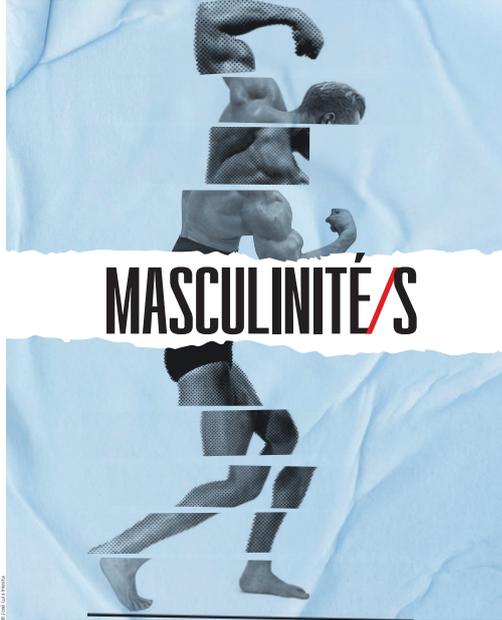




MASCULINITÉ/S



Numéro 7 (2023). 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

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

Catherine Mavrikakis
Université de Montréal / Québec

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 Zaganiaris
Université Mohammed VI Polytechnique / Maroc

Khaled Zekri
Université de Meknès / Maroc

SOMMAIRE

Numéro 7 (2023) : **MASCULINITÉ/S**

Ouverture : Nos pensées sont libres...
Domingo Pujante González 3

DOSSIER

Coordonne par **Ralph Heyndels** / Université de Miami / États-Unis

Introduction : Masculin/ité/s
Ralph Heyndels 9

Société civile ou masculine ?
La much-loved razzia de Nabil Ayouch
Salim Ayoub 15

Celui qui est digne d'être aimé d'Abdellah Taïa : les masculinités remises en cause
Júnior Vilarino 33

Transiter du 'féminin' au 'masculin'. De Daniel Van Oosterwyck à Paul B. Preciado
Martine Renoupez 55

Don Juans et machos des années 1990 : représentations d'une masculinité en crise ?
Aurélia Gournay 77

MOSAÏQUE

Écopoétique de la liminalité dans trois romans africains francophones
postcoloniaux
Emile Amouzou 103

Trauma y resistencia femenina en dos contextos literarios Norte-Sur. La importancia
de la oralidad en *Le pagne léger* de Aïssatou Diamanka-Besland y *Desde el conflicto* de
María Reimóndez
Maria Obdulia Luis Gamallo 121

Culte de la personnalité et monstruosité chez Alioum Fantouré : l'hybridité comme forme d'expression du grotesque Mamadou Yaya Sow	147
« Ce nord désorienté » : lecture géopoétique d'Abdelaziz Kacem Jihane Tbini	169
TRACES	
L'Autre Monique Proulx	187
ÉVENTAIL	
Recension: <i>Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib</i> Larissa Daiana Luica	191



OUVERTURE

Nos pensées sont libres...

Débarrassé de mes os
Je pourrais être de l'eau
De l'eau libre

Guilbert, Charles (2023). *Le bord coupant du jour*. Les Herbes rouges.

Cicéron serait à la base de cette expression qui fait partie du discours en défense de Milon et qui rend visible la lisière entre l'utopie et la réalité, entre l'imagination et la mise en pratique des idées, politiquement incorrectes, dans ces temps de nouvelles censures, de persécutions et d'injustices.

Des involutions politiques et culturelles, des inquiétudes personnelles et existentielles, de fermes espoirs et de nouvelles illusions marquent les temps présents coïncidant avec ce quatrième solstice d'hiver pour la revue *HYBRIDA* dont le *Dossier* central de ce septième numéro, coordonné magistralement par le prestigieux professeur Ralph Heyndels de l'Université de Miami, questionne la crise ou l'éclatement de la masculinité hégémonique.

En effet, tout au long du xx^e siècle, et notamment depuis les révolutions féministes et des collectifs LGTB de la fin des années 1960 dans le contexte occidental, on observe comment le patriarcat hégémonique ou traditionnel a été remis en question et a perdu de sa légitimité en tant que système de valeurs et de gouvernance. Les apports

Pour citer ce texte

Pujante González, Domingo. (2023). Ouverture : *Nos pensées sont libres...* *HYBRIDA*, (7), 3–6.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.728075>

des études postcoloniales et subalternes ont également contribué à mettre en lumière la crise de l'hétéropatriarcat blanc occidental. La mondialisation a permis, à son tour, de faire circuler ces idées et d'interroger, souvent de l'intérieur, fuyant l'eurocentrisme, ces systèmes et figures de pouvoir et de domination masculine dans d'autres contextes sociaux et culturels non occidentaux ou diasporiques.

Face à ces grandes mutations dans l'organisation sociale à l'échelle mondiale, qui caractérisent particulièrement le passage du xx^e au xxi^e siècle, une série de créateur·rice·s au sens large (écrivain.e.s, cinéastes, artistes...) proposent des perspectives critiques, innovantes et alternatives, venant souvent de la périphérie, sur la construction et les représentations de la masculinité qui se déclinent dans des systèmes plus souples et fluides échappant, dans bien des cas, aux binarismes réducteurs dominants. Ainsi, de nouvelles « masculinités » performatives, non essentialistes, sont proposées et rendues visibles où l'expression du genre, par le biais de nouveaux rituels sociaux et artefacts esthétiques, acquiert une dimension prépondérante. Parfois, ces codes contre-hégémoniques passent par la récupération de figures et de modes d'organisation sociale déniés ou écrasés par les systèmes coloniaux occidentaux.

Ce *Dossier*, intitulé « MASCULINITÉ/S » et composé de quatre articles venus des États-Unis, du Brésil, d'Espagne et de France, montre une claire tendance de la revue *HYBRIDA* à l'internationalisation. Ils abordent les œuvres des écrivains Abdellah Taïa (*Celui qui est digne d'être aimé*, 2017), Daniel Van Oosterwyck (*IL*, 1975) et Paul B. Preciado (*Un appartement sur Uranus*, 2019) ; du dramaturge Roland Topor (*L'Ambigu*, 1996) et des cinéastes José Juan Bigas Luna (*Jamón, Jamón*, 1992 ; *Huevos de oro*, 1993), Nelly Kaplan (*Plaisirs d'amour*, 1991) et Nabil Ayouch (*Much Loved*, 2015 et *Razzia*, 2017).

Dans la section *Mosaïque*, que nous avons organisée par ordre alphabétique des noms des auteur·e·s, nous publions quatre articles également qui ont éveillé un grand intérêt. Émile Amouzou de l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire), selon une approche écopoétique et postcoloniale poursuivant un nouvel ancrage de l'être humain dans la nature, se penche sur un corpus romanesque africain en langue française pour établir une analyse comparatiste des œuvres *Le Récit du Cirque... de la Vallée des Morts* (1975) de l'écrivain guinéen Mohamed Alioum Fantouré, *Les Naufragés de l'intelligence* (2000) de l'écrivain ivoirien Jean-Marie Adiaffi et *Le Crépuscule de l'Homme* (2002) de l'écrivaine congolaise Flore Hazoumé. María Obdulia Luis Gamallo de l'Université de la Corogne (Espagne), suivant un positionnement féministe et tout particulièrement les études subalternes, fait un travail comparatiste très original entre le contexte galicien et africain qui se concrétise dans

l'analyse contrastive des romans *Le pagne léger* (2007) de l'écrivaine sénégalaise Aïssatou Diamanka-Besland où elle aborde des sujets complexes comme l'excision, la migration et la liberté des femmes et *Dende o confito* (2014) de l'écrivaine galicienne María Reimóndez où elle questionne le positionnement éthique des journalistes dans des situations de conflit politique du point de vue des femmes. Mamadou Yaya Sow de l'Université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry (Guinée) revient sur la figure de l'écrivain guinéen Alioum Fantouré pour revendiquer son importance et son engagement dans le « procès des indépendances » et la dénonciation des abus du colonialisme. En s'appuyant sur la notion de « grotesque » développée par Bakhtine, l'auteur se penche sur les figures qui représentent les excès du pouvoir et la notion de monstruosité dans ses premiers romans. Enfin, Jihane Tbnini de l'Université de la Manouba (Tunisie) adopte également une perspective géopoétique pour aborder l'œuvre du poète tunisien Abdelaziz Kacem. L'auteure propose une étude spatiale et retrace une sorte de cartographie à partir de trois recueils poétiques assez éloignés dans le temps (*Le Frontal*, 1983 ; *L'Hiver des Brûlures*, 1994 et *Zajals*, 2014) afin de démontrer que le poète brouille les références entre l'Orient et l'Occident créant un sentiment de désorientation, d'hybridité et de déplacement.

Dans la section *Traces*, nous avons l'honneur de publier un court texte inédit intitulé *L'Autre* de l'écrivaine québécoise Monique Proulx où elle aborde d'une manière hautement poétique les rapports de son écriture à l'altérité mais également à l'imaginaire et à la fiction. Proulx a reçu le prestigieux Prix des cinq continents de la francophonie en 2022 pour son roman *Enlève la nuit*. Grâce au soutien de l'Académie des lettres du Québec et de l'Association Internationale des Études Québécoises (AIÉQ), j'ai eu la chance de partager deux causeries littéraires avec elle, la première autour des « Échanges entre l'Espagne et le Québec », présentée par la poète Diane Régimbald en septembre 2023 à Montréal, lors du Festival International de la Littérature (FIL) ; et la deuxième intitulée « La littérature québécoise voyage », animée par le critique littéraire Gérald Gaudet en octobre 2023 à Québec, lors du 14^e Festival littéraire Québec en toutes lettres. Je l'apprécie énormément en tant que personne généreuse et écrivaine subtile qui a su magnifiquement plonger dans les recoins de l'humain, « la passionnante tâche de résoudre l'énigme du monde ». Merci infiniment Monique.

Dans la section *Éventail*, nous présentons un compte-rendu de Larissa Daiana Luica de l'Université de Bucarest (Roumanie) sur l'essai *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*, publié en 2023 par les Presses Universitaires de Rennes (PUR) et dirigé par Charles Bonn, Mounira Chatti et Naget Khadda avec la collaboration d'Assia Dib. Ce volume, consacré à ce grand écrivain algérien qui a eu une

vaste production littéraire sur plus de cinquante ans et qui a laissé une profonde trace dans les écritures francophones, questionne les concepts de genre théâtral ou de théâtralisation dans son œuvre, ainsi que la notion de genre liée au brassage culturel et à la construction identitaire.

Je voudrais remercier une nouvelle fois toutes les personnes ayant participé à cette aventure donquichottesque, mêlant esprit scientifique et enthousiasme créateur, qui devient de plus en plus complexe et internationale grâce au travail impeccable du coordinateur du Dossier, Ralph Heyndels, du Directeur artistique, José Luis Iniesta, et des différents comités (scientifique, de rédaction et d'évaluation). Et bien évidemment un grand merci aux auteur·e·s pour leur intérêt et leurs recherches.

Il ne me reste qu'à vous annoncer que le *Dossier* du numéro 8 de juin 2024 portera sur les « FEMMES ARTISTES », tout en profitant de cette tribune pour vous souhaiter une bonne lecture et mes meilleurs vœux de paix, de santé, d'amour et de culture sans censure pour 2024.

Liberæ sunt nostræ cogitationes.

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Directeur d'*HYBRIDA*. Université de Valence / Espagne



INTRODUCTION

Masculin/ité/s

Masculinité. Ce que nous dit le dictionnaire : « ensemble d'attributs, de comportements et de rôles associés aux garçons et aux hommes » (*Petit Larousse*, 2008). Définition évidemment et éminemment tautologique qui ne mène nulle part, car elle suppose que l'on sache ce qu'est un garçon et ce qu'est un homme, ce que je ne sais pas, et vous non plus. *Vous ?* Quel « vous » ? N'importe lequel, et surtout celui de ceux qui croient et/ou prétendent précisément savoir ce que c'est, un garçon, un homme – ils sont encore légions de part le monde –, et qui en fait ne savent pas, n'en savent rien, et remplissent ce non savoir par tous les faux savoirs de l'idéologie (Heyndels, 1981), c'est-à-dire tout ce qui les arrange bien, les rassure, les reconforte, les conforte dans le pouvoir masculin.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : du pouvoir dont personne, une fois mis au pied du mur du savoir, ne peut définir ce qui en est « l'objet », la masculinité. Mais ce pouvoir on sait ce que c'est, même et surtout ceux qui en nient l'existence le savent, car les hommes, les garçons, les mâles, l'exercent et en jouissent, sur tous les plans, politique, économique, social, sexuel, en toute circonstance, partout, de façon plus ou moins explicite et/ou plus ou moins violente selon l'état des sociétés, et les femmes, les filles le subissent, sur tous les plans, en toute circonstance, partout, de façon plus ou moins visible, plus ou moins oppressante, étouffante, et, dans certains lieux sociaux, féroce. Les femmes, mais aussi tous ceux et toutes celles que l'on associe à celles-ci, que l'on renvoie avec celles-ci à la catégorie de subalterne, les homosexuel·le·s, les bisexuel·le·s, les transsexuel·le·s et/ou les transgenres (même lorsqu'il s'agit de femmes qui ont transité vers le

Pour citer ce texte

Heyndels, Ralph. (2023). Introduction : Masculin/ité/s. *HYBRIDA*, (7), 9–13.
<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.728050>

masculin), tous les queers... Certes, il y a bien sûr des femmes qui exercent du pouvoir, il y en a en fait toujours eu, il y a en a même maintenant de plus en plus, mais ce pouvoir n'en est pas moins masculin. Il n'est de pouvoir que masculin. Au bout du compte, du masculin ou de la masculinité, on sait seulement ceci : que cela ressort du pouvoir de domination et de la jouissance que celui-ci procure (Connell, 1995 ; Bourdieu, 1998).

