70). Ainsi, *Another Story of Bad Boys*, écrit par la jeune Mathilde Aloha sur Wattpad qui « comptabilise plus de deux millions de vues sur la plateforme en ligne d'écriture Wattpad »²⁶, a permis à Hachette romans découler plus de 30 000 exemplaires du premier volet de cette trilogie.

Loin de demander des conseils à un libraire voire à un bibliothécaire, ces lecteurs du numérique acceptent sans rechigner les suggestions de lecture émanant d'intermédiaires du net. Sur YouTube ou encore Instagram, par exemple, des lecteurs sont devenus de véritables prescripteurs en faisant des « recommandations » (Chapelain, Ducas, 2018) ; on les appelle les « bookTubers » ou encore les « bookstagrammeurs ». Ce sont généralement de jeunes passionnés de littérature, souvent encore dans l'adolescence : ils présentent des émissions et se mettent en scène pour parler de leurs lectures, principalement des romans de genre fantastique, romance... afin de conseiller des milliers d'internautes passionnés. La plateforme est devenue pour eux une excellente vitrine, puisque certains booktubers totalisent jusqu'à 70 000 abonnés comme, par exemple, *Les lectures de NiNe*²⁷ ou encore *Margaud Liseuse*.²⁸ Dans ce dernier cas, il s'agit toutefois d'une jeune libraire qui conseille également des livres dans sa vie personnelle sur YouTube. Est-ce à dire que les adolescents sont totalement autonomes dans le choix de leur lecture, et que désormais ils ne veulent plus de livres qu'on leur impose selon une logique de marché verticale ?

Ces différents changements montrent incontestablement qu'il est aujourd'hui possible de lire sur des espaces non conventionnels répondant tout particulièrement aux attentes des jeunes lecteurs. Pour eux, lire n'exige plus de la lenteur

²⁶ <https://www.hachette.fr/actualites/another-story-bad-boys-enfin-en-librairie>

²⁷ <https://www.youtube.com/user/LesLecturesdeNiNe/videos>

²⁸ <https://www.youtube.com/user/Coertyne23/videos>

et de l'effort ; lire doit être une pratique rapide, efficace et surtout communicative. La lecture doit aussi offrir à leurs yeux la possibilité de s'exprimer et de donner un avis sur tout. Oui, les jeunes lisent, mais leurs « séquences de lecture sont plus courtes liées à leurs échanges écrits sur Internet, et sont donc très liées à la sociabilité » (Octobre, 2014) comme l'explique Sylvie Octobre, autrice de plusieurs études sur les pratiques culturelles des adolescents. Par ailleurs, en lisant sur des plateformes hors du circuit traditionnel, ces jeunes personnes montrent qu'elles ne sont pas à la recherche de textes littéraires à la qualité contrôlée, et réclamant de la concentration, voire de la réflexion ou de l'approfondissement. De tels textes, il est vrai, sont habituellement publiés par un éminent éditeur, soucieux de mettre sur le marché des œuvres les plus travaillées afin de construire un catalogue solide. Ces nouveaux lecteurs sont, au contraire, en quête de livres simples, sans contraintes stylistiques, à bas prix voire gratuits. De tels ouvrages ne doivent pas demander d'effort de lecture mais doivent impérativement entrer en résonance avec la personne qui les lit. Dans cette logique de facilité, les jeunes sont également attirés par les livres audio disponibles par exemple sur la plateforme Audiolib, détenue par Hachette et Albin Michel, ou encore Audible d'Amazon qui propose 500 000 titres dont 15 000 en français. D'après une étude menée au Royaume-Uni en 2020 par le National Literary Trust à la demande la Publishers Association : « 1 jeune sur 6 (16,3 %) âgé de 9 à 18 ans disait écouter des livres audio » (Prévot, 2020). Par ailleurs, aux yeux de ces jeunes lecteurs, peu importe que les romans soient publiés sur des espaces non professionnels comme Amazon, Wattpad ou d'autres, car la qualité littéraire et la labellisation éditoriale ne sauraient constituer une quelconque priorité ou hiérarchie, voire être un marqueur social.

Le numérique, en favorisant l'émergence de nouveaux espaces d'écriture et de lecture publication, a offert aux lecteurs de nouveaux lieux de lecture différents, modifiant au passage leurs pratiques culturelles. Les adolescents, particulièrement sensibles à la lecture numérique, ont trouvé sur le net de nouvelles façons de lire plus distractives, mais aussi des textes plus adaptés à leurs attentes. Qu'importe pour eux que la qualité littéraire ou encore le style du texte soient validés par des professionnels ou non, car ce qu'ils comptent à leurs yeux c'est de lire des textes courts qui les interpellent et qui les divertissent un peu comme s'ils regardaient des séries télévisées. Les mutations constatées chez les jeunes lecteurs sont-elles un acteur de changement durable dans le paysage littéraire et éditorial ? Il semblerait que oui, étant donné le nombre croissant d'adaptations littéraires sur les nouvelles terres d'accueil du livre, à savoir les plateformes de *streaming*.

3. Du roman aux séries en *streaming* : une stratégie éditoriale à forte rentabilité

Depuis les débuts du cinéma, de nombreuses œuvres littéraires ont été adaptées à l'écran. Ainsi, déjà en 1902 le film de Georges Méliès met en image dynamique *Le Voyage dans la Lune* de Jules Verne. Un peu plus tard avec tous les progrès techniques triomphe *Autant en emporte le vent* de Margaret Mitchell réalisé par Victor Fleming en 1939. Plus encore, c'est *L'Écume des jours* de Boris Vian qui est adapté à l'écran en 2013 par Michel Gondry. Voici plus d'un siècle que la littérature inspire le 7^{ème} art. Loin de ralentir, la cadence de cessions de droits d'adaptations littéraires continuent à alimenter la création cinématographique. Selon Nathalie Piaskowski, directrice générale de la Société civile des éditeurs de langue française (SCELF) : « sur les 680 films qui sortent chaque année en salle, en France, environ 20 % sont des adaptations littéraires. Sur ce total, dit-elle, 30 % concernent des ouvrages en langue française » (Vulver, 2021). À ce sujet, il est à noter que Gallimard, a monté neuf fois les marches du 74^e Festival de Cannes en 2021 : du jamais-vu dans le microcosme germanopratin (Vulver, 2021). Il est vrai qu'il existe aujourd'hui un véritable marché de l'adaptation littéraire qui a rapporté 138 millions d'euros à l'édition française en 2018 (Durand, 2018), pour un chiffre d'affaires total de 2 670 millions d'euros²⁹ pour cette même année. Une opération spéciale, intitulée « Shoot the Book! » a même été créée en 2014 par la Société civile des éditeurs de langue française (SCELF) afin de favoriser les rencontres professionnelles entre éditeurs et producteurs et de promouvoir l'adaptation audiovisuelle d'œuvres littéraires françaises de fiction. Le concept s'est depuis étendu vers d'autres rendez-vous, comme le Festival de Toronto, l'American Film Market ou le Shanghai International Film Festival.