Le dossier thématique de ce numéro d'*HYBRIDA* est consacré aux *masculinités*. Il y en aurait donc plusieurs. En fait, elles ont toujours été multiples, socialement, historiquement, géographiquement, et sans doute le sont-elles de plus en plus individuellement. Y compris toutes celles qui en déconstruisent les idéologèmes, mais aussi toutes celles qui sont toxiques, hégémoniques. Y en a-t-il d'autres ? Qui sait ? Peut-être dans l'avenir en train de se faire, « Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra par elle et pour elle [...] » ? Cette formule de Rimbaud, qui avait tenté de régler ses comptes avec les masculinités, le masculin, les féminités, le féminin, et tout le binarisme que ces faux ou prétendus concepts imposent aux hommes dont ils font des encageurs de femmes, eux-mêmes encagés dans leur certitudes mâles, et imposent aux femmes qu'ils encagent dans la cage des hommes, demeure aujourd'hui encore programmatique et problématique (Heyndels, 2005).

À beaucoup, partout dans le vaste monde, un tel pluriel fait peur. Il déstabilise les *ils*, ceux qui croient et/ou prétendent savoir ce que c'est, *le* masculin, *la* masculinité, un-e et indivisible. Ils rejettent ce pluriel. Et *de l'autre côté de ces, ils* il y a évidemment des centaines de millions de *elles* qui croient et/ou prétendent savoir ce qu'est la masculinité que le système phallogentrique leur a mis dans la tête et qui sont dans, font partie du féminin, dont personne non plus ne sait ce que c'est en dehors des faux savoirs de l'idéologie. Qui sont ces *elles* ? Ce sont les victimes du pouvoir masculin qui les a inventées (Wittig, 2001/2018). Il y a bien sûr aussi des centaines de millions d'*elles* qui refusent de demeurer dans l'espace aliénant de la soumission, de la victimisation. On dit qu'elles se révoltent contre, qu'elles subvertissent le masculin, car depuis le point de vue – qui est aussi un point de force, une instance de pouvoir – de ceux qui croient et/ou prétendent savoir ce qu'est la masculinité, les *ils* entendent les assigner, les astreindre, les réduire au féminin dont ils croient et/ou prétendent savoir ce que c'est. Tout cela consciemment ou non, quand bien même le pire, précisément le plus *idéologique*, c'est quand c'est inconscient.

La masculinité, au bout du compte, au singulier ou au pluriel, c'est un *effet*. L'effet d'un pouvoir résultant d'une position dans l'économie politique, sociale et sexuelle des genre-s. Ce qui revient à poser la question de ce qu'est le genre, lequel, en définitive, n'est saisissable que dans des *postures*, des *rôles* et des *performances* (Butler, 2006).

De cet effet on peut mesurer, analyser, critiquer, les phénomènes, partout et y compris dans la littérature. C'est ce qui s'opère dans les contributions ici regroupées. Aucune ne définit la ou les masculinité·s. On aura compris que c'est à juste titre puisqu'il s'agit par (non) définition d'une notion floue, défectueuse, trouble (Drummond, 2016 ; Hearn, 2004 ; Petersen, 2003), ambivalente aussi, puisqu'il peut y avoir des formes de masculinité féminine (Halberstam, 1998), ou encore inclusive (Anderson, 2009), et hybride (Bridges et Pascoe, 2014), et qui doit au demeurant aussi faire l'objet d'une déconstruction déracialisée et décoloniale (Viveros Vigoya, 2018 ; Bolla, 2019).

Dans cette livraison d'*HYBRIDA*, Salim Ayoub analyse deux films de Nabil Ayouch, *Much Loved* et *Razzia* et montre que le cinéaste, dans une cinématographie d'« ouverture indéterminée », « propose une interrogation approfondie des relations socioculturelles et structurelles entre masculinité, sexualité, identité culturelle, exclusion et survie ». Júnior Vilarino étudie le « travail sur les masculinités » que réalise Abdellah Taïa dans *Celui qui est digne d'être aimé* et la position d'un sujet qui, pris entre deux pôles d'identification sexuelle, se (dé)construit et se (re)construit dans une espèce de « solidarité performative » avec une féminité elle-même (ré)inventée. Martine Renouprez poursuit dans des œuvres de Daniel Van Oosterwyck et de Paul B. Preciado la dénonciation de « l'enfermement identitaire des sexes et des genres » dans l'exercice *sur soi-même* d'une « transition du 'féminin' au 'masculin' », et l'assertion volontariste d'un effort, celui de revendiquer « une juste place au tiers, à la marge, à la dissidence des genres ». Aurélia Gournay, se centrant sur Nelly Kaplan, Roland Topor et José Juan Bigas Luna, décline les effets de la perte de l'« aura mythique » qui avait soutenu les figurations de Don Juan et du *macho* aujourd'hui défaits et qui placent « le séducteur [...] dans les dilemmes et les contraintes » des stéréotypes d'une certaine masculinité aujourd'hui à la dérive.

Pour conclure cette brève introduction, je renverrai à une assertion d'Abdellah Taïa proférée lors de sa présentation à Casablanca d'*Une mélancolie arabe* (2008) – un roman auquel j'ai consacré une étude publiée dans *Expressions maghrébines* (Heyndels et Bakira, 2017) – : « Je voudrais aller au-delà de l'hétérosexualité et de l'homosexualité. Je voudrais aller vers le transgenre, la transformation. » C'est le terme « transformation » qui retient ici mon attention. En effet, son usage poussé à ses limites conduit possiblement le sujet qui l'invoque vers un désir radical, que je nommerais volontiers « rimbaldien », un désir de sortir des pièges de toute « masculinité ». Or, dans *Un pays pour mourir*, publié sept ans après *Une mélancolie arabe*, Aziz, un immigrant algérien vivant à Paris où il se prostitue, décide de se faire opérer et de se faire transformer / transiter en une femme qu'il nomme Zannouba, en renonçant à lui-même comme mâle

tout en devenant une femme assertive et forte ayant tous les traits psycho-existentiels de ce qu'il est convenu de désigner par « masculins ». Mais encore, il regrette bientôt son passé de petit garçon efféminé et androgyne durant lequel le « masculin » et le « féminin » se mélangeaient en lui, avant qu'il ne soit forcé d'entrer dans la normativité masculine imposée et de « porter un masque », celui de l'homme, et ceci dans le malheur, la solitude et le désespoir. Zannouba déclare qu'il y a toujours en elle « un courant de masculinité » et qu'elle n'est pas « complètement » une femme. Pour tenter de sortir des traquenards du binarisme masculin / féminin, Taïa évoque alors un « territoire où l'on n'est plus du tout défini. Où l'on est en dehors de toutes les catégories ». Dans une scénographie remarquable, l'écrivain fait dialoguer Aziz et Zannouba et fait éclater toutes les rigidités structurelles de genre et de distinction sexuelle normativement prescrites. Celles-ci implorent, propulsant la subjectivité d'Aziz-Zannouba dans une espèce d'absence de tout espace normé, dans une dislocation susceptible de mener vers une forme de résilience subjective, sexuelle et politique, qui est aussi une dissidence radicale et une transvergence effectuée non pas entre mais *par-delà* la dichotomie du masculin et du féminin, pour détourner le célèbre titre de Nietzsche, un détournement que je voudrais placer en liminaire à ce numéro d'*HYBRIDA*.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Anderson, Eric. (2009). *Inclusive Masculinity. The Changing Nature of Masculinities*. Routledge.
- Bolla, Luisina. (2019). Genre, sexe et théorie décoloniale : débats autour du patriarcat et défis contemporains. *Les Cahiers du CEDREF*, 23, 136–169. <https://doi.org/10.4000/cedref.1244>
- Bridges, Tristan, et Pascoe, C.J. (2014). Hybrid Masculinities: New Directions in Sociology of Men. *Sociology Compass*, 8(3), 246–258. <https://doi.org/10.1111/soc4.12134>
- Bourdieu, Pierre. (1998). *La domination masculine*. Seuil.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge.
- Butler, Judith. (2006). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge (Ouvrage original publié dans 1990).
- Connell, Raewyn W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Drummond, M. (2016). Masculinities. In Nancy A. Naples, Renee C. Hoogland, Maithree Wickramasinghe et Wai Ching Angela Wong (Eds.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. John Wiley & Son. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss071>
- Halberstam, Jack. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Hearn, J. (2004). From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *Feminist Theory*, 5(1), 49–72. <https://doi.org/10.1177/1464700104040813>

- Heyndels, Ralph. (1981). L'idéologie Critique d'une notion. *Cahiers Internationaux de Sociologie*, 70, 157–168. <http://www.jstor.org/stable/40689938>
- Heyndels, Ralph. (2005). *L'occasion, unique, de dégager nos sens*. In Carolina Diglio et Giovanni Dotoli (Eds.), *Rimbaud e la Modernità* (pp. 103–105). Presses de l'Université de Paris-Sorbonne / Fasano, Schena Editore.
- Heyndels, Ralph, et Bakira, Rochdi. (2017). Configurations et transferts de la sexualité, du genre et du désir dans l'ouverture d'*Une mélancolie arabe* d'Abdellah Taïa, ou « le dépassement des frontières ». *Expressions maghrébines*, 16(1), 85–105. <https://doi.org/10.1353/exp.2017.0005>
- Petersen, A. (2003). Research on Men and Masculinities: Some Implications of Recent Theory for Future Work. *Men and Masculinities*, 6(1), 54–69. <https://doi.org/10.1177/1097184X02250843>
- Taïa, Abdellah. (2008). *Une mélancolie arabe*. Seuil.
- Taïa, Abdellah. (2015). *Un pays pour mourir*. Seuil.
- Viveros Vigoya, Mara. (2018). *Les couleurs de la masculinité. Expériences intersectionnelles et pratiques du pouvoir en Amérique Latine*. La Découverte.
- Wittig, Monique. (2018). *La Pensée straight*. Editions Amsterdam (Ouvrage original publié dans 2001).

RALPH HEYNDELS

Université de Miami / États-Unis



Société civile ou masculine ?

La much-loved razzia

de Nabil Ayouch

SALIM AYOUB

Webster University / États-Unis

✉ salimayoub@webster.edu

RÉSUMÉ. *Zin li Fik (Much Loved)* et *Razzia* de Nabil Ayouch racontent les dangers de l'aliénation sociale et culturelle, du travail du sexe, de la pauvreté et de la résistance au Maroc. En représentant des réalités épineuses, les films dévoilent avec audace tout ce que le Maroc ne veut pas voir de lui-même. Nabil Ayouch propose une interrogation approfondie des relations socioculturelles et structurelles entre masculinité, sexualité, identité culturelle, exclusion et survie. Les réactions que suscitent les œuvres d'Ayouch les placent au premier plan comme certaines des productions culturelles les plus audacieuses, controversées et pertinentes du Maroc et du Maghreb de l'ère moderne. Quelles sont les implications idéologiques d'exposer le linge sale du Maroc dans le but d'offrir un nouvel regard à travers lequel l'identité se reflète ?

RESUMEN. ¿*Sociedad civil o sociedad masculina? La 'much-loved razzia' de Nabil Ayouch.* *Zin li Fik (Much Loved)* y *Razzia* de Nabil Ayouch cuentan la historia de los límites y peligros de la alienación social y cultural, el trabajo sexual, la pobreza y la resistencia en Marruecos. Al visualizar realidades espinosas, las películas revelan audazmente todo lo que Marruecos no quiere ver sobre sí mismo, sabiendo que

MOTS-CLÉS :

sexe ; corps ; masculinité ; patriarcat ; identité.

PALABRAS

CLAVE:

sexo; cuerpo; masculinidad; patriarcado; identidad.

Pour citer cet article

Ayoub, Salim. (2023). Société civile ou masculine ? *La much-loved razzia* de Nabil Ayouch. *HYBRIDA*, (7), 15–31. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.27420>

esto es precisamente parte de su contenido de verdad. Nabil Ayouch ofrece un interrogatorio en profundidad de las relaciones socioculturales y estructurales entre masculinidad, sexualidad, identidad cultural, exclusión y supervivencia. Las reacciones a las obras de Ayouch la sitúan en primer plano como una de las producciones culturales más atrevidas, controvertidas y relevantes de Marruecos y de la historia reciente del Magreb. ¿Cuáles son las implicaciones de exponer los trapos sucios en Marruecos con el objetivo de ofrecer una nueva lente a través de la cual se refleja la identidad?

ABSTRACT. *Civil society or male society? Nabil Ayouch's 'much-loved razzia'.* Nabil Ayouch's *Zin li Fik (Much Loved)* and *Razzia* narrate the risks of social and cultural alienation, sex work, poverty, and resistance in Morocco. By depicting thorny realities, the films boldly unveil all that Morocco does not want to see of itself. Nabil Ayouch proposes an in-depth interrogation of the sociocultural and structural relations between masculinity, sexuality, cultural identity, exclusion, and survival. The reaction that Ayouch's works provoke put them at the forefront as some of the most daring, controversial, and pertinent cultural productions in Morocco's recent history. What are the implications of exposing Morocco's *linge sale* in an effort to offer a new perspective through which identity is reflected?