Aujourd'hui, ce sont les plateformes de *streaming* qui, fortes d'une croissance constante sur notre territoire,³⁰ s'intéressent de très près aux adaptations littéraires. À ce sujet, Kelly Luegenbiehl, vice-présidente des contenus créatifs internationaux de Netflix, n'hésite pas à avouer que ses équipes « lisent nuit et jour, même le week-end » (Boog, 2019). Jamais les éditeurs, avec leur service de cessions de droit, n'ont été aussi proches des géants du net. Nathalie Piaskowski tente de donner une explication à un tel engouement. D'après elle, « les plateformes font face à une telle demande de

²⁹ <https://www.sne.fr/actu/les-chiffres-de-ledition-francaise-en-2018/>

³⁰ Voir à ce sujet l'étude de *L'Observatoire de la vidéo à la demande*, Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (CNC), décembre, 2020. <https://www.cnc.fr/documents/36995/1118512/Observatoire+de+la+vid%C3%A9o+%C3%A0+la+demande+2020.pdf/46ea8415-4437-c1f8-bde5-1bd472b8f093>

contenus qu'elles se tournent vers la littérature, qui devient un creuset de sujets originaux pour lesquels elles peuvent exiger une exclusivité mondiale » (Richebois, 2018). Les plateformes de *streaming*, toujours en effet à la recherche de contenus frais afin de conquérir de nouveaux abonnés, s'intéressent de très près à la littérature, et particulièrement aux romans jeunesse susceptibles d'être adaptés en film mais surtout en série. *Les Désastreuses Aventures des Orphelins Baudelaire* du roman de Lemony Snicket (Éditions Nathan), *Les Chroniques des Bridgerton* inspirées de la série de la romancière américaine Julia Quinn (Éditions J'ai Lu), *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur* de Maurice Leblanc (Hachette romans), *Le Seul et unique Iva*, adapté du roman de Katherine Alice Applegate (Éditions Seuil) ou encore la toute récente annonce pour 2022 de l'adaptation de la trilogie³¹ *Le Seigneur des anneaux* écrite par J. R. R. Tolkien (initialement publiée par les Éditions Christian Bourgois) sont autant de séries qui triomphent sur Netflix, Disney Plus sans oublier Amazon Prime Vidéo. Les romans ne sont pas les seuls à être adaptés en série, car on y voit des bandes dessinées et des comics adaptés, à l'instar des *Star Wars* et *Marvel*. Tout ce qui se vend en images semble séduire les géants du net !

Devant un tel phénomène, se pose une question : pourquoi les plateformes « investissent [autant] les séries » (Rioux, 2021) ? Le phénomène des séries n'est certes pas nouveau, il existe depuis fort longtemps : les romans-feuilletons au XIX^e siècle publiés dans les journaux, puis les feuilletons télévisés développés aux États-Unis juste après la Seconde Guerre mondiale et en Europe à partir des années 1950, et aujourd'hui les séries diffusées ou créées à la télévision. Jamais la littérature n'a été autant sérialisée. Laurent Duvault, directeur du développement audiovisuel chez Média-Participation, note à ce sujet que les options de cessions en série ont dépassé celles des films depuis environ deux ans (Durand, 2021). Ce phénomène de « sériophilie » (Glevarec 2012) s'explique par la volonté de s'adresser à un public plus large notamment les jeunes, appelés aussi les *young adults*, qui en plus d'être « les premières cibles de la stratégie de Netflix »³² sont aussi très friands de séries. Selon un sondage OpinionWay, « 86 % des 18-30 ans du groupe MoiJeune regarde des séries au lit, dont 21 % tout le temps ».³³

³¹ https://www.lemonde.fr/culture/article/2021/08/03/amazon-diffusera-le-premier-episode-de-la-serie-le-seigneur-des-anneaux-en-septembre-2022_6090352_3246.html

³² <http://www.labodesimages.com/2020/03/netflix-et-les-adolescents-premier-public-vise.html>

³³ Étude OpinionWay pour *20 Minutes* réalisée en ligne du 19 au 24 avril 2018 auprès d'un échantillon représentatif de 755 jeunes âgés de 18 à 30 ans, <https://www.20minutes.fr/arts-stars/serie/2262259-20180427-sondage-opinionway-20-minutes-serie-deja-influence-vie-71-jeunes-18-30-ans>

Les plateformes et les éditeurs semblent simultanément admettre que pour séduire les jeunes, il était indispensable de se rapprocher de leur univers. Le Syndicat national de l'édition dans son *Rapport annuel 2019* note à ce sujet que les professionnels du secteur jeunesse n'hésitent pas « à tisser des liens avec l'univers du jeu vidéo, avec celui des réseaux sociaux ou avec celui des films et des séries en les adaptant ou en les inspirant ».³⁴ Loin de concurrencer le monde du livre, les plateformes de *streaming* ont un effet vertueux sur les éditeurs qui ne cachent pas leur pouvoir économique : « Affirmer que Netflix a acheté les droits d'adaptation audiovisuelle pour une série qui va durer plusieurs saisons, constitue aujourd'hui mon meilleur argument de vente, confie Héloïse d'Ormesson, présidente de la maison d'édition éponyme. C'est la garantie que le livre va être mis en lumière pendant deux à trois ans, dans plusieurs pays, et avec, à chaque fois, une nouvelle salve de ventes de l'ouvrage » (Richebois, 2018). Par ailleurs, une cession de droits d'une œuvre littéraire a des conséquences bénéfiques sur les ventes de livres papier. À l'occasion par exemple de la série *Lupin*, Hachette Romans a réédité massivement les aventures d'*Arsène Lupin* : « Quelques 60 000 exemplaires ont été réimprimés [...] Béatrice Duval, la directrice générale du Livre de poche admet qu'elle ne s'attendait pas à un tel succès : « Pour vous donner un ordre d'idée, en 15 jours, on a vendu la totalité des exemplaires qu'on vend notamment sur une année. Donc on réimprime à toute vitesse » (Carreau, 2021).