KEYWORDS:
sex; bodies;
masculinity;
patriarchy;
identity

Nabil Ayouch a toujours produit des œuvres qui ébranlent les fondements mêmes du statu quo idéologique, social, religieux et sexuel au Maroc. En effet, cette défiance envers l'ordre hégémonique est palpable dans les travaux du cinéaste comme l'illustrent *Mektoub* (1997) – inspiré de l'abus sexuel d'un commissaire de police, qui a été arrêté en 1993 et condamné à mort, *Ali Zaoua, prince de la rue* (2001), qui aborde la condition oppressante et sordide des enfants des rues de Casablanca, et *Les chevaux de Dieu* (2012), qui met en scène des adolescents survivant dans le célèbre bidonville de Casablanca, *Sidi Moumen*. Les travaux d'Ayouch interrogent la relation structurelle et socioculturelle entre la misère, l'exclusion, le désespoir absolu et les séductions exercées par les mouvances islamistes. Bien qu'il ait été confronté aux critiques de plusieurs segments conservateurs de la société marocaine, qu'elles soient civiles ou politiques, il n'a jamais vu aucun de ses films provoquer pareille indignation sociale, et ce jusqu'à *Much Loved*, qui fut interdit dans les salles du royaume, et ce même avant sa sortie officielle. En effet, *Much Loved* a conduit une partie de la société civile à occuper les rues des grandes agglomérations du pays pour protester contre sa sortie et dénoncer son réalisateur. Le fait même que ce film ait été censuré et ait suscité un immense émoi au sein et entre les différentes composantes du pays le place au premier plan comme l'une des productions cinématographiques les plus controversées, mais aussi intrépides de l'histoire récente du Maroc – quelque chose au niveau du roman de Mohamed Choukri, *Le pain nu*, dont le texte original – en arabe – datant du début des années 70 n'a été publié qu'en 1982 et a été officiellement interdit/censuré jusqu'en 2000. Quelques années plus tard, Ayouch a sorti *Razzia*, qui a non seulement échappé à la censure, mais il a aussi connu un grand succès. Pourtant, le film s'inscrit bien dans la lignée des productions d'Ayouch, qui a décidé de continuer dans son élan de subversion artistique et de remise en question des fondements de la morale au Maroc. Dans cet article, il sera question d'analyser ces deux œuvres filmiques afin de mettre en évidence l'approche contestataire d'Ayouch et sa tentative de donner une voix aux marginalisés de la société civile, qui, dans l'idéologie, demeure essentiellement imperméable à l'inclusion des identités non-normatives.

Much Loved, un film qu'il serait possible de qualifier de docu-fiction, dépeint la vie de quatre jeunes marocaines dont la prostitution est le gagne-pain quotidien. Il s'agit des histoires de Noha (Loubna Abidar), Randa (Asmaa Lazrak), Soukaina (Halima Karaouane) et Hlima (Sara Elmhamdi Elalaoui) qui vivent en cohabitation à Marrakech. Les protagonistes font souvent face à la violence et à la rejection, et ce non seulement de la part de leurs clients, mais aussi et surtout de la part de leurs familles, de la police, et de divers composantes de la société civile en général. En les

filmant de cette manière, Ayouch semble vouloir lever le rideau sur un non-dit, qui est la réalité journalière des travailleuses du sexe au Maroc. Des femmes que l'on pousse à la marge, l'oubli et le silence pour ne pas avoir à accepter et confronter cette catégorie minoritaire qui complète la mosaïque qu'est la société marocaine. Le film transgresse les codes et normes patriarcaux établis qui régissent l'image corporelle de la femme au Maroc. À plus d'une prise, les images et angles de la caméra filment le désir corporel féminin. Le scénario, lui, incite les protagonistes à agir contre les codes moraux et sociaux en vigueur. En effet, Ayouch filme le corps comme une remise en question des interdits culturels. De plus, et plus significativement, il choisit de montrer des corps nus comme un moyen de révéler les tabous les plus profonds de l'état-nation ainsi que sa duplicité politique et sociétale. Cité par Ruth Grosrichard, indirectement, Ayouch est très direct à ce sujet : « J'avais envie de dire cette réalité, loin des mythes. Dire c'est montrer. Tout, sans retenue, sans concession ni fausse pudeur » (2015). En représentant le désir féminin, au sein et en contraste avec une société à la fois hyper-masculine et hypocritement puritaine, le cinéaste dénonce la marginalisation des pratiques sexuelles non-normatives. De ce fait, en filmant des sexualités et affects qu'une société ne daigne aborder, le cinéaste dénude également l'appareil idéologique qui produit l'exclusion et aliénation mêmes de ces types de sexualités. *Much Loved* pourrait donc être considéré comme une manière graphique de sensibiliser à l'ostracisme, qu'une forme de masculinité hégémonique, sexuelle et religieuse, enrégimentée par l'État inflige à ses sujets.

Dans son article « Depicting and Documenting Violence against Women in the Contemporary Counter-Narratives of Moroccan Film », Valérie Orlando avance que les films et documentaires réalisés au cours de la dernière décennie des cinéastes travaillant au Maroc remettent en question le récit officiel de l'exceptionnalisme écrit par le gouvernement marocain comme vérité incontestée (2019, p. 147). Le récit dont elle parle semble exagérer l'amélioration des conditions des femmes et leur émancipation dans la société :

This narrative often exaggerates the improvement in recent years of women's actual sociocultural, political and economic enfranchisement in Moroccan society. The documentary *475* (2013) by Nadir Bouhmouch challenges the positivism of the government's affirmation that it has ameliorated the lives of all women in Morocco. Equally important, the feature-length fiction film, *Much Loved* (2015) by Nabil Ayouch, serves to set the record straight on Violence Against Women (VAW) in a country where patriarchal tradition still takes precedence over women's overall societal enfranchisement. (2019)

La cinématographie d'Ayouch réussit à transposer avec éloquence les formes et comportements sexuels non-normatifs que la prostitution localise et dévoile dans les corps des individus lorsqu'ils échappent aux contraintes des expressions permises de l'hétéronormativité. À travers des personnages qui ont développé des identités sexuelles apparemment ambiguës que l'on pourrait qualifier de « queer réticent », Ayouch explore, de manière documentaire, des sexualités supposément inconnues et cachées sous divers masques. Qu'ils soient policiers, travestis, prostituées ou clients, les personnages du film semblent tous se déguiser pour protéger leurs comportements sexuels d'un regard social impitoyable dirigé et mobilisé par une idéologie essentiellement masculine. En outre, le fait d'avoir visuellement révélé aux yeux du monde ce qui est considéré comme linge sale local, ainsi que le fait d'avoir impliqué dans cet étalage les consommateurs même de cette prostitution – notamment ceux venus d'Europe et des pays du Moyen-Orient – sont tous des éléments qui ont suscité une vague d'indignation moralisatrice dans tout le Maroc. Cela a servi de prétexte au ministre de la communication marocain, Mustapha El Khalfi pour censurer le film. Dans ce contexte, il convient de noter que plusieurs films marocains comportant des scènes de nue n'ont jamais suscité une réaction publique et une condamnation institutionnelle aussi farouchement contradictoire. Autrement dit, l'indignation générée par le film d'Ayouch ne semble pas être causée par la nudité exposée des corps mais par leur inscription dans diverses modalités du genre et dans une ambivalence troublante du sexe transgenre adoptée et interprétée par certains personnages.

Much Loved s'inscrit dans un cadre documentaire, avec un casting composé de vrais travailleuses/travailleurs du sexe. C'est un récit intrépide d'une industrie de tourisme sexuel incontrôlée et florissante à Marrakech qui attire des clients du Moyen-Orient et des pays occidentaux, en plus du Maroc. Ces travailleuses/travailleurs du sexe sont des enfants, des adolescents et de jeunes femmes et hommes. Il est à noter que la prostitution est illégale et interdite tant par le code pénal marocain que par l'Islam. Cependant, elle est tolérée par les autorités, notamment dans les destinations touristiques comme Marrakech. Il s'agit d'un sujet hautement tabou dans le pays qui prévoit un marché sexuel souterrain et un environnement plus « permissifs » par rapport à d'autres pays dans la même région. Malgré des images fréquentes, graphiques et intenses de ce que l'opinion publique dominante considère comme de la débauche et des scènes répétitives de brutalité d'un client frustré et d'un détective de police corrompu, *Much Loved* offre plus d'images brutes que de la simple pornographie. En fait, au-delà de l'aspect volontairement choquant du film, c'est une célébration de la solidarité entre travailleuses/travailleurs du sexe et des identités sexuelles non-normatives

face au patriarcat, à la honte familiale et sociale, à l'exploitation et à la pauvreté. Dans une scène, les quatre personnages féminins principaux sont allongés ensemble sur un canapé, pour s'offrir mutuellement de l'affection et un certain sentiment de proximité qu'ils ne pouvaient pas trouver aux seins de leurs familles ou avec leurs clients vigoureusement masculins. Comme Lola Cloutour l'indique dans son « L'amour tarifé, censuré au Maroc » ;

[Nabil Ayouch] met en valeur l'entraide, l'amitié et la solidarité entre ses héroïnes. Joyeuses et fêtardes, elles s'évadent en imaginant un ailleurs lointain et accueillant. La figure de Saïd, le chauffeur de taxi, veille sur elles tel un ange gardien. Nabil Ayouch ne les juge jamais. Pour lui, elles sont avant tout des femmes dignes. (Cloutour, 2015)

Les quatre protagonistes du film partagent le même appartement, travaillent en équipe et sont qualifiées de prostituées de luxe. En exposant et leurs corps devant la caméra, elles reproduisent la réalité des travailleuses/travailleurs du sexe, qui est réduite au divertissement masculin. Elles sont en effet objectivées et traitées comme de simples instruments de satisfaction par les Marocains qui ont les moyens de payer leurs services et par les étrangers qui, bien souvent, ne peuvent pas se permettre pareil libertinage dans leurs pays d'origine. Tout en documentant ces pratiques sexuelles réelles et les habitus collectifs qui les régulent, Nabil Ayouch réalise et une restitution visuelle très effrontée des sexualités non-normatives et équivoques/ambivalentes dans le Maroc contemporain. L'une des scènes qui a particulièrement choqué le public est celle montrant Noha caressant les fesses et l'anus d'un personnage masculin qui visiblement apprécie cela et adopte des postures traditionnellement associées à la féminité et à la sexualité féminine. En effet, Noha, en « agissant en un homme », déconstruit les normes sexuelles traditionnelles, au mépris total de l'ordre patriarcale. Ce dernier exige que son corps soit soumis à la domination masculine, tandis que le plaisir « passif » évident du personnage masculin subvertit le pouvoir dominant de la sexualité masculine. Celle-ci étant censée être cardinale dans le code érotique et l'identité même de l'homme arabo-musulman. Bien plus qu'une simple féminisation du corps masculin, Ayouch semble vouloir filmer la prostitution et le travestissement comme des formes de résistance visuelle à l'hétéronormativité prônée par l'état et la société. Dans son essai intitulé « Un film qui 'trouble' : Subversion des identités de genre et de la sexualité dans *Much Loved* de Nabil Ayouch », Madeleine Löning affirme : « À travers ces histoires dans lesquelles la question du genre se joint à la question sociale, le film interroge le regard stigmatisant qui est posé non seulement sur la prostitution mais aussi sur d'autres formes de marginalité comme l'homosexualité, la misère ou la maternité célibataire » (2017, p. 184).

Ayouch semble mettre en évidence les failles structurelles de l'ordre hégémonique masculin, décrivant à la fois le processus aliénant de son exclusion et de sa singularité tyrannique, ainsi que la fragilité de son idéologie phallogcentrique. Tout cela est illustré à travers la mise en scène de personnages dont l'existence est réduite à vivre dans des conditions clandestines car ils n'adhèrent pas à l'ordre hétéronormatif dominant, mais aussi en mettant en évidence l'homosexualité réticente et auto-négative de certains protagonistes masculins, comme le client saoudien qui a besoin de regarder de la pornographie gay pour être sexuellement excité. Par conséquent, *Much Loved* nous présente une critique poignante des différentes articulations intersectionnelles de marginalité de genre, d'exclusion sociopolitique, d'iniquité économique et de contrainte autoritaire idéologique/religieuse. Ce faisant, le film propose également une série d'alternatives existentielles non-normatives, même minimales, qui remettent en question les conceptions patriarcales traditionnelles imposées par l'idéologie de l'identité socio-sexuelle au Maroc, comme l'hyper-masculinité et l'hétéronormativité. On pense par exemple au fait que les quatre femmes au centre du récit filmique sont en réalité liées par un fort sentiment d'unité face à l'oppression, car elles réussissent également à créer ce qui pourrait être défini comme une famille queer résistant au pouvoir. Le terme queer étant utilisé dans son sens plus large ici, qui est celui de la subversion des normes et de la non-conformité. Cette résistance s'oppose à la pression d'une société civile, ou à moitié car uniquement masculine, qui maintient sa domination et réduit ses parias subalternes à l'exclusion et dans l'abjection. Un tel domaine alternatif de possibilités existentielles est par exemple illustré dans la dernière séquence véritablement poétique du film dans laquelle les quatre travailleuses du sexe se reposent et profitent de la vie sur une plage pour un moment de répit solidaire.

Les problématiques linguistiques sont également en jeu dans *Much Loved*, comme dans *Razzia* et presque tous les films d'Ayouch. Le film est bien entendu, pour des raisons sociolinguistiques évidentes, non pas en français mais en darija marocain. De manière symptomatique, le français n'est parlé que par et avec des clients/consommateurs de la prostitution – comme Jean-Louis qui s'engage dans une sorte de méta-romance avec Noha. C'est aussi le cas de l'arabe *Khaleeji* lorsque les femmes interagissent avec leurs clients Saoudiens. Le film en dit long sur le fait que Darija est le véritable idiome des habitants du pays. Les travailleuses/travailleurs du sexe sont obligés de parler la(les) langue(s) de leurs clients, qui ignorent la leur, car le français et l'arabe moyen-oriental leur sont idéologiquement infligés. Cette situation sociolinguistique et sa relation avec les marqueurs identitaires sont également au cœur d'un autre film récent d'Ayouch, *Razzia*. Dans ce dernier, il ne s'agit pas que de sexualité,

mais le type d'engagement et le militantisme artistique mené par le cinéaste reste inscrit dans la même lignée. Ce film commence dans la région de l'Anti-Atlas où l'amazigh est le seul idiome parlé par les habitants, mais qui est interdit par l'autorité centrale de l'état-nation à l'aube de l'arabisation dans les années 80. *Razzia* fonctionne comme une sorte d'enquête filmique historique en remontant aux racines de la définition nationaliste actuelle de l'identité marocaine, qui se veut monolithique et artificiellement réglementée. Cette identité marocaine de l'ère moderne a été instituée par l'islamisation et l'arabisation forcées, réduisant au second plan les langues amazighes et le darija, niant la diversité ethnique du peuple marocain, tout en imposant une conception restrictive et rétrograde de l'Islam comme religion officielle d'état (le judaïsme et le christianisme étant tolérés). La laïcité, l'agnosticisme et l'athéisme sont anathèmes. Une telle religiosité populaire et hétérodoxe est illustrée dans *Much Loved* lorsque Noha se lance dans des pratiques mystiques occultes et commence à prier en buvant de l'alcool, demandant à Allah de lui fournir un gentil client saoudien « ayant un petit pénis et un gros portefeuille ». Dans *Razzia*, les enfants doivent se faire dire par leur instituteur que le mot « Juif » n'est pas une insulte. Dans une autre séquence, une foule furieuse qui comprend des cohortes de femmes traditionnellement habillées et voilées se rassemble dans les rues de Casablanca contre la réforme du code islamique de l'héritage et des successions avec des slogans affirmant que « le Maroc est un pays musulman », « les lois de la charia règnent » et « que les hommes et les femmes ne sont pas égaux ». Plus tard, dans un cimetière, nous voyons un iman brusquement interrompre Salima qui est en train de repeindre les inscriptions sur la tombe musulmane de son père en lui disant que l'Islam exige des pierres tombales anonymes.

Discontinu mais organiquement cohérent, parfois volontairement opaque, souvent énigmatique, mais dans son sens global totalement évident, *Razzia* met en scène une imagerie d'une puissance remarquable. C'est aussi un drame social kaléidoscopique sur l'intolérance et les troubles à Casablanca (et plus largement au Maroc) dans lequel Ayouch construit un patchwork de cinq histoires différentes, liées les unes aux autres sur une période de 30 ans, et se comporte ainsi comme une arme intellectuelle à plusieurs niveaux. Ce film vient en réponse aux réactions qu'a suscité *Much Loved*. Il se veut contre l'establishment et le statu quo dans un environnement socioculturel qui étouffe et empêche le développement même de l'identité intime et individuelle, ce que le réalisateur lui-même décrit dans une interview de Léa Salomé pour France Inter comme « ce sentiment d'étouffement, des espaces mentaux qui se referment, qui nous empêche de rêver » (Ayouch, 2018). Le film commence en dehors de la ville, 30 ans plus tôt, avec Abdallah (Amine Ennaji), un jeune homme instruit, brillant, éthiquement engagé et

intellectuellement généreux. Abdallah aime la poésie et enseigne dans un village amazigh quelque part dans les montagnes de l'Atlas. En tant qu'enseignant, Abdallah a été aliéné et jeté dans l'oubli par le gouvernement qui a décidé de prétendument réformer les programmes scolaires en mettant en œuvre l'arabisation. Ce changement a obligé ses élèves à apprendre l'arabe, une langue qu'ils ne connaissent ni ne comprennent. Plus important encore, il s'agissait de dire aux enfants amazighs qu'ils ne sont plus ceux qu'ils ont toujours été et que désormais ils sont arabes. Quand Abdallah résiste, il est expulsé et marginalisé. Liant à juste titre arabisation et islamisation, le critique de cinéma Scott Tobias (2017) note « From there, *Razzia* reveals how that single injustice ripples through the lives of generations to come, as religious dogma begins to take root ».

Dans un entretien accordé à Tobias de *Variety*, Ayouch appelle les réactions à *Much Loved* « hysterical », tout en ajoutant : « I refuse to enter into this logic, trying to explain the inexplicable ». Il suggère que la composante conservatrice de la société marocaine « avoid[s] a real public debate on sensitive subjects », et déclare : « I want to continue to exist, in my own way, by making my films without worrying about society's gaze ». *Razzia* est effectivement bien inscrit dans la perspective de son créateur. Ayouch a pris la décision de quitter la France pour le Maroc et de se situer du côté marocain et de créer ce qui pourrait être décrit comme un cinéma de transgression. *Razzia* est endémique de la cinématographie d'Ayouch et poursuit son effort de représentation des marges et de ses habitants, tout en leur offrant l'opportunité de s'exprimer. Le réalisateur est parti au Maroc et a développé un engagement, une compréhension empathique et une participation engagée dans un pays qu'il considère comme le sien, qu'il aime et qui l'inspire : « mon amour profond pour ce pays, mon inspiration » (Ayouch, 2018). En ce sens, on pourrait dire que l'effort cinématographique d'Ayouch s'inscrit au Maroc, et surtout dans sa plus grande ville et métropole ;

Casablanca is finally, and above all, this fragment of reality in which our characters construct their own story. These stories are life's possibilities that others are intent on destroying: personal battles at the heart of a quintessential struggle. And this struggle encompasses them while also being beyond their control. (Ayouch, 2018)

A ce sujet, dans son « Nabil Ayouch: Transgression, Identity, and Difference », Johnathan Smolin déclare:

Ayouch developed his relationship with Morocco through film. [Ayouch] felt at times like a foreigner when he visited the country, experiencing a strong sense of split identity between himself and his cultural homeland ... [He] has sought to celebrate difference, to break through pressures in Morocco to reflect singular or dominant concepts of identity. His cinema points to the importance of multiplicity of perspectives, identi-

ties, and differences. Through his films, Ayouch has not only worked to provide social and political critique ; he has also attempted to launch public debate of issues that have been covered up or hidden. In the process, Ayouch has broken through a variety of taboos in his films, creating new terrains for representing controversial sociopolitical issues, transgressive identities, and marginalized lives. (Smolin, 2015)

Ce faisant, le cinéaste s'implique dans le destin même du pays et de la ville qu'il a choisi comme domicile tout en s'engageant dans une critique de son ordre masculin hégémonique qui continue de coloniser les corps et les esprits. Cette colonisation masculine des corps est illustrée dans une séquence mettant en scène Salima portant une robe courte et marchant en ville avant de se faire interpellé par un jeune homme qui tente de la faire culpabiliser pour son choix vestimentaire. La protagoniste soulève sa robe encore plus haut comme dans un geste de défiance et d'émancipation du contrôle exercé par cet homme, qui n'est lui-même qu'une réflexion symptomatique d'une idéologie phallocrate dominante. Un tel positionnement d'affinité et de communion d'Ayouch avec la résistance progressiste marocaine s'écarte donc totalement de toute appartenance à l'identité marocaine moderne, qu'il perçoit et dépeint comme illusoire et phallocrate. Cette identité est à l'origine de tout ce que dénoncent les personnages filmiques du cinéaste. Elle est donc un fléau perçu par le réalisateur et la chose même contre laquelle il résiste et se bat.

Les personnages d'Ayouch ne sont jamais des idéaux-types monovalents. Son traitement cinématographique et son montage filmique de leurs comportements et façons d'être ne s'inscrivent jamais dans une narration abstraitement globale – vectorielle et/ou syntagmatique – et évitent toute imagerie généralisante. Dans le kit press de *Razzia*, le cinéaste exprime dans ses propres termes :

Abdallah, Salima, Joe, Hakim and Inès are beings that others wish to muzzle and squash. Yet, they are the embodiment of hope, for each in their own way personifies a difference or an inner struggle that keeps us alive. They are ordinary people we come across in everyday life and who become, from my viewpoint, heroic. Like Aïta's war songs, delivered by Yto in the film, their cries resound a warning call. If you listen carefully, you can hear their solitude, their heartbreak, and their contradictions. They communicate with each other without ever speaking or meeting. Yet invisible bonds are formed, intersecting with one another; and while some may bow down, one woman decides to hold her head high and give birth to her child. (2017)

Les affirmations discursives sont réduites au minimum et toujours inscrites dans un contexte commun, voire trivial, même lorsqu'elles ont une résonance symbolique indéniable et significative, comme lorsqu'Abdallah fait référence à ses élèves, littéralement terrorisés par la langue arabe qui, dans un contexte de manière autoritaire

et abusive, leur est infligée « d'en haut », comme l'indique une voix off qui transpose en réalité la pensée de son réalisateur : « Qu'importe la langue si vous leur ôtez la voix... Qu'importe la foi si vous leur ôtez leurs rêves » (*Razzia*, 2017). Par exemple, au milieu d'une conversation banale entre Salima et son mari sur le tabagisme, ce dernier exprime son souhait qu'elle arrête de fumer, la protagoniste refuse. Son conjoint lui demande alors « est-ce une révolte ? », ce à quoi elle répond « c'est une révolution ». Ayouch et sa co-scénariste Maryam Touzani, en se concentrant sur les combats enracinés dans chacun de leurs personnages, réussissent à combiner un sens du lyrisme poétique avec une interprétation ethnographique exacte et aiguë de ce que les gens doivent faire face aux prédicats autoritaires d'une masculinité tyrannique, comme représentée par Jawad, le conjoint de Salima.

Loin de le concevoir comme un phénomène récent et contingent, le cinéaste relie à juste titre l'obscurantisme patriarcal qui menace et pénètre tous les aspects de la société de son pays à l'édification même de l'état-nation marocain postindépendance. Et si *Razzia* part des soi-disant grandes réformes de 1982 – dont l'adoption de l'arabisme – il est bien conscient que les causes profondes de ces dernières remontent à la mise en place d'un fondamentalisme identitaire surimposé, qui était camouflée sous couvert d'unification linguistique. *Razzia* est peut-être l'œuvre la plus complexe de son auteur à ce jour, mettant en valeur et exposant la pression incessante exercée par l'État-nation marocain afin d'éradiquer toutes les formes, pensées et comportements qui relèveraient et célébreraient la diversité. Les personnages du film capturent en réalité la complexité de la société marocaine du 21^e siècle, alors qu'ils négocient le désir et l'émancipation vis-à-vis des instances sociales de la famille, de la religion, de la tradition/culture et de la vie moderne. Comme dans tous les films du réalisateur, ils sont souvent mal à l'aise et déplacés dans leur environnement, alors que le film approfondit les conséquences de la dislocation socioculturelle et de l'aliénation affective. Ayouch a déclaré à *Variety* au Festival du film de Dubaï que « no subject should be taboo in the Arab World today », tout en ajoutant :

If we want to develop this part of the world, if we want to give a voice to the talents – and there are many talents in the Arab world – we should be capable of watching ourselves in the mirror [...] If we do not speak about ourselves as we really are, some other people will come and do it instead of us [...] We know that in this region we are not different. They want to buy us into thinking we're different: 'We're Arab, we're Muslim. We shouldn't do that, we shouldn't speak about that.' But that's not the reality [...] Go into the streets of Casablanca, Cairo, Beirut of Tunis and you will meet the real people, you will meet their dreams [...] I trust Arab youth. I know how full of energy and imagination they are. You can close that imagination but one day or another it comes back. (*Variety*, 2017)

S'inscrivant dans sa pluralité, la dimension féministe d'Ayouch est une composante importante de sa façon de penser et de filmer. À cet égard, ce qu'il déclare sur le Maroc pourrait et devrait effectivement être étendu à l'ensemble du Maghreb et même à la totalité de la région MENA. Il semble suggérer que chaque pays a ses grands combats à mener, dont la place de la femme au sein de la société marocaine. Au sujet des hommes, dans le même entretien accordé à Variety Studio, Ayouch stipule : « [Men] want to tell women what should be their place in society...It's not normal, it's not fair. [But] men will never give power to women, *they have to take it back themselves* » (*Variety*, 2017). En revisitant *Much Loved* et *Razzia*, le cinéaste avance que « *Much Loved* is giving a voice to very brave women, as well as *Razzia* is giving a voice to Salima : Her husband wants to tell her what she should say or not, that she should work or not » (*Variety*, 2017).

Les interactions entre les personnages de *Razzia* sont très limitées, voire inexistantes dans certains cas, ce qui signifie que le temps dont dispose le public pour découvrir ces personnages est également limité, car le film raconte des segments partiels de cinq histoires différentes qui sont interconnectées. Le concept de la structure diégétique du film est évidemment de ne pas plonger profondément dans la révélation psychologique mais plutôt de se concentrer sur le fil conducteur de son récit fragmenté, qui est de montrer “the explosive frustration experienced by those trying valiantly to forge their own paths in a conservative society” (Fabien Lemercier in *Cineuropa*, September, 2017). Sa méthode cinématographique se concentre sur cette signification globale qui s'accomplit en se concentrant sur une série de situations qui peuvent potentiellement – voire subliminalement – avoir un effet allégorique. Par exemple, il filme l'aliénation culturelle et la confusion d'Inès en la faisant prier vers la Mecque pendant qu'un clip vidéo de chanson occidentale avec des danseurs légèrement habillés passe sur son téléviseur devant ses yeux. En tant que tel, le film fait également directement écho à une série de questions très urgentes en jeu dans la société marocaine. Par exemple, lorsque le réalisateur inclut une intrigue secondaire sur l'avortement dans l'histoire de Salima, ce n'est pas sans remettre implicitement en question l'opinion de la société civile et la politique du gouvernement actuel en la matière. À cet égard, le film, qui véhicule un sentiment d'urgence et d'insurrection, est à la fois immergé et issu d'une multiplicité entremêlée de débats contemporains dans la société marocaine – sur les droits des femmes, la liberté religieuse, le pluralisme politique, et les libertés sexuelles, pour n'en citer que quelques-uns. La complexité globale du film, son opacité, ainsi que la fragilité et la vulnérabilité de ses personnages – qui n'expriment aucune forme de pensée positive ou militante – proviennent de ce que l'on pourrait définir comme son ouverture indéterminée, car elle expose une crise sans annoncer de finalité ou de résolution. Au contraire, *Razzia* démontre des réalités

simultanées et inter-liés autour de sujets controversés, qui ne doivent pas être considérés comme abstraits. Même dans l'opacité du film, ces réalités demeurent concrètes du quotidien des citoyens ordinaires.