Les plateformes de *streaming* en adaptant une multitude de textes littéraires sont aujourd'hui de nouvelles terres d'accueil du livre. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, les géants du SVOD³⁵ favorisent le codex, pourtant leur origine est éloignée du monde du livre, sauf pour Amazon qui débuta par la vente de ce produit. Il est incontestable que les adaptations littéraires en film ou en série ont toujours influencé les ventes des livres concernés, mais aujourd'hui les chiffres enregistrés grâce au *streaming* atteignent des records. L'impact du SVOD sur le monde du livre est même devenu un sujet récurrent dans la presse spécialisée destinée aux professionnels du livre. Par exemple, on peut dénombrer plus d'une centaine d'articles à propos de Netflix dans la célèbre revue *Livres Hebdo*. Bien que quelques éditeurs, à l'instar de Christine Baker, directrice éditoriale de Gallimard Jeunesse, souligne que dans certains cas « le visionnage sur Netflix a remplacé les ventes de livres » (Lacour, Vincy, 2018), Disney Plus et ses consorts semblent désormais faire partie du paysage éditorial étant donné

³⁴ https://www.sne.fr/app/uploads/2020/10/RS20_Synthese_web.pdf

³⁵ Acronyme de *Subscription video on demand*.

le poids de leurs retombées économiques sur le monde du livre. De façon inattendue, des passerelles se sont créées entre deux mondes certes différents, mais qui au fond témoignent des mêmes changements culturels. Dans le domaine du livre, comme dans celui de l'audiovisuel, les jeunes sont en effet aujourd'hui à la recherche d'histoires captivantes, de courte durée et dont le cœur de l'intrigue doit connaître une « revisitation moderne » (Gabinari, 2021) à l'instar des livres dénichés sur Wattpad ou Rocambole, voire des multiples saisons visionnées à profusion en *streaming*. Cependant, à terme, est ce que les auteurs vont eux aussi modifier leur pratique d'écriture pour prétendre à une éventuelle adaptation en *streaming* comme le suggère Maylis Vauterin, ancienne directrice des droits étrangers, audiovisuels chez Stock : « C'est vrai, cela change notre façon de faire lire des livres. Un titre qui ferait un long-métrage ne trouve plus preneur, contrairement à un livre qui possède les bons critères pour le petit écran, à savoir un univers singulier et des caractères forts » (Durand, M. 2018) ?

4. Conclusion

Au terme de la présente analyse, le livre semble disposer de nouvelles voies d'existence en marge des instances éditoriales traditionnelles. La pénétration sur le marché de plateformes numériques très performantes a en effet ouvert les portes particulièrement hermétiques du monde traditionnel du livre.

Ces nouveaux espaces éditoriaux ont remanié la façon de lire, d'écrire et de publier en accueillant une multitude d'auteurs, de textes, de lecteurs, mais aussi en usant de l'idée que tout est publiable et lisible sans aucune distinction. Par effet de dominos, elles influencent les professionnels de l'imprimé, car, à moins de se mettre en péril, ceux-ci ne peuvent rester indifférents devant les nouvelles pratiques culturelles que dessinent ces espaces. Autrefois, les grandes figures de l'édition imposaient leurs auteurs et leurs publications, non seulement en disposant d'un pouvoir de légitimation incontournable, mais aussi en contrôlant toutes les étapes de la chaîne du livre ; aujourd'hui, tout semble quelque peu brouillé à cause du net. Les auteurs à compte d'éditeur tout comme les amateurs sont mis sur le même plan et peuvent en toute indépendance se publier sans intermédiaire. Les lecteurs, loin d'être voués à une lecture lente et silencieuse, sont devenus des correcteurs, influenceurs et commentateurs omnipotents. Les professionnels du livre, jadis réfractaires aux auteurs réputés amateurs, leur ont ouvert les portes pour les publier tandis que les plateformes de *streaming*, aux algorithmes puissants, sont devenues des outils de prescription du livre à forte rentabilité. Quoi qu'on en dise et quoi qu'on en pense, ces espaces bousculent le monde du

livre et lui révèlent de nouveaux horizons. Loin de lui faire concurrence, ils font vivre le codex et montrent qu'ailleurs aussi des choses se passent, des livres se créent, des textes circulent, des auteurs écrivent avec passion et des lecteurs cherchent des histoires à fort potentiel addictif et n'hésitent pas à en redemander.

Une grande mutation du livre se déroule aujourd'hui, et toutes les parties concernées s'adaptent. Il serait vain de croire que seul le livre vit une révolution ; il s'agit probablement d'un simple effet de ricochet de la grande transformation sociale. En pénétrant dans un monde horizontal où tout est à portée de mains, la société a créé un nouveau paysage du livre inscrivant le codex dans une « plateformesisation » (Bullich, Schmitt, 2019) susceptible d'être irréversible, mais pas nécessairement éternelle. La conservation des data est soumise à tout autant d'aléas que le livre papier, mais alors que les exemplaires papiers se comptent par milliers voire millions, un serveur numérique est en général unique. La panne ou la disparition d'un serveur peut effacer à jamais une littérature numérique. Le 9 mars 2021, un incendie survenu à Strasbourg (France) a effacé pour toujours les data stockés sur les serveurs du site OVHcloud détruisant les données de nombreuses entreprises (Dèbes, 2021), tandis qu'en 1879 un papyrus découvert à Oxyrhynque (Égypte) restituait à l'humanité *La Constitution des Athéniens* d'Aristote.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Audibert, N., et Haroche, C. (dir.). (2019), *Les tyrannies de la visibilité. Être visible pour exister ?* Érés éditions.
- Bélisle, C. (2011). *Lire dans un monde numérique*. Presses de l'Enssib.
- Bessard-Banquy, O. (2018). De la relation auteur-éditeur. Entre dialogue et rapport de force. *A contrario*, 27, 79-96. <https://doi.org/10.3917/aco.182.0079>
- Bessard-Banquy, O. & Deseilligny, O. (2021). Le livre ? Plus que jamais, le livre ! *Communication & langages*, 207, 25-45. <https://doi.org/10.3917/comla1.207.0025>
- Boog, J. (12 avril 2019). *The Netflix Literary Connection*. Publishers Weekly. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/page-to-screen/article/79793-the-netflix-literary-connection.html>
- Bourassa, R. & Audet, R. (2017). Hybridité du livre en contexte numérique : affordances, mutations, extensions. Dans S. Vial (Éd.), *Design & innovation dans la chaîne du livre : Écrire, éditer, lire à l'ère numérique* (pp. 129-139). Presses Universitaires de France. <https://doi.org/10.3917/puf.vials.2017.03.0129>
- Bullich, V., & Schmitt, L. (2019). Les industries culturelles à la conquête des plateformes ? *tic&société*, 13(1-2), 1-12. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.3032>
- Carreau, N. (20 janvier 2021). Quand la série «Lupin» booste les ventes de livres du célèbre cambrioleur. *Europe 1*. <https://www.europe1.fr/culture/quand-la-serie-lupin-booste-les-ventes-de-livres-4019608>