Le titre du film est en réalité multi-connotatif, tout comme le film lui-même. Le mot *Razzia* signifie « raid » en darija. Il peut faire référence à la spoliation violente des droits individuels et collectifs et à l'asservissement socio-idéologique des femmes, des personnes queer, des individus non-conformistes et des minorités – religieuses, ethniques et/ou linguistiques – par un État-nation autoritaire complice de forces idéologiques obscurantistes. *Razzia* peut aussi faire allusion au désir imparable de liberté et de libération des contraintes dogmatiques qui envahissent actuellement des pans importants du forum civil marocain, ainsi qu'à la volonté résolue de vivre librement. Dans un entretien accordé à Dimitra Bouras publié dans le magazine belge de cinéma en ligne *Cinergie.be* en 2018, Ayouch commente cette double interprétation du titre de son film en ces termes :

On peut le voir dans les deux sens. Dans le film, cette razzia a une première vague où elle emporte avec elle la justice sociale, les libertés individuelles et certains droits fondamentaux. Puis, 30 ans plus tard, une seconde vague où des personnages veulent reprendre ce qu'on leur a pris. Je suis convaincu qu'on ne peut pas, sans conséquence, prendre quelque chose qui ne nous appartient pas à quelqu'un sans qu'un jour, cette personne vienne pour le récupérer. Et c'est ce à quoi on assiste à la fin du film. (Bouras, 2018)

De cette affirmation, on peut déduire que l'intention cinématographique du réalisateur n'est pas de démontrer abstraitement une thèse ou de défendre dogmatiquement une position mais de visualiser efficacement un processus sociétal en cours au Maroc (et plus largement au Maghreb, et même dans d'autres pays de la région MENA). Dans « Longing for freedom in Morocco » Ayouch décrit une dialectique complexe :

It's [Morocco] been more conservative – that's for sure. There's less and less space for debate, discussion, tolerance, and universal values. At the same time, the people have this feeling that something doesn't work. It's not a feeling they would verbalize, but it's that the system reached its limits and something has to change. [...] Moroccans are expecting something to happen. They've been living in an oppressive system, waiting for an explanation about why things are the way they are. (Ayouch, 2019)

Ce processus est d'ailleurs résumé par Ayouch dans le mot *Razzia* auquel son film attribue une double signification. D'une part le titre désigne le vol de la justice sociale, des libertés individuelles, et de la perte des droits fondamentaux qui s'est produit avec l'établissement et le renforcement de l'état masculin. D'autre part, c'est un appel à la résistance civile et à la dissidence d'individus qui n'acceptent pas que leur existence même soit dictée par des préceptes phalocrates inscrits dans l'exclusion du non-normatif.

« Islamique » et « arabe » sont les idéologèmes censés justifier une cohésion sociale artificiellement imposée qui expulse du forum civil autorisé tous ceux qui ne sont pas masculins. Ces expulsés ne sont autres que les femmes libérées et affirmées, les minorités ethniques, linguistiques et sexuelles qui affirment leurs droits et s'expriment ouvertement, les laïcs, agnostiques ou athées refusant de se laisser anathématiser, les militants progressistes luttant pour la justice sociale et l'égalité dans de nombreux domaines et pour la défense de sujets avilis – mères célibataires, enfants des rues, travailleuses/travailleurs du sexe, travesti, etc. Comme l'a bien analysé Ahmed Benami, incitée et manipulée par un nationalisme religieux intégriste, la prétendue volonté du peuple est devenue un moyen de priver le peuple de sa liberté dans les domaines de la langue, du genre, de la sexualité, des comportements personnels et de l'affect. Localisant les racines d'un tel phénomène, Benami souligne la machinerie idéologique identitaire instituée par l'état arabisé et islamisé :

Il me paraît impératif de rappeler que le combat dit de libération nationale a promu la langue et la culture arabes, les « valeurs » de l'islam à des rôles de refuge et de repaire, ce qui les a soustraits à l'indispensable critique de la raison. Les dérives idéologiques à propos de l'arabisation et de l'islam [...] ont pris des dimensions alarmantes avec les stratégies de légitimation de l'État-nation (makhzénien ou monarchiste) et la surenchère mimétique des mouvements islamistes qui se présentent comme les vrais héritiers de la légitimité islamique. Ces dérives des imaginaires politiques et sociaux s'opèrent avec l'assentiment, l'engagement sincère ou calculé, de beaucoup d'« intellectuels » très vite devenus « organiques » avec l'État-nation ou opportunistes avec l'islamisme contestataire. (Benami, 2001)

Les personnes socialement stigmatisées – comme les travailleuses du sexe de *Much Loved* et les cinq personnages principaux de *Razzia* – sont les boucs émissaires des préjugés et des discriminations induits par ce que le discours nationaliste religieux décrit faussement comme traditions et valeurs. Ces différents modèles de *persona non grata* sont considérés comme participant à une forme de trahison censée dénigrer et corroder le caractère sacré autoproclamé de ladite culture et identité marocaine. Benami ajoute :

« Le traître » fonctionne comme un motif de criminalisation des résistances sociales. Mais aussi au sens de « corps étranger » qui menace la légitimité d'un fonctionnement établi : celui de considérer la nation, comme quelque chose qui relève du contrôle et de la propriété des dominants. La nation n'est pas le peuple, mais le droit privé d'une minorité, consacré par le pouvoir étatique, d'exploiter les populations, en pillant impunément ses richesses, ses ressources, territoires et forces de travail. (Benami, 2001)

En conclusion, *Much Loved* propose une représentation quasi phénoménologique de ces « guerriers » qui combattent l'ordre phallogocentrique et patriarcal au Maroc, tandis que *Razzia* expose la contextualisation socio-historique diachronique, synchrone et panoramique de ce qu'on pourrait appeler un raid idéologique. De la société marocaine contemporaine, *Much Loved* et *Razzia* dévoilent les doubles standards occultés par les valeurs officiellement professées par un statu quo proclamant que sa rectitude morale est fondée sur de prétendues traditions. Il est évident qu'une telle dissimulation idéologique conduit non seulement à des abus structurels, mais aussi à une exploitation des femmes et des enfants, tout en objectivant également les hommes en les transformant en marionnettes d'un machisme hétéronormative. En effet, ces deux films peuvent être perçus comme un effort qui encouragerait celles et ceux qui y sont réceptifs à réimaginer et concevoir l'identité pluriel. Loin de présenter ses personnages comme de simples victimes, Ayouch les défend alors qu'ils incarnent, serait-ce inconsciemment et de manière ambivalente, un pouvoir ironique de liberté, d'autonomie et de résistance au sein même de leur statut d'abjection. Un tel pouvoir démantèle les prétentions conformistes des dites valeurs et traditions patriarcales qui en fait ses parias ; au même titre que d'autres êtres humains rejetés traités comme des sous-produits négatifs d'un chœur national par ailleurs qualifié de respectable. C'est pourquoi ces femmes, ces minorités ethniques, linguistiques et sexuelles, ces laïcs, agnostiques et athées, ces militants progressistes, ces mères célibataires, ces enfants des rues, et ces travailleuses et travailleurs du sexe sont toutes et tous aimés d'Ayouch, qu'il qualifie de guerriers, et qu'il filme comme libres malgré ce qu'ils vivent. Ces deux films font office de d'une dynamique et d'un long travail progressif qui s'étale sur plusieurs films et qui cherche à subvertir les forces régressives et réactionnaires du présent. Ayouch semble donc prendre une responsabilité sociale de celui dont le rôle est de remettre en question une masculinité aux fondements fragiles, et de filmer la voie de la possibilité en dépeignant une société civile tout aussi féminine et féministe que masculine et plurielle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ayouch, Nabil. (Réalisateur). (2015). *Much Loved* [Film]. Les films du nouveau monde; New District; Barney Production; Ali n' Productions; Région Ile-de-France; L'Aide aux Cinémas du Monde; CNC; Ministère des Affaires Étrangères; Institut Français.
- Ayouch, Nabil. (Réalisateur). (2017). *Razzia* [Film]. Unité de Production; Les Films du Nouveau Monde; France 3 Cinéma; Artémis Productions; Ali'N Productions.
- Ayouch, Nabil. (2017). *Razzia* [Press Kit]. https://outside-thebox.ch/wp-content/uploads/2018/02/Razzia-Press-Kit_FR.pdf

- Ayouch, Nabil. (14 mars 2018). *Le Maroc arrive au bout de ses contradictions, à l'heure des choix / Interview de Léa Salomé*. France Inter. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-invite-de-7h50/nabil-ayouch-le-maroc-arrive-au-bout-de-ses-contradictions-a-l-heure-des-choix-1359730>
- Ayouch, Nabil. (27 mars 2019). *Longing For Freedom / Entretien avec Nabil Ayouch par Theo Zenou et Joseph Pomp*. Africa Is a Country. <https://africasacountry.com/2019/03/longing-for-freedom-and-a-greater-sense-of-autonomy-in-morocco>
- Benami, Ahmed. (2001). Maroc, légitimité religieuse du pouvoir et démocratie: un couplage impossible. *Civilisations*, 48(1), 100–109. <https://doi.org/10.4000/civilisations.3464>
- Bouras, Dimitra. (23 avril 2018). *Rencontre avec le réalisateur Nabil Ayouch et la comédienne, Maryam Touzani pour la sortie de Razzia*. Cinergie.be. <https://www.cinergie.be/actualites/rencontre-avec-le-realisateur-nabil-ayouch-et-la-comedienne-maryam-touzani-pour-la-sortie-de-razzia>
- Cloutour, Lola. (18 septembre 2015). L'amour tarifé, censuré au Maroc. *Zone Critique*. <https://zone-critique.com/2015/09/18/much-loved-de-nabil-ayouch/>
- Grosrichard, Ruth. (26 mai 2015). Le film «Much Loved» de Nabil Ayouch frappé par la censure au Maroc. *Huffpost*. https://www.huffingtonpost.fr/actualites/article/le-film-much-loved-de-nabil-ayouch-frappe-par-la-censure-au-maroc_56253.html
- Lemercier, Fabien. (12 septembre 2017). *Razzia: «I Want to Break Free»*. Cineuropa. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/334412/>
- Löning, Madeleine. (2017). Un film qui «trouble»: Subversion des identités de genre et de la sexualité dans *Much loved* de Nabil Ayouch. *Expressions Maghrébines*, 16(1), 183–199. <https://doi.org/10.1353/exp.2017.0011>
- Orlando, Valérie K. (2019). Depicting and documenting violence against women in the contemporary counter-narratives of Moroccan film. *Journal of Applied Language and Culture Studies*, (2), 147–173. <https://revues.imist.ma/index.php/JALCS/article/view/16875/9310>
- Smolin, Jonathan. (2015). Nabil Ayouch: Transgression, Identity, and Difference. In Josef Gugler (Ed.), *Ten Arab Filmmakers: Political Dissent and Social Critique* (pp. 214–239). Indiana University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt16gzbbw.15>
- Tobias, Scott. (19 septembre 2017). Toronto Film Review: 'Razzia'. *Variety*. <https://variety.com/2017/film/reviews/razzia-review-1202560423/>
- Variety*. (12 décembre 2017). *Director Nabil Ayouch on Oppression of Women: 'It's Not Normal'* [vidéo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Kghk5QXw6Bo&t=56s>

Salim Ayoub est professeur de français et d'études francophones à l'université Webster. Il est directeur du Centre francophone de Saint-Louis. Salim a obtenu un doctorat en études littéraires, culturelles et linguistiques à l'université de Miami en mai 2020. Ancien professeur adjoint de français au Colby College, professeur d'anglais, journaliste et travailleur social, il a obtenu un diplôme d'anglais à l'université de Rabat, au Maroc. Il a obtenu sa licence professionnelle à l'université de Meknès avec une spécialisation dans l'enseignement de l'anglais comme langue étrangère (TEFL), et sa maîtrise en études américaines à l'université de Casablanca. Les intérêts d'Ayoub en matière de recherche et d'enseignement sont les suivants : Langue, cultures et littératures françaises et francophones, sociolinguistique appliquée, études cinématographiques,

études dé-/post-coloniales, et études sur les femmes et le genre. Au printemps 2019, Ayoub a reçu le prix de dissertation du Collège des sciences humaines et sociales. Au cours de la même période, il a été coordinateur sur place pour le programme d'études à l'étranger de l'Université de Miami à Paris (UParis). Ayoub a coécrit *Autour de Taïa/Around Taïa* en 2020, et termine actuellement son projet de livre, *Adopted and Diaspora Maghreb Creators Questioning Coloniality and Normativities*, dont la publication est prévue pour 2024-2025.