- Chapelain, B., & Ducas, S. (Dir.). (2018). *Prescription culturelle, avatars et médiamorphoses*. Presses de l'Enssib.
- Czerczuk, Y. (14 avril 2017). Wattpad : les auteurs de la plate-forme numérique à l'assaut du livre papier. *Hachette.fr*. <https://www.hachette.fr/actualites/wattpad-les-auteurs-de-la-plate-forme-numerique-lassaut-du-livre-papier>
- Darmanin, J. (24 juin 2015). Wattpad, le café littéraire des adolescents. *Le Figaro*. <https://www.lefigaro.fr/secteur/high-tech/2015/07/24/32001-20150724ARTFIG00268-wattpad-le-cafe-litteraire-des-adolescents.php>
- Dèbes, F. (10 mars 2021). OVH et ses clients victimes d'un redoutable incendie. *Les Échos*. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/hightech/les-serveurs-dovh-touche-par-un-important-incendie-a-strasbourg-1296896>
- Deseilligny, O. (2021). Glissements dans l'édition de fiction : confusion des genres ou altération de la littérature ? *Communication & langages*, 207, 47-64. <https://doi.org/10.3917/comla1.207.0047>
- Dupuis, J. (2010). Marc-Édouard Nabe boycotte l'édition. *L'Express*. https://www.lexpress.fr/culture/livre/marc-edouard-nabe-boycotte-l-edition_841213.html
- Durand, M. (2018). Le Business des droits. *Livres Hebdo*, n° 1188.
- Fouquet, M. (19 mars 2021). Qu'est-ce que la néolittérature ? *Livres Hebdo*. <https://www.livreshebdo.fr/article/quest-ce-que-la-neolitterature>
- Gabinari, P. (19 janvier 2021). Cécile Téroanne (Hachette Romans) : « Lupin est une rampe de lancement parfaite ». *Livres Hebdo*. <https://www.livreshebdo.fr/article/cecile-terouanne-hachette-romans-lupin-est-une-rampe-de-lancement-parfaite>
- Gariépy, R. (23 octobre 2020). Comment la rentrée littéraire a couronné l'influenceuse Léna Situations. *ActuaLitté*. <https://actualitte.com/article/4984/reseaux-sociaux/comment-la-rentree-litteraire-a-couronne-l-influenceuse-lena-situations>
- Glevarac, H. (2012). *La sériophilie. Sociologie d'un attachement culturel*. Éditions Ellipses.
- Guyenne, L. (14 février 2021). Au royaume du Covid, l'écriture est reine. *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/litterature/au-royaume-du-covid-lecriture-est-reine>
- Habrand, T. (2016). L'édition hors édition : vers un modèle dynamique. Pratiques sauvages, parallèles, sécantes et proscrites. *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 8(1). <https://doi.org/10.7202/1038028ar>
- Hugueny, H. (6 avril 2018). Pour la première fois, un livre autopublié n°1 des ventes. *Livres Hebdo*.
- Lacour, C., & Vincy, T. (2018). Cinéma : les adaptations en chiffres. *Livres Hebdo*, n° 1172. <https://www.livreshebdo.fr/article/cinema-les-adaptations-en-chiffres>
- Luthers, C. (2019). *D'amateurs à primo-romanciers : analyse d'une nouvelle pratique éditoriale Le cas des auteurs Wattpad* [Mémoire de master en communication]. Université de Liège. https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/7570/4/M%C3%A9moire_Christine%20Luthers.pdf
- Nachtergaele, M. (2020). *Poet against the machine. Une histoire technopolitique de la littérature*. Le Mot et le reste.
- Octobre, S. (24 septembre 2014). Les jeunes lisent toujours, mais pas des livres. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/campus/article/2014/09/24/les-jeunes-lisent-toujours-mais-pas-des-livres_4491903_4401467.html
- Plutarque. (1844). *Les vies des hommes illustres* spéc. *Vie de Thésée*, 15, 2, tome I (Traduction de D. Ricard). Didier Éditeur. (Œuvre originale publiée ca. 100/120 apr. J.-C).

- Prévo, C. (28 août 2020). Étude : les jeunes et le livre audio durant le confinement. *Lettres numériques*. <https://www.lettresnumeriques.be/2020/08/28/etude-les-jeunes-et-le-livre-audio-durant-le-confinement/>
- Richebois, V. (9 novembre 2018). Netflix et consorts bousculent les règles du marché de l'édition. *Les Échos*. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/netflix-et-consorts-bousculent-les-regles-du-marche-de-ledition-146277>
- Richebois, V. (15 octobre 2019). L'inattendue résistance du livre papier. *Les Échos*. <https://www.lesechos.fr/tech-medias/medias/linattendue-resistance-du-livre-papier-1140250>
- Rosenthal, O., & Ruffel, L. (2010). Introduction. *Littérature*, 160, 3–13. <http://www.jstor.org/stable/41705324>
- Rioux, C. (18 mai 2021). Le scouting littéraire fait le lien entre l'écrit et l'écran. *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/affaire-en-cours/affaires-en-cours-du-mardi-18-mai-2021>
- SOFIA, SNE, SGDL, (14 décembre 2020). *Baromètre des usages du livre numérique, édition spéciale confinement*. <https://www.la-sofia.org/barometre-des-usages-du-livre-numerique-edition-speciale-confinement/>
- Tatu, N. (26 juin 2017). Agnès Martin-Lugand, ou comment vendre 2 millions de romans grâce à l'auto-édition, *L'Obs*.
- Vincent, A. (2018). *Le livre trouve toujours sa place dans le quotidien des 15-25 ans !* Ipsos. <https://www.ipsos.com/fr-fr/le-livre-trouve-toujours-sa-place-dans-le-quotidien-des-15-25-ans>
- Vincy, T. (1 avril 2021). Agnès Martin-Lugand s'impose dans le Top 20. *Livres Hebdo*. <https://www.livreshebdo.fr/article/agnes-martin-lugand-simpose-dans-le-top-20>
- Vincy, T. (12 octobre 2018). Autoédition: Samantha Bailly explique son choix. *Livres Hebdo*. <https://www.livreshebdo.fr/article/autoedition-samantha-bailly-explique-son-choix>
- Vulver, N. (10 juillet 2021). À Cannes, les adaptations littéraires font leur cinéma. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/economie/article/2021/07/10/a-cannes-les-adaptations-litteraires-font-leur-cinema_6087819_3234.html
- Wald Lasowski, A. (20 décembre 2018). Le flop des e-books : "Les gens restent attachés au livre". *L'Express*. https://www.lexpress.fr/culture/les-gens-restent-attaches-a-l-objet-livre_2054225.html

Stéphanie Parmentier est professeure documentaliste dans le secondaire. Docteure qualifiée en lettres modernes et en sciences de l'information avec une thèse qui porte sur l'édition indépendante intitulée *Du compte d'auteur à l'auto-édition numérique*, actuellement sous presse aux Éditions des Presses Universitaires de Rennes (PUR), elle est également chercheuse associée à l'Institut Méditerranéen des Sciences de l'Information et de la Communication (IMSIC) à l'université d'Aix-Marseille : <https://www.imsic.fr/equipe/membres/associes/stephanie-parmentier/>

Disparaître dans un beau paysage

TASSADIT IMACHE

Écrivaine / France

« C'est pour mon nom seulement et non pour mon corps, c'est pour une apparence, un simulacre une imitation ». *Hélène*, Euripide.

« Πάρε με μαζί σου τσιγγανε ». Kostas Hadjis.

Marco voyait l'homme en tous. Il a reconnu l'homme dans le Chinois. Marco Polo ne cherchait pas les races, *Etiemble* dit ça. Ces deux-là ne se croyaient pas le centre de l'univers, sinon auraient-ils voyagé ? *Etiemble* est l'un de mes ancêtres choisis. J'accroche dans l'arbre virtuel, mon Icloud intérieur illimité, des figures que j'ai méconnues jusqu'à l'âge avancé où je me tiens devant vous, prête au voyage. Je dois quitter le pays pour renaître. Vite ! Quel projet risible lorsqu'on a dépassé la soixantaine.

Mais voici que les frontières se ferment. C'est pour sauver la vie aux gens et aux peuples. Tous ceux qui prétendaient franchir l'horizon sont assignés à quai par les lois des hommes. Grosse contrariété !

Mon urgence, c'est de survoler la capitale du pays de mon père pour gagner la fraîcheur de ses montagnes d'origine. J'en espère un choc salvateur.

Il est mort quand j'avais 17 ans. A mon premier voyage chez lui, je vais avoir 30 ans. Je suis une piste à partir du Col des genêts, Tizi -Ouzou. Mais c'est mon nom

Pour citer ce texte

Imache, T. (2022). Disparaître dans un beau paysage. *Hybrida*, (4), 255–263. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24761>

de famille qui sert de GPS au chauffeur de taxi, égaré de cime en cime. Notre père a vécu immigré chez nous, jusqu'à sa mort. Notre mère a rendu son corps algérien à sa terre natale, un retour non accompagné, en solo. Quand j'arrive au village- statufiée sur le seuil de la maison, je ne peux plus poser ma question « Est-ce ici que mon père est né ? ». L'homme qui se tient devant moi a son visage ! Je tremble d'émotion. Je bafouille. « Je suis la fille de Mohammed. « Où est ton frère ? » interroge l'oncle, les sourcils froncés, sa femme et ses sept filles en arrière- plan, un beau petit garçon accroché à ses basques. Lorsque j'y retourne, deux étés plus tard, c'est le jour d'une circoncision. Dans sa tunique blanche, le jeune cousin me fixe les cils encore humides de larmes, en suçant une confiserie. Je repars, le front agité, ventre à terre presque. A cette époque, l'histoire de mon pays avec le pays de mon père me fatigue énormément.

Hier, on a essayé de me raisonner. Ce n'est toujours pas le moment d'aller se promener *là-bas*. Il y aurait des groupuscules terroristes résiduels dans le maquis et aussi les dangers d'un brigandage local selon un site Faits Divers Internationaux sur le net. Et d'abord une instabilité chronique, sur un mauvais fond de fièvre.

Je sais que ce genre de voyage se pratique peu dans la vie moderne où il faut toujours aller de l'avant. Revenir vers la tombe d'un père, disparu depuis tant d'années, prend pour certains autour de moi une tonalité absurde. Et ne vais-je pas bientôt le rejoindre ? Non, je ne suis pas croyante. Et je n'ai pas dit que j'irai sur les genoux ou en rampant !

Mon père est au calme depuis si longtemps sous quatre ou cinq pierres sèches. Lors de cette visite, la femme de mon oncle m'a conduite à l'emplacement sans nom de son inhumation dans la montagne. Une tante semblable aux femmes entrevues autrefois dans un bidonville en banlieue parisienne dans les années soixante : *indienne au front et aux poignets tatoués, les pieds nus, les traits fins, le visage étroit aux yeux d'agate incrustés* », conforme aux cartes postales coloniales. Lorsque je ramasse pour les emporter chez moi des petits fragments de pierre, elle me tape sur les doigts en faisant vigoureusement « non » de la tête. A mon retour à Paris, une amie, qui revenait de Fès, m'a offert un coffret en bois de santal avec des motifs en nacre. Une jolie boîte de senteur maghrébine authentique aux finitions irréprochables. Pour mes compatriotes, ce qui est marocain a déjà le charme intrinsèque de ne pas être algérien. J'y ai déposé mes petits morceaux. Et j'ai installé cette sépulture en miniature sur une étagère de ma bibliothèque.

Une inquiétude m'agite depuis que j'ai en tête ce projet. Et si les os de mon père avaient été retournés, pilés, balayés dans l'extension, le développement du village ? Je ne renierais pas ceux de mes contemporains qui ont besoin de tordre les cordes de

l'angoisse ou du chagrin jusqu'à l'étranglement du rire. L'homme actuel n'est ni plus bête qu'avant, ni foncièrement méchant. Héritier obligé des ignominies du siècle passé, il veut survivre aux tourments de l'Histoire, intime et collective. Aller sur la tombe de mon père, pour moi c'est obligé sans rire. Puis je quitterai la France pour finir ma vie en Grèce. En Grèce !

L'idée est-elle de faire mon devoir en Algérie puis d'aller me la couler douce dans une île grecque ? On peut se le demander. Pour une poignée d'européens intéressés par son destin, Athènes est sur leur carte la capitale du naufrage d'une belle idée, trop visible sous la couverture à trous de la crise. Pour moi, la Grèce est le pays -de l'été-de la mort- de- mon père. Adolescente en deuil, j'en bois aussitôt la langue, la chaleur des visages, la beauté des paysages, c'est mon pays rêvé ! A mon arrivée dans l'île, tout y est : les vieux sur leurs ânes, les figues offertes dans un mouchoir, l'eau du puits et la table d'une famille insulaire ouverte aux jeunes fauchés, couchés dans leur *sleeping bag* sur la plage, les cheveux pleins de sable. La Grèce et ses habitants sont une illumination humaine surnaturelle, imprévisible, l'été de mes dix-sept ans. A laquelle je me réchaufferai de loin, aux heures les plus difficiles et les plus mesquines de mon pays natal. J'en chéris pour toujours la langue et les premiers visages.