Celui qui est digne d'être aimé d'Abdellah Taïa : les masculinités remises en cause

JÚNIOR VILARINO

Universidade Federal de Viçosa / Brésil

✉ jrvilarino@ufv.br

 <http://orcid.org/0000-0003-3410-1179>

RÉSUMÉ. Dans la métafiction épistolaire *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), d'Abdellah Taïa, la performativité rend possible que des personnages masculins et féminins, Européens et Arabes, consolident des oppressions masculinistes et racistes. Nous avançons l'hypothèse d'une double valence de la masculinité dans ce récit afin d'analyser d'abord, à travers la notion de « bloc hégémonique masculin » (Demetriou, 2015), le rôle actif d'Ahmed dans l'altérisation de son identité d'immigrant arabe. Nous proposerons ensuite que le concept de masculinité hégémonique (Connell, 2015) reste un opérateur pertinent pour aborder les motivations orientalistes d'Emmanuel. Nous essayons de démontrer enfin que l'identification d'Ahmed à des personnages féminins opprimés, alliée à son jugement de l'engagement sexuel d'André Gide avec un adolescent arabe, lui permet de rompre avec une masculinité orientaliste oppressante et d'enlever le masque blanc (Fanon, 1952) d'immigrant africain gay parvenu et intégré. Nous démontrerons que le travail sur les masculinités est récurrent dans l'œuvre d'Abdellah Taïa et que *Celui qui est digne d'être aimé*, comme un roman décolonial, constitue un tournant politique par lequel l'auteur associe les masculinités à l'orientalisme européen.

MOTS-CLÉS :

Abdellah Taïa ;
Colonialité ;
Masculinités.

Pour citer cet article

Vilarino, Júnior. (2023). *Celui qui est digne d'être aimé* d'Abdellah Taïa : les masculinités remises en cause. *HYBRIDA*, (7), 33-54. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.27321>

RESUMEN. *'Celui qui est digne d'être aimé' d'Abdellah Taïa : cuestionando las masculinidades.* En la metaficción epistolar de Abdellah Taïa, *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), la performatividad hace posible que personajes masculinos y femeninos, europeos y árabes, consoliden opresiones masculinistas y racistas. Avanzamos la hipótesis de una doble valencia de la masculinidad en esta narrativa para analizar primero, a través de la noción de « bloc hégémonique masculin » (Demetriou, 2015), el papel activo de Ahmed en la alterización de su identidad como inmigrante árabe. Luego propondremos que el concepto de masculinidad hegemónica (Connell, 2015) sigue siendo un operador relevante para abordar las motivaciones orientalistas de Emmanuel. Esperamos demostrar finalmente que la identificación de Ahmed con personajes femeninos oprimidos, combinada con su juicio sobre el episodio sexual de André Gide con un adolescente árabe, le permite romper con la masculinidad orientalista opresiva y quitarse la máscara blanca (Fanon, 1952) de inmigrante africano gay nuevo rico e integrado. Demostraremos que el tema de las masculinidades es recurrente en la obra de Abdellah Taïa y que *Celui qui est digne d'être aimé*, a modo de novela decolonial, constituye un punto de inflexión político a través del cual el autor asocia las masculinidades con el orientalismo europeo.

ABSTRACT. *'Celui qui est digne d'être aimé' by Abdellah Taïa : questioning masculinities.* In Abdellah Taïa's epistolary metafiction *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), performativity makes it possible for male and female, European and Arab characters to consolidate masculinist and racist oppressions. We advance the hypothesis of a double valence of masculinity in this narrative in order to analyze first, through the notion of « bloc hégémonique masculin » (Demetriou, 2015), the active role of Ahmed in the alterization of his identity as an Arab immigrant. We will then propose that the concept of hegemonic masculinity (Connell, 2015) remains a relevant operator for addressing Emmanuel's orientalist motivations. We try to demonstrate finally that Ahmed's identification with oppressed female characters, combined with his judgment of André Gide's sexual engagement with an Arab adolescent, allows him to break with oppressive Orientalist masculinity and remove the white mask (Fanon, 1952) of an upstart and integrated gay African immigrant. We will demonstrate that theme on masculinities is recurrent in the work of Abdellah Taïa and that *Celui qui est digne d'être aimé*, like a decolonial novel, constitutes a political turning point through which the author associates masculinity with European orientalism.

PALABRAS CLAVE:
Abdellah Taïa;
Colonialidad;
Masculinidades.

KEYWORDS:
Abdellah Taïa;
Coloniality;
Masculinities.

1. Introduction

Dans la métafiction épistolaire *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), Abdellah Taïa construit une symétrie ethnico-politique entre le couple amoureux fictionnel Ahmed-Emmanuel et l'engagement sexuel d'André Gide avec un adolescent africain, survenu lors d'un voyage de l'écrivain français à Biskra et narré par celui-ci dans le récit *Si le grain ne meurt* (1924). Dans cet article, nous avançons l'hypothèse d'une double valence de la masculinité dans le récit de Taïa afin de démontrer, en premier lieu, que la notion de « bloc hégémonique masculin » (Demetriou, 2015, p. 11) permet d'aborder le rôle actif d'Ahmed dans le processus d'altérisation de son identité d'immigré marocain au sein de la relation avec Emmanuel. Nous proposerons, en second lieu, que le concept de masculinité hégémonique (Connell, 2015, p. 2) reste un opérateur pertinent pour penser les motivations orientalistes d'Emmanuel en contexte post-colonial.

Nous postulons que l'identification d'Ahmed à des personnages féminins opprimés du récit met en évidence une colonialité avec des particularités masculinistes exercée sur le savoir et le corps de l'homosexuel africain. Pour penser cette identification, nous formulons le terme de « solidarité performative », logique selon laquelle les dissidents du genre, dont Ahmed et les femmes auxquelles il s'identifie, se placeraient dans des situations qui se solidarisent théoriquement en fonction d'une altérité radicale au féminin qu'ils incarnent et performant, en problématisant l'oppression coloniale performée par Emmanuel, de laquelle Ahmed dévoile les ressorts machistes. Nous partageons le point de vue des théories *queer* afin de proposer que l'identification d'Ahmed au féminin remet en cause l'essentialisme du sexisme biologique par le déploiement de « pratiques du corps et des discours » (Masson ; Thiers-Vidal, 2002, p. 44) lui permettant de juger la réification sexuelle et langagière qu'il subit comme étant solidaire de celles vécues par les femmes de l'espace romanesque.

Les masculinités dans l'œuvre d'Abdellah Taïa ont fait l'objet de l'article « *Un homme qui a oublié d'être un homme* » : la masculinité dans l'œuvre autofictionnelle d'Abdellah Taïa, de Gibson Ncube (2019). L'intérêt de cet essai est de présenter le plaisir et la soumission comme des valeurs autour desquelles s'organise la sexualité dans les sociétés arabo-musulmanes. La notion occidentale d'orientation sexuelle n'y est pour rien. La masculinité caractérise donc l'homme qui ne prend pas de plaisir à se faire sodomiser (Ncube, 2019, p. 165). La respectabilité d'un homme marié découle de l'image de père de famille qu'il se cultive, même s'il se livre à des pratiques sexuelles déviantes (Ncube, 2019, p. 166). Passées sous silence, ces pratiques sont tolérables. Pour Ncube (2019, p. 169), les autofictions de Taïa procèdent à la problématisation de la « définition simpliste de la masculinité arabo-musulmane ». Dans un monde genré où la féminisation

est ce qui peut disqualifier un homme, l'œuvre de l'écrivain marocain est à contre-courant : « Le protagoniste-narrateur de Taïa refuse de reproduire machinalement ces exigences de la société. Que ce soit dans la vie courante ou dans les relations sexuelles, ils ne sont pas honteux d'assumer le rôle passif » (Ncube, 2019, p. 174).

Quant à notre propos, nous nous penchons sur les personnages féminins auxquels le narrateur Ahmed s'identifie politiquement et éthiquement dans *Celui qui est digne d'être aimé*. Penser la remise en cause des masculinités dans ce récit requiert également la prise en compte des hybridations culturelles et interethniques caractérisant l'univers romanesque. Abdellah Taïa conçoit un vaste champ interculturel d'interactions de différentes masculinités issues de contextes européens et arabes, considérés séparément, et ceux migratoires, dans lesquels des personnages arabes et européens se déplacent entre le Maroc, l'Algérie et la France. À nos yeux, plus hybride ce contexte narratif se montre culturellement, plus les masculinités qui s'y représentent ouvrent le champ du possible et du potentiel, du pouvoir et de la puissance, des répétitions et des agences, des convergences et dissemblances, du déni et de la béance des oppressions. Nous formulons l'hypothèse que la contribution du récit de Taïa à l'esthétique du roman contemporain à vocation cosmopolite consiste à associer au thème de l'hybridisme des valeurs masculinistes celui de l'orientalisme. Nous soutenons par conséquent que cette présupposition d'un masculinisme orientaliste structurel et systématique inscrit le récit dans l'esthétique du roman décolonial.

Dans un article de 2015, *La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell*, Demetriou (2015) problématise le concept de « masculinité hégémonique », qu'il croit fondé sur le binaire génital, insérant l'orientation homosexuelle dans le champ de la masculinité et proposant que ce dernier consisterait plutôt en un « bloc hégémonique masculin » regroupant « des pratiques et d'éléments hétérosexuels comme gais, blancs comme noirs » (p. 10), dont l'objectif ultime est le maintien du patriarcat. Connell (2015, p. 3), à son tour, dans l'essai *Hégémonie, masculinité, colonialité*, note que « les masculinités de l'empire étaient nécessairement liées à la violence ». À l'époque contemporaine, la masculinité hégémonique consisterait en une recherche constante de l'imposition de rapports de force et de pouvoir qui hiérarchisent les genres, ce qui remonte à la colonisation : « le colonialisme est une scène qui accueille des projets collectifs multiples, de la part des colonisés comme des colonisateurs, en vue de la formation des masculinités hégémoniques, des projets – souvent violents – en vue de la constitution d'ordres de genre » (2015, p. 5).

Les approches critiques de la dichotomie sexuelle, comme celle de Demetriou, prenant en compte la performativité constitutive des genres, représentent une ouver-

ture du champ des masculinités. Cette méthodologie nous intéresse car, dans cet article, nous nous intéressons à la métafiction épistolaire *Celui qui est digne d'être aimé* (2017), d'Abdellah Taïa, qui, selon nous, dialogue avec la notion de « bloc hégémonique masculin » de Demetriou. Cet auteur soutient que l'homosexualité réitère des normes de la masculinité patriarcale. Ahmed, en quelque sorte, s'en serait rendu compte en se débarrassant de la tutelle d'Emmanuel, ce qui le pousse à s'identifier à la condition féminine face à une masculinité oppressante : « J'ai trouvé un autre travail. Une autre langue. [...] Je pourrais me réconcilier avec mon premier monde. Ma mère dure, sans Hamid, mon père. Mes sœurs trahies par la vie » (Taïa, 2017, p. 95). À l'origine, au sein d'un couple interracial et interethnique, Ahmed (Marocain) et Emmanuel (Français), assument des postures les plaçant l'un envers l'autre dans les méandres d'une colonialité du savoir et du corps, avec laquelle Ahmed finit par rompre : « Comment fait-on pour devenir à ce point-là aveugle, donner tout de soi à l'autre et à sa culture dominante ? » (2017, p. 86).

D'autre part, tout en étant homosexuel, Ahmed associera sa situation de « colonisé » à celles de femmes opprimées de son entourage et de celui d'Emmanuel. Cette identification, nous la désignerons ici par le terme de « solidarité performative », motivés par la récurrence, dans l'œuvre d'Abdellah Taïa, de personnages gays subalternisés s'identifiant aux oppressions subies par des femmes. De ce fait, l'effectivité d'une masculinité hégémonique de base colonialiste ne serait pas exclue, car l'amant français exerce sur l'amant marocain les pouvoirs masculinistes de la colonisation, telles que l'altérisation sexualisante, dans une relation annihilante pour Ahmed.

Abdellah Taïa, en dialogue avec les approches décoloniales, construit le personnage d'Ahmed comme celui qui se perçoit dans un rôle permissif de l'oppression. En dépit de sa subalternité et de sa condition raciale et culturelle, Ahmed opère lui-même pour assurer les conditions de production de la colonialité du savoir en tant que l'intellectuel qu'il deviendra sous l'influence de l'idéologie d'Emmanuel, défenseur des valeurs civilisatrices du colonisateur, « encore totalement colonisé dans [sa] tête » (2017, p. 103). Ces valeurs, il finira par les entendre comme étant du « néo-colonialisme » (2017, p. 91) dans la relation entre les deux compagnons.

Quant au personnage d'Emmanuel, il le conçoit comme un Français incarnant les valeurs de la colonialité du savoir avec des motivations orientalistes. Ahmed insiste sur la posture masculiniste hégémonique d'Emmanuel, dont les causes se trouveraient, selon lui, dans l'histoire familiale de celui-ci, dont le père resta indifférent à la virulence d'un amour adultère ressenti autrefois par sa mère : « Pourquoi tu avais choisi d'être comme ton père, en permanence dans la maîtrise, dans le contrôle et la

froider ? » (2017, p. 100). Ahmed, au contraire, dans la première lettre du récit, qu'il écrit à Malika, sa feue mère, s'identifie à l'autorité qu'elle exerce après la mort du père : « Dans la maison, c'était désormais toi et ta loi. Le champ était libre. L'homme n'existait plus. La femme allait tout reprendre, tout réécrire » (2017, p. 13).

Brouillant les notions de masculinité et de féminité, sans pourtant perdre de vue le masculinisme structurant les pratiques coloniales et post-coloniales, la métafiction d'Abdellah Taïa affronte la complexité des relations amoureuses interethniques dans le but de penser les conditions de production d'une éthique de l'altérité pour les immigrants africains.