Dès que les frontières avec l'Algérie rouvriront et si la Grèce ne ferme pas les siennes, je partirai. Au prochain printemps.

Dans mon beau *là-bas* hellénique, il y a figuiers, oliviers et mûriers sauvages, à foison. Je suis joyeuse dans ce pays étranger, à un point qui intrigue mes amis. Est-ce parce que j'y ai prononcé pour la première fois « je t'aime » dans la langue, sans accent ? Cela ne m'était pas venu naturellement en français.

Voix profondes, mouvements lents, un chœur de femmes vaincues avance pieds nus sur le sol carrelé du réfectoire jusqu'à la salle des fêtes. L'amère Hécube. Cassandre l'émotive. La digne Andromaque. Leurs larmes sont pour Astyanax, l'enfant mâle jeté vivant par-dessus les murailles de la ville conquise, victime collatérale, figure intemporelle répétitive. En ces temps antiques, on ignore la formule de la bombe atomique. On s'attaque aux gènes de son ennemi grossièrement. Tout ceci a flambé dans mon cœur de 11 ans. Ne suis-je pas l'héritière de guerres en chaîne dont l'une, en cours à ma naissance, opposait les peuples de mes parents. A l'étude,

le soir, j'invente des histoires dans des cahiers que vole pour moi l'habile crocheteur de serrures des placards de l'école. L'un de mes frères de lait dans la constellation du perpétuel secours.

Dans le premier cahier, une sœur et un frère marchent sous les bombardements au Vietnam. Dans le deuxième, un adolescent erre sur le plateau des Mille

vaches à la recherche de son résistant de père. Mes personnages ont beau aller à rebours, se mettre à courir, fuir, tout me ramène à la source du conflit originel, familial.



Je relis la lettre que j'ai écrite l'année dernière au Centre National du Livre où j'expose les motivations de mes voyages. J'y vois aujourd'hui, en filigrane, un repérage de ma dernière demeure ! Oui j'ai trouvé mon village kabyle au flanc de la montagne grecque. Oui, je veux mes quatre ou cinq pierres avec ou sans mon nom, dans le petit cimetière de Hora. Si les grecs ne s'y opposent pas. Après tout, je ne suis la descendante d'aucune guerre de Troie ni le rejeton d'un conflit familial local inextricable avec croisée des routes mythique, fatale. Si ou non pas ?

N'ayez pas peur ! Vous n'avez pas ouvert ici une sorte de livre des morts passées et à venir. De l'amour même surgira à la manière d'une porte dérobée qui s'ouvre au fond de l'impasse, moins rapidement que dans les séries netflix au timing millimétré, mais c'est juré, nous en avons besoin, vous et moi. « *All you need is love* » chantonnait autrefois en coulisses, à ses patients, un analyste de mes amis. En vain ?

N'avançons-nous pas tous dans une histoire dont nous savons la fin mais espérons toujours être démenti en chemin ? Avec le temps, j'ai compris qu'il ne faut pas ennuyer ou attrister son prochain avec des vérités qui ne lui serviront pas. Il s'agit de profiter et de faire profiter. Et si en plus de saveur, la vie avait du sens finalement ?

Hé ! Ecoutez ce qui vient d'arriver, alors que je déambulais dans mon appartement parisien, le téléphone à la main. En arrêt une seconde devant la photographie de ma mère défunte, je lui murmure « tu me manques tellement maman » quand soudain une voix résonne dans ma main toute éclairée : « Je ne sais pas qui est votre mère, regardez dans contacts ». Abasourdie, tétanisée, les jambes qui flageolent. SIRI ! c'est SIRI, la divinité omniprésente et omnisciente des Iphones qui s'est immiscée ! Et alors ?

« Merci Siri ! » me suis-je écriée et j'ai appuyé mon mobile contre mon cœur, avec gratitude ! Je suis une vieille femme de mon temps.

Sombras negras

ALEX MEDINA

Cantante y actriz / España

Tengo muchos problemas en mi vida. Ahora hablo de cosas que me ocurrieron. Cuando tenía trece años, estaba rodeado siempre de seis chicas. No eran mis hermanas, sino que eran mis primas. Siempre jugaba con ellas. No tenía ningún amigo varón. Un día me fui a jugar con la hija de los vecinos, pues siempre iba a jugar con ella. Yo era tan pequeño, no sabía nada en la vida más que jugar con las niñas. Un día me fui a la casa de mi amiga. Encontré a su padre allí. Me preguntó: ¿Quieres jugar con mi hija? Yo contesté: sí. En ese tiempo, yo no sabía nada en la vida. Me dijo: ven, entra en la casa. Entré en la casa, pero no encontré a su hija dentro. Le pregunté: ¿Dónde está tu hija? Dijo: Yo quiero jugar contigo. Yo le respondí: pero tú no eres niño. Dijo: No hay problema, a mí me gustan los niños. Me agarró fuertemente de la mano y me dijo: ven conmigo a la habitación. Tengo muchos chocolates y bombones para ti. Yo dije: bueno, estaba alegre porque no conocía chocolate ni bombones todos los días, porque mis padres eran muy pobres, porque yo estaba privado de todo.

Entré en la habitación con el hombre. Este me dijo: sujeta esto. ¿Sabes qué era? Era su pene. Yo tenía miedo y le decía: Quiero ir con mi madre. Me dijo: no te vas a ningún lugar hasta que lo sujetes. Me agarró fuertemente diciendo: chúpalo. Entretanto, yo lloraba. Me dijo: te voy a comprar muchas cosas, no llores. Yo sujeté el pene y lo chupé. Era la primera vez en mi vida que hacía tales cosas. Después de chupar su pene, me compró muchas cosas. Me dijo: no le digas nada a nadie.

Pasó la primera semana. Cada vez que me decía que fuera a su casa, yo iba. Me compraba muchas cosas. Mis padres no sabían nada, solo que ese hombre era nuestro

Pour citer ce texte

Medina, A. (2022). Sombras negras. *Hybrida*, (4), 259–263. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.4.24762>

vecino y que yo era amigo de su hija. Un día me pidió que durmiera boca abajo. Yo acepté sin saber nada de lo que iba a hacer. Me pidió que me quitara los pantalones. Yo le pregunté: ¿Qué quieres hacer? Dijo: No tengas miedo, solo tumbate. Entretanto, el hombre se acostó sobre mí. Yo grité. Pero él me dio un golpe en la cabeza diciendo: cállate. Yo solamente lloraba porque sentía un gran dolor.

Después de acabar, yo no podía caminar bien. Me dijo: te voy a comprar un regalo. Yo le respondí mientras lloraba: no quiero nada, solamente quiero ir con mi madre. Él me dijo: si le dices algo a tu madre, te mato. Entonces, yo tuve mucho miedo. Él me compró un juguete precioso. Me fui a casa y pasaron tres días, mientras sentía mucho dolor. Entonces, conté a mi madre lo que pasó. Ella se puso a llorar. Luego se lo contó a mi padre, que fue a por el hombre para matarlo. Toda la gente del barrio se reunió y le dijo a mi padre que llamara a la policía. De hecho, lo hizo. La policía detuvo al hombre y lo encarceló unos cuatro meses. Todo el mundo se enteró de que allí había un niño violado. Mi padre pidió a mi madre que abandonaran el barrio. Dejamos el barrio para salvarnos del escándalo y la mala reputación. Pasaron los días y los años y yo llegué a hablar tal como las mujeres. Mi padre me pegaba por ello todos los días y me decía: quiero que seas un hombre. Asimismo, pegaba a mi madre todos los días y decía: tú tienes la culpa. Ya mi hijo ha dejado de ser un hombre, se ha convertido en una mujer. Por ello, mi madre y yo llorábamos todo el tiempo. Tenía dieciséis años cuando conocí a unos chicos homosexuales. Tuve un novio. Pasó un año. Teniendo diecisiete años conocí a muchas personas. En este año, empecé a cantar. Dejé los estudios. Por ello, mi padre me pegaba todos los días. Llegué a estar acostumbrado a recibir las palizas de mi padre. Pero cuando pegaba a mi madre, yo lloraba. Él quería matarme porque soy cantante, homosexual y la razón de la mala reputación de la familia.

Pasó el tiempo. Un día, mientras estaba cantando en una fiesta, la policía vino y me llevó a la comisaría. Allí me informaron de que había muchas acusaciones en mi contra. Pregunté: ¿cuáles son? Me dijeron: “homosexualidad” -dándome una bofetada- y “actuar como las mujeres” -dándome otra bofetada-.

Así que, debido a dichas acusaciones me encarcelaron, latigearon y multaron. Cuando me encontraba en la cárcel por la noche, venían tres policías y me pegaba. Dos de ellos me violaban. Otras veces, unos tres o cuatro policías hacían el sexo conmigo. Me pegaban. Cuando amanecía, no me daban de comer. Ellos comían y me daban los restos de la comida. Como tenía mucha hambre, me veía obligado a comer. Por la noche hacían, como siempre, el sexo conmigo. Permanecí en la cárcel cuatro meses, durante los cuales me pedían limpiar el suelo, limpiar la ropa y los zapatos. Terminando el plazo de mi encarcelamiento, me pedían que durmiera en el suelo y me pegaban

en los pies y las manos. La última vez que fui capturado, me pegaron y me hicieron una herida en el dedo de la mano izquierda. Me llevaron al peor hospital en Khartoum. Cosieron la herida, siete puntos, sin anestesia. Me decían: ahora nosotros no te hemos hecho nada, es una simple paliza para educarte. La próxima vez será la muerte. Cuando regresaba a casa, mi padre me pegaba todos los días. Quería matarme. Cuando escapaba de casa, llamaba a la policía y le decía: tengo un hijo homosexual. Venía la policía y me llevaba a la comisaría donde me pegaban y torturaban durante unos meses. Al final, me decían que me marchara. En la calle, la gente me llamaba “homosexual” y me tiraba piedras. En algunas ocasiones, me quitaba el dinero y el móvil. A la hora de reclamar en la policía, me pegaban y me informaban: Es verdad que la policía está a la disposición del pueblo, pero nunca ayuda a los homosexuales. Entonces, iba a casa. Allí, mi padre me pegaba. ¿Saben por qué? Me decía: has mancillado la fama de la familia. Ojalá estuvieras muerto y me dejaras en paz. Todo el mundo está hablando de ti y de tus comportamientos irregulares. Me acosaba siempre con las palabras. Me pegaba. Cuando mi madre intervenía, le pegaba cruelmente diciendo: tú tienes la culpa. Entonces, me sentía torturado y lloraba, echándome la culpa a mí mismo. Pasaron los días y cada vez que me iba a una fiesta, la policía sudanesa me capturaba y me torturaba. Y aguantaba todo esto por mi madre, que trabajaba como si fuera criada de mi padre. Él nos pegaba a nosotros dos. Nunca tuvo compasión hacia nosotros. Yo sufrí mucho en la vida. En esta vida, no quiero nada más que estemos mi madre y yo bien. No quiero sufrir más. Yo fui objeto de muchas torturas.

Pasaron los días y los problemas se multiplicaron. Por ello, me llevé a mi madre y alquilamos una habitación después de que mi padre la hubiera expulsado. ¿Os enteráis de cómo era esa habitación? En otoño, el agua caía del techo sobre nosotros dos. Aguantamos, mi madre y yo, esta situación para salvarnos de la tortura de mi padre. Con el paso del tiempo, todo el mundo supo que en esa habitación habitaba con homosexual junto con su madre. La gente llamaba a la policía y esta venía a capturarme como siempre. Yo lo aguantaba por mi madre, solo por mi madre. Pasaron los días. Me visitó mi amigo que sabía que a la policía no le gustaba la homosexualidad; nadie en Sudán acepta la homosexualidad porque está prohibida. Entonces, mi amigo me dijo: deja a tu madre que se vaya a la casa de tu abuela. Yo le respondí: pero hay un problema, pues mi abuela no puede mantener a mi madre porque son pobres, no tienen comida ni bebida. Me dijo: deja a tu madre que se vaya a la casa de tu abuela, trabaja y paga el dinero a tu abuela en lugar de pagarlo para el alquiler. Dile a tu abuela que el dinero que pagas es a cambio de la comida y la estancia de tu madre. Por consiguiente, yo hice todo esto y, además, fui a vivir con mi amigo. Trabajaba y ganaba mucho dinero

de los conciertos a los que asistía. Un día, mi amigo me dijo que quería ayudarme a salir de Sudán. Yo le dije: ¿cómo puedo hacerlo si tengo antecedentes penales? Creo que no me está permitido salir de Sudán. Entonces, él respondió: te ayudaré. No tengas miedo. Además, yo tengo un amigo que puede ayudarte también. Pasaron algunos días y vino su amigo, a quien me presentó. Éste me dijo: no tengas miedo, te ayudaré. Pero quiero unos 700 euros. Yo le dije que me resultaba difícil pagar esa cantidad. Me dijo: solo dame 700 euros y yo te pago el resto. De hecho, pude reunir el dinero con mi trabajo y algunos préstamos de amigos. Él, por su parte, pudo expedir un pasaporte falso, con nombre diferente. Este amigo me dijo: ahora ya tienes el pasaporte, solo te queda el visado de la embajada de España. Yo le dije: bueno, yo quiero ir a cualquier país europeo. No quiero un país árabe porque en los países árabes no aceptan a los homosexuales como yo. Yo solo quiero seguridad. Dijo: lo sé.