2. Abdellah Taïa et les masculinités en dérision

À travers une textualité ironique, reposant sur l'incongruence de l'abandon de la langue française à l'instant même de l'énonciation dans cette langue, Ahmed, dans une lettre adressée à Emmanuel, son partenaire français, décide de l'abandonner après 13 ans de vie commune : « Cher Emmanuel, ma décision est prise. Cette nuit, dans le lit à côté de toi, j'ai vu clair » (p. 81). Voir clair exprime une conscience de l'absence d'amour : « Je sors de toi et je sors de cette langue que je ne supporte plus. Je ne veux plus parler français. J'arrête de fréquenter cette langue. Je ne l'aime plus. Elle non plus ne m'aime plus » (2017, p. 81).

S'il est possible de dire que l'amour suppose le miroir inversé de l'altérité, Ahmed se rend compte de son absence, effectuant une anamnèse qui identifie la cause de sa découverte : « Tu étais plus âgée que moi. Au lieu de me protéger, de me réconcilier avec mon monde, tu m'en as détourné. Pire : tu as imposé ta vérité comme unique et valable » (2017, p. 83). Emmanuel fait table rase des appartenances culturelles d'Ahmed. Curieusement, « me protéger » pourrait donc faire allusion au protectionnisme français au Maroc, ce qui approfondit historiquement le lien de causalité coloniale de la relation que l'Européen expérimenté venait d'entamer avec le jeune homme. Dans un autre extrait, on peut lire : « Tu n'as songé à aucun moment à me protéger. Tu étais peut-être totalement sincère, innocent même » (2017, p. 96). Ici, le thème de la bonne foi concernerait l'inconscience dans laquelle se trouvaient les deux compagnons du potentiel néocolonial de leur relation, ce dont Ahmed avait pris conscience : « Avec le temps, j'ai fini par comprendre que j'étais non seulement un assisté mais également un colonisé » (2017, p. 101).

Et pourtant Ahmed procède à l'autocritique, assumant non seulement l'acceptabilité de celui qui s'était laissé assister, mais qui avait conçu le projet de devenir, pour ainsi dire, un colonisé assisté. Il l'assume en réfléchissant à sa relève, que Kamal allait

prendre, un étudiant arabe qui viendrait à Paris étudier sous la direction de Emmanuel et qui aurait, selon Ahmed, la place qu'il avait eue dans la vie de son amant et pourvoyeur français : « Tu es fasciné par Kamal. Je le vois. Je le constate. Et je n'arrive pas à lui en vouloir, à Kamal. Il a raison de foncer, de te faire la cour [...] Il mise sur une solidarité d'Arabes homosexuels pour obtenir une vengeance historique, post-coloniale » (2017, pp.107–108). L'emploi ironique du mot « solidarité » relève du discours indirect libre, par l'incorporation du point de vue des Occidentaux, qui ne se lasseraient pas de souligner les stratégies migratoires des ex-colonisés.

Cette référence critique à un projet conçu par les colonisés afin de parvenir renvoie aux *masques blancs* de Frantz Fanon (1952), qui s'était penché sur les facettes du masquage racial en contexte colonial, surtout le linguistique, qui présupposait l'obsession pour la langue colonisatrice : « Tout peuple colonisé – c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine » (Fanon, 1952, p. 14). Quant à Ahmed, il s'apercevra enfin de s'être fait déculturaliser : « J'ai bien voulu tout abandonner, tout quitter, tout détruire. Remplacer ma sensibilité par une autre. Mes mots par les tiens. L'arabe par le français » (2017, p. 84). Le masque blanc finit donc par lui coller dessus : « J'ai changé de monde, j'ai changé de peau. Je parle et j'écris aussi bien que toi le français » (2017, p. 88).

De cette façon, la complexification de la réflexion historique d'Abdellah Taïa n'épargne pas les immigrés, soulignant les moyens qu'ils se sont trouvés pour parvenir. Tels des arrivistes, les homosexuels avaient joué sur le désir, la fascination par l'Occident et leur précarité, qu'ils avaient su monétariser :

Un autre corps arabe sera là pour te satisfaire et, au passage, profiter de toi comme je l'ai fait pendant des années. Sans vergogne. J'ai misé sur toi, moi aussi, sur la plage populaire de Salé. J'ai pris ton argent. Cela ne m'a posé aucun problème moral. (Taïa, 2017, pp. 107–108).

Le jugement n'étant pas d'ordre moral, c'est toutefois l'hypothèse d'une éthique raciale du rapport amoureux qui est prise en compte, ce qui montre que l'ère post-coloniale, dans la perspective de Taïa, n'est pas celle de l'épanouissement d'un sujet homoérotique libéré des effets de la colonialité, dont il importe de soulever l'effectivité dans le temps présent. Ainsi, la bonne foi qui présidait, dès la rencontre des compagnons, faisait croire à Ahmed qu'il lui était possible, aux débuts de la séduction et de la conquête amoureuse, de répondre, avec une certaine supériorité, à la demande d'Emmanuel : « Mais j'avais réussi l'impossible : t'amener à la jouissance extrême et à la vulnérabilité extrême » (2017, pp. 91–92). Le champ sémantique de la vulnérabilité

semble fonder une dynamique de l'objet-fétiche, d'un manque imaginaire vécu comme privation et frustration, qui ne pouvait guère présupposer la dimension symbolique du désir, fondée sur l'altérité et le partenariat humanisé. Les extrêmes se placent l'un pour l'autre comme objet de la demande, Emmanuel comme savoir et Ahmed comme corps.

Entre la précarité constitutive et l'excès imaginaire, Ahmed vit son processus d'acculturation à la vie française. Néanmoins, au fur et à mesure de ce processus il en critiquait certains enjeux, comme s'il s'approchait peu à peu du passage à l'acte de l'abandon libérateur, de l'arrière-fond du « néo-colonialisme » (2017, p. 91) structurant l'attache d'un compagnon à l'autre. Petit à petit, il répète une sorte de sortie du champ imaginaire et fantaisiste du masque blanc, tentant de récupérer quelque chose du souvenir de sa condition d'immigré racialisé. La racialisation compte sur un dispositif linguistique assez représentatif : parce qu'il jugeait le prénom Ahmed « impossible à prononcer », Emmanuel lui a donné le surnom de Midou, un prénom de « chien », n'ayant même pas accepté la suggestion de « Hamidou » que lui avait faite Ahmed lui-même, car « ça sonnait trop arabe, trop de là-bas » (2017, p. 89). L'effacement de l'identité imposée « exigeait l'amnésie de soi ainsi que la conformité mimétique avec les certitudes de la société franco-française ethnocentrée » (Heyndels, 2020, p. 130).

Cette tentative d'interrompre la racialisation progressive, il la fait par le souvenir de Lahbib, un ami d'enfance marocain. Cet ami avait eu, avant même qu'Ahmed ne fasse la connaissance d'Emmanuel, un compagnon français beaucoup plus âgé qui l'abandonna, ce dont il ne put se remettre. La lettre suicidaire qu'il envoie à l'ami Ahmed, la dernière des quatre lettres composant le récit *Celui qui est digne d'être aimé*, dresse un état semblable à celui de la relation entre Ahmed et Emmanuel. Lahbib s'était fait entretenir depuis l'âge de 14 ans par Gérard, à la différence près que celui-ci rompt trop tôt avec la relation, du fait de ses penchants hébéphiliques désireux de nouvelles rencontres.

La mort symbolique (nominale) d'Ahmed lui rappelle celle, symbolique et réelle, de son ami Lahbib. Dans ce sens, Lahbib est une sorte d'*alter ego* pour Ahmed. L'identification de l'un à l'autre est d'autant plus forte qu'il se serait fantasmé entre eux une sorte de relève dans la vie de l'amant français : « Gérard avait trouvé la bonne occasion pour se débarrasser de moi. J'étais désormais trop vieux. 17 ans et déjà trop vieux. Pire : je n'avais même pas réussi à lui ramener mon remplaçant. Toi. Toi, Ahmed ! » (2017, p. 113). Il est curieux de remarquer que le récit construit, par une mise en abîme, la dimension tripartite de la relève : Ahmed aurait remplacé Lahbib ; qui se fera remplacer à son tour par Kamal.

Dans cette dimension tripartite de la relève des africains arrivistes les uns par les autres dans la vie des homosexuels français, on peut remarquer une double significa-

tion : la première a trait à cette conscience historique et postcoloniale d'Abdellah Taïa qui souligne le rôle des amants ex colonisés dans un « bloc de la masculinité hégémonique » ; la deuxième concerne l'autre biais de cette conscience décoloniale qui pense la précarité des homosexuels africains épris d'hommes européens dans le contexte de la production ininterrompue des effets de la colonialité.

L'aspect émotionnel est un facteur important pris en compte par Ahmed dans sa pensée critique concernant la production des effets coloniaux au sein des rapports entre homosexuels africains et européens. La découverte de la réification du corps par une sexualité débordante – Ahmed met en relief l'intensité, voire la voracité de l'étreinte physique avec Emmanuel au moment de leur rencontre dans un cimetière de Salé – n'est aucunement moralisante dans la perspective d'Ahmed. C'est plutôt à ses yeux l'altérité qui avait fait défaut dans cette relation, laquelle, au bout de 13 ans, s'avère dépourvue du sens de l'ouverture à l'autre et constituée par l'imposition écrasante de pratiques relationnelles eurocentrées. Ce n'est même pas la médiatisation par la situation de classe qui soit en mesure d'attribuer à leur relation les traits d'un partenariat humanisé, c'est-à-dire que l'ascension bourgeoise et universitaire d'Ahmed, de laquelle Emmanuel est le pourvoyeur, ne garantit pas son immersion humanisante à la culture française.

Des études anthropologiques ont démontré le rôle important que joue l'aspect émotionnel en association avec la réussite économique des immigrants au sein de couples interethniques (Gouyon, 2018, p 77). S'intéressant au parcours d'homosexuels marocains émigrés en France, l'auteur propose le lien étroit entre mobilité spatiale et mobilité émotionnelle, ce qui montre qu'un sentiment de vide peut se produire chez ces immigrants dans des relations basées strictement sur l'objectivité des facteurs structuraux. Le parcours de l'un des sujets de la recherche menée par Gouyon illustre cette problématique :

Les structures objectives de l'économie se mêlent aux structures objectivées des émotions et se performent les unes et les autres. Il [le sujet de la recherche] a pris conscience très tôt que sa mobilité socio-économique pouvait devenir effective et efficiente en alliant différentes sphères : le travail, la sexualité (relations d'intérêts immédiats) et les émotions (relations profondes). (Gouyon, 2018, p. 77)

Dans l'ouvrage de Taïa, il y a comme une chaîne de rapports en déficit de liens émotionnels, dont le premier est celui de Lahbib avec Gérard, qui préfigure celui d'Ahmed avec Emmanuel, et qui, associé au niveau historique, réédite l'impérialisme d'André Gide possédant un *garçon arabe*. En adolescent, Lahbib avait vécu avec Gérard, au Maroc, une relation oppressante, de dépendance économique et émotionnelle. Ironiquement, Lahbib veut dire « celui qui est digne d'être aimé », et il ne l'était pas, ne s'en

étant même aperçu ou bien en fermant les yeux pour ne pas s'en rendre compte : c'est sa belle-mère qui le lui a fait voir : « C'est son fils qu'elle me disait de fuir. Elle voyait comment il me traitait et elle n'était pas d'accord » (2017, p. 110).

De cette manière, Lahbib, Ahmed et Kamal sont les partenaires de rapports amoureux dont l'amour, en tant que miroir inversé de l'altérité symbolique, se trouve forclos. La pensée de Taïa, à nos yeux, ne procède pas à un jugement moral de l'arrivisme et des mobilités migrantes à des fins économiques ; ce ne sont surtout pas les liaisons interethniques, dans lesquelles l'ascension socioéconomique des immigrés africains est promue, ce qu'il désapprouve. C'est le risque imminent de production de la déshumanisation, de l'altérisation, au sein de ces relations qu'il constate. Dans cette optique, il faudrait se demander quels seraient les dispositifs de production de l'amour, de l'amour de l'autre, au-delà de l'érotisme proprement dit.

Aussi le souvenir de la vie de Lahbib rappelle-t-il qu'une vie est digne d'être rappelée, à l'instar du jeune homme, dont le prénom veut dire « celui qui est digne d'être aimé ». Une question posée par Ahmed à Emmanuel en dit long : « Te souviens-tu de Lahbib ? Je t'ai parlé de lui tellement de fois quand tu venais au Maroc » (2017, p. 87). L'argument avancé par Emmanuel insiste sur la résolution du complexe colonial : « Tu me gonfles, Midou. La France a quitté le Maroc en 1956 ». Sur ces mots, il réfute catégoriquement la continuité, au présent, des effets coloniaux : « Et tu es ici à Paris, logé, nourri, depuis plusieurs années maintenant... De quoi tu parles ? Je suis un raciste, pour toi ? » (2017, p. 91). Abdellah Taïa invite le lecteur à approfondir les enjeux de l'immigration à la confluence du genre (même si les hommes s'exploitent entre eux, les conditions d'exploiter et se faire exploiter renvoient aux conditions coloniales de production d'une vie migrante vivable, donc de la colonialité), de la race, de l'acculturation, de la misérabilité sociale, autant de facteurs producteurs de la précarité. C'est la raison pour laquelle Ahmed, en soulevant la question de sa mort symbolique, réitère l'idée de l'épistémicide culturel qu'il se voit en train de subir par l'effacement de son prénom : « Midou, c'est qui ? Et Ahmed, il est où ? Mort comme son ami d'enfance, Lahbib ? » (2017, p. 90).