Entonces, fui con él a la embajada de España e hice la huella para conseguir el visado. Recogí el pasaporte con el visado después de una semana. Él me compró el billete. Viajé de Sudán a Doha –Qatar– y de allí a Madrid. Al salir del aeropuerto, no sabía nada. No sabía hablar inglés ni español. Por ello, me quedé llorando sin saber a dónde ir. Sólo tenía unos 300 euros. Entonces, encontré a un hombre que hablaba árabe. Este me dijo: Voy a viajar a Holanda. Además, te voy a ayudar. No tengas miedo. Era un hombre de nacionalidad sudanesa y tenía un pasaporte holandés. Fui con el hombre hasta la estación de autobuses. Pero no encontramos billetes. Así que me propuso que fuera con él a la casa de sus amigos. Yo fui con él a una casa donde vivían unos marroquíes. Al día siguiente nos fuimos a la estación de autobuses. El viaje era muy largo. El primer país al que entramos fue Francia. Luego, tomamos otro autobús hacia Holanda. En el camino, el hombre hablaba mucho conmigo. Cuando llegamos a Holanda, nos bajamos del autobús y nos sentamos en una plaza grande. Entretanto, el hombre tenía mi pasaporte y el dinero. Me dijo: estaré aquí muy cerca, vuelvo enseguida. Me quedé esperándole. Entonces, recordé que el hombre tenía mi pasaporte y el dinero. No sabía a dónde ir. Dormí dos días en la calle. Vi a unos hombres hablando en árabe. Les conté todo lo que me había pasado y que no tenía nada. Me dijeron que fuera a la comisaría. Como no sabía dónde estaba, ellos me indicaron el camino. Cuando fui, me metieron en la cárcel durante un día. Al día siguiente me trasladaron al lugar de asilo. Allí me hicieron los trámites. Me fueron trasladando por los campamentos de asilo en Holanda durante un año entero. Luego, me trasladaron a España porque tenía huella allí. Yo les dije: no sé nada. Si lo hubiera sabido, habría permanecido allí en España. No hay ningún problema. Quiero estar en cualquier lugar sin problemas. Ahora estoy en España y estoy bien.

Esto fue todo lo que me ocurrió. Ahora estoy en España. No estoy aquí por el dinero o el trabajo. Solamente quiero ser otra persona y empezar de nuevo. Quiero aprender, como todo el mundo, respetar a la gente y, asimismo, recibir su respeto. No quiero sufrir otra vez. Esto es todo lo que deseo en mi vida. Lo he perdido todo y no sé nada de mi madre. Pero, sí, sé que ella está bien y no tiene ningún problema. ¿Sabes por qué? Porque estoy aquí. No reconozco a Sudán. Sudán no es un Estado.

À PROPOS DE LA REVUE

HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes (ISSN 2660-6259) est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée. Nous acceptons des articles dans tous les domaines des sciences humaines visant l'analyse des productions culturelles et privilégiant le français comme langue d'expression.

Il s'agit d'une revue en accès libre, ce qui signifie que tout le contenu est librement accessible gratuitement à l'utilisateur-riche ou à son institution. Les textes de la revue sont publiés sous une licence internationale d'**Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)**. Les utilisateur-rices peuvent lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, citer ou lier le texte intégral des articles de cette revue sans l'autorisation préalable de l'éditeur ou de l'auteur-riche.

Les articles soumis aux sections indexées feront l'objet d'un processus d'évaluation par les pairs.

Les articles soumis seront d'abord examinés par des membres de la rédaction ou par des membres du comité consultatif, qui vérifieront que les textes respectent les directives et examineront leur pertinence pour la revue. Si les articles sont conformes aux directives de la revue, les textes seront envoyés à des évaluateur-riche-s externes, dont l'identité restera anonyme, qui pourront approuver, demander des modifications ou les rejeter. Si l'article n'est rejeté que par l'un-e des évaluateur-riche-s, un-e troisième évaluateur-riche fera l'expertise de l'article.

Seront refusées les propositions de publication qui diffusent du contenu, opinions ou jugements de valeur à caractère raciste, xénophobe, sexiste, sérophobe ou phobique à l'égard de n'importe quelle maladie ou handicap, qui portent atteinte à la dignité des personnes membres de la communauté LGBTQ+ (homophobie, transphobie), qui promouvoient la haine envers la différence et la diversité, qui font l'apologie du terrorisme ou qui portent atteinte aux droits humains, de même que celle qui portent préjudice aux droits fondamentaux et au règlement de l'Université de València.

Code d'éthique

La qualité et la rigueur du contenu sont les deux aspects fondamentaux d'*HYBRIDA*. Par conséquent, la revue estime qu'il est essentiel de s'assurer que le processus d'évaluation et de publication des documents dépend d'un processus transparent et soutenu par des examinateurs indépendants.

HYBRIDA s'engage à respecter les règles d'éthique suivantes à chaque étape du processus de publication, en suivant les recommandations du Comité d'éthique des publications (COPE).

PANEL D'ÉVALUATEUR-RICHE-S

Anikó Ádám
Laurent Camerini
Jorge Caputo
Adela Cortijo Talavera
Adriana Crolla
Elena Cuasante Fernández
Bernard De Meyer
Abdelilah El Khalifi
Natalia Ferreri
Maya González Roux
Nieves Ibeas
Juan Manuel Ibeas Altamira
Inmaculada Illanes
Lía Mallol
Ioana Marcu
Cristian Molina
Zeina Najjar
Violeta Percia
Eva Pich
Fernando Proto Gutierrez
Inmaculada Tamarit Vallés
Betsabe Tebes
Sofía Irene Traballi
Lydia Vázquez
Lucía Vogelfang
Fernando Vojniak
Khalid Zekri

9 772660 625008



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