Pour Judith Butler (2010), la vulnérabilité est ontologique à l'être vivant, tandis que les dispositifs de pouvoir et les relations de pouvoir produisent de la précarité. Le deuil, sous la forme d'une vie constamment mise en valeur, symboliquement et continuellement pleurée, est l'un des moyens de production de la vie :

Sans la possibilité du deuil, il n'y a pas de vie ou, plutôt, il y a quelque chose qui vit, qui est autre chose qu'une vie. Au lieu de cela, 'il y a une vie qui n'aura jamais été vécue', maintenue par aucun regard, aucun témoignage, et qui ne sera pas pleurée quand elle sera perdue. (Butler, 2010, p. 46)

L'anéantissement ou la protection de l'être vivant résulte de tels dispositifs et relations. Nous considérons ici que la relation entre Ahmed et Emmanuel, dont le substrat orientaliste ne pouvait être négligé, avait un dispositif qui a produit la vie d'un immigré marocain parvenu selon l'intelligentsia française. Ce dispositif, cependant, dans l'anamnèse d'Ahmed, non seulement supposait chez lui un degré extrême de vulnérabilité, mais produisait une précarité caractérisée par l'altérité radicale qui lui avait été attribuée par le regard européen et dont il ne se débarrassera jamais : « Je ne veux plus être guidé par toi, faire les choses selon toi. Être bien comme il faut : un Parisien comme les Parisiens, pas trop arabe pour toi et pour ton monde, pas trop musulman, pas trop de là-bas » (2017, p. 81).

Ce que l'on peut déduire du processus qui, en théorie, conduirait Ahmed de la vulnérabilité à un idéal d'immigrant parvenu et intégré à la société française, c'est qu'il a eu pour effet, sous prétexte d'altérité, la violence de la racialisation et de l'altérisation : « Non seulement il faut s'intégrer de force dans la société française, mais si, en plus, à faire oublier notre peau, notre origine, ce serait parfait » (2017, p. 92). Dans cet extrait, le discours indirect libre, par l'incorporation implicite du discours postcolonial, souligne la naturalisation d'un processus annihilant pour l'Africain. Au présent de l'énonciation de la lettre qu'Ahmed est en train d'écrire, il réfléchit à l'impossibilité de l'émergence de la dialectique de l'altérité. Ce qui, entre les deux, pourrait constituer l'écoute de l'articulation de l'autre dans la langue étrangère s'avère cependant être une insuffisance, une carence du point de vue d'Emmanuel, le civilisateur, celui qui détient le savoir tant désiré par l'Africain et dont celui-ci n'a pas cherché à saisir, au départ, l'épistémicide : « Tu m'as corrigé tout de suite : 'Mon français n'est pas bon...' C'est le verbe 'être' qu'il faut utiliser ici... et non pas 'avoir' » (2017, p. 86).

Ainsi, dès les premières interactions, Emmanuel incarne le rôle de l'Européen civilisé, initiant le colonisé aux domaines de la grammaticalité. Correction linguistique, adéquation, standardisation, normalisation. Les notions culturelles plausibles pour apprendre la langue de l'autre sont l'assimilation et la domination : « Ni moi ni mes djinns n'étions en mesure ce jour-là de deviner à quel point ta dictature naturelle allait tout écraser en moi, absolument tout dominer » (2017, p. 93). L'assimilation a produit une acculturation sur sa maîtrise de l'arabe, sa langue maternelle, comble de dépersonnalisation : « J'ai à présent un accent bizarre quand je parle cette langue. Ma langue n'est plus ma langue. Quelle tragédie ! » (2017, p. 93).

Bien qu'irréductibles les unes aux autres, la dépersonnalisation linguistique d'Ahmed renverrait à celles qui furent les épistémicides linguistiques coloniaux, qui avaient sous-estimé la pertinence des langues vernaculaires des peuples originels. Tout au plus, les langues classiques des peuples envahis, en effet, comme l'a montré Edward

Said, faisaient l'objet d'études pour les orientalistes européens, l'arabe coranique et littéraire parmi de nombreuses langues de civilisations anciennes. Entre domination et stéréotypage de la langue du natif, les singularités de l'usage qu'Ahmed fait de la langue française soulèvent une problématique linguistique où la non-maîtrise idiomatique par l'Africain configure avant tout une situation de précarité que le colonisateur attribue et produit dans ses dispositifs d'étude et d'évaluation.

D'où la conclusion d'Ahmed dans son auto-évaluation : « À cause de toi je suis devenu un autre » (p. 89). Dans la sémantique de la causalité négative (*à cause de*), le « je » d'Emmanuel figure donc comme une instance causale et structurelle d'un autre altérisé, donc d'un non-autre, d'un sujet violemment privé d'une image symbolique, non capturé, mais captif d'un imaginaire attributeur d'altérité radicale. De cette façon, le narrateur revisite le passé et constate avec le recul de 13 ans : « On est encore là-bas à Salé, pas à Paris, tu ne te soucies pas de ton image. Tu es loin de ton image. Tu es libre » (2017, p. 89). Ne pas avoir d'image peut être compris comme la condition du sujet censée être universelle, ce qu'Ahmed entend comme étant un « système » fondé sur des « privilèges » socio-économiques et structuré autour des « codes bourgeois » (2017, pp. 88–89) de sa belle-famille. Tandis qu'Emmanuel, du fait de ses origines, incarne le Un universel, la notion d'image se rattache à l'identité d'Ahmed, dans une scène spéculaire sans la dissymétrie signifiante lacanienne du désir (Lacan, 2001, p. 413), ancrée plutôt sur l'asymétrie annihilante : « Rien à la base n'aurait pu nous rapprocher, nous réunir, nous mettre l'un en face de l'autre » (Taïa, 2017, p. 75).

3. *L'homme n'existait plus : la performativité au féminin*

Ahmed est l'auteur de la première des quatre lettres du récit *Celui qui est digne d'être aimé*, qu'il adresse à Malika, sa feuve mère. L'ouverture du récit, sous l'égide de la puissance de cette femme, est révélateur de l'identification d'Ahmed à un féminin qu'il croit imbu d'une performance de réécriture : « la femme allait tout réécrire ». Réécriture à laquelle Ahmed s'adonnera, d'une part comme l'auteur de sa propre vie, qu'il avait cherché à reconstruire, dix ans auparavant, sans la présence d'Emmanuel ; d'autre part comme agent d'écriture, c'est-à-dire l'expéditeur-destinataire d'un ensemble de lettres qu'il avait réunies dans le volume que le lecteur a entre les mains, auxquelles il a attribué une continuité thématique, celle des relations amoureuses et érotiques dévastatrices et leur rapport à des questions relevant de l'intersectionnalité, à la manière dont différentes formes d'oppression, telles que le machisme, le racisme, le sexisme, le colonialisme et l'homophobie s'articulent dans la trajectoire des personnages.

Dès l'*incipit*, la lettre présente Malika comme « dictatrice assumée » (2017, p. 11). En 2015, cinq ans après son décès, Ahmed écrit pour essayer de comprendre son identification à cette femme. Matriarche dans un foyer où un père, absent, n'a pas le dernier mot, mais qui n'est pourtant pas moins machiste quand il s'agit de se faire soumis à la dépendance sexuelle de son épouse. Malika est un personnage ambigu, elle transgresse en quelque sorte le rôle de soumission féminine, tout en réitérant le machisme et l'homophobie constitutifs des imaginaires sociaux hétéronormatifs de l'univers fictionnel marocain. En fait, à ses filles, ainsi qu'à Ahmed, elle leur a toujours préféré Slimane, le fils aîné. Comme dans un règlement de compte scriptural, Ahmed, rejeté jadis par cette mère homophobe, décrypte les conditions de production de ce préjugé, allant à la racine d'un machisme structurel : « Tu as su rester fidèle à tes principes. La cruauté comme règle du jeu, du monde » (2017, p.17).

Il est intéressant de remarquer qu'Ahmed établit une analogie entre l'hétéro-normativité réitérée par sa mère et la religion, quand il s'agit pour lui de plonger au fond du processus dans lequel Slimane est élu comme idéal de masculinité : « Tu as fait de lui un prophète qui n'avait nul besoin de parler : son message étant entendu d'avance » (2017, p.19). En effet, « les sociétés postcoloniales ont fait l'expérience de nombreux projets idéologiques et discursifs de production de masculinité. Dans le monde musulman et dans les anciennes colonies fortement influencées par les missions chrétiennes, ce processus comporte une puissante dimension religieuse » (Connell, 2015, p. 8).

Ainsi, le discours de la norme qu'incarne le fils hétérosexuel n'a pas à construire sa légitimité (*son message*) ; il a pourtant à garantir sa propre pérennité par le moyen d'une pratique citationnelle. Ce trait universel et atemporel de la norme, Malika, la mère, le réactualise comme citation et rituel de renforcement de valeurs masculinistes. Cette femme participe alors à ce que Demetriou (2015, p. 10) entend par bloc masculin : « contrairement à la masculinité hégémonique, [il] implique de comprendre le pouvoir masculin et la pratique masculine sans les réifier ni les binariser ». De cette manière, Malika, partagée entre l'adoration religieuse à la masculinité du fils aîné et une sorte d'émasculatation symbolique qu'elle fait subir à son mari, « cet homme défaillant », à qui elle imposait « chaque jour une nouvelle castration », et bien que le mot de dictatrice soit employé quatre fois comme épithète à cette mère castratrice, elle est bien loin de dépasser la misogynie intrinsèque au système de pensée de l'univers fictionnel. « Tu l'as condamné à toi, à tes odeurs, à ton vagin » (2017, p. 14). Et cette condamnation est d'autant plus ironique et relative qu'elle réitère une potentielle réification sexuelle de Malika elle-même. C'est que dominer la domination masculine ne présuppose pas une libération définitive, n'instaure pas un changement social dans

l'univers familial de Malika, mais sollicite de celle-ci une gestion continuelle et ouverte du conflit et de l'hégémonie génitale du mâle, que son mari aura perpétuée à vie. Il aura donc fallu qu'il meure – ironie ou providence – pour que la libération physique de Malika soit envisageable.

Ce conflit est analogue à celui d'Ahmed : La position d'Ahmed est également ambivalente : il se place du côté de la mère, surtout de l'autorité sexuelle qu'elle exerce sur ce père obsédé par le sexe. C'est par cette autorité qu'il avait cru, en 1992, séduire Emmanuel. Ce dont Ahmed s'aperçoit c'est que le pouvoir par le sexe n'en est pas un, d'un point de vue symbolique. C'est la raison pour laquelle, dans la lettre même qu'il écrit pour exalter le féminin de la mère et s'y identifier, il ne néglige pas le rôle vraiment libérateur de ses sœurs, qui, elles, ont été assez hardies pour dire à Slimane qu'il n'avait pas droit à l'héritage de la mère défunte, car il l'avait déjà eu de son vivant puisqu'il elle lui avait accordé des privilèges. Là, c'est Ahmed qui aurait pactisé avec une sorte de masculinité oppressante du frère aîné : « J'aurais été encore pétrifié devant lui, impressionné par le silence qu'il m'impose dès qu'il apparaît » (2017, p. 21).

On remarque donc que tout un système se déploie pour qu'une masculinité réussisse. En quelque sorte Ahmed serait devenu pour Emmanuel la Mère ou le Fils de la non-relation osmotique qu'ont entretenue Malika et Ahmed. De toute façon, dans la lettre de rupture avec Emmanuel, dix ans auparavant, dans laquelle il avait passé au crible l'homosexualité comme expérience genrée de domination entre hommes,¹ il réhabilite la mémoire de cette mère et de ses sœurs. Malika y est mentionnée comme étant la « mère dure » ; les sœurs, « trahies par la vie » (p. 95). Même si toutes ces femmes à un moment donné furent homophobes à son égard, il s'aperçoit du privilège d'être né dans une peau masculine, pour ainsi dire : « Jamais je n'ai essayé de me mettre dans la peau de mes sœurs. De les regarder et les comprendre » (p. 96). Là, dans l'acceptation de Judith Butler (2010, p. 95), c'est l'horizon éthique qui s'amplifie, Ahmed se montrant enclin à suspendre, momentanément et en faveur de l'autre, le récit de soi-même : « Même si elles s'obstinent à refuser de parler de mon homosexualité, je les forcerai à créer un lien nouveau. Je ne veux pas que tout tourne autour de mon homosexualité ».

¹ Le roman d'Abdellah Taïa crée des analogies entre colonialisme et machisme. Même si Ahmed s'identifie comme un homme gay cisgenre, il établit un rapprochement entre son vécu de l'homosexualité d'Arabe, en couple avec un homme gay européen imbu de valeurs orientalistes, et l'oppression infligée aux femmes de l'univers romanesque. Ce que nous concevons, du fait de la performativité même des genres développée dans le roman, c'est que des pratiques machistes puissent surgir au sein de couples homosexuels, donc dans la relation Ahmed-Emmanuel.

Une solidarité performative découle donc de cette suspension du récit de soi et de l'instabilité du genre, faisant basculer les pratiques genrées des personnages des masculinités aux féminités et vice versa, par la mise en œuvre d'une performativité accentuée par Judith Butler (1990, p. 59) déjà dans *Trouble dans le genre* : « Le genre est le mécanisme par lequel les notions de masculin et de féminin sont produites et naturalisées, mais il pourrait très bien être le dispositif par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturalisés ».

Ahmed décrypte la réalité des privilèges qui sont les siens dans l'assurance de prémisses patriarcales. En tant qu'immigrant accueilli par une famille bourgeoise, il reconnaît son « nouveau statut », « très privilégié » (2017, p. 91). En tant qu'homosexuel, il prend part à l'effectivité de l'hégémonie masculiniste, à la rupture de laquelle ses identifications féminines tentent de concourir. Dans sa lettre, il cherche à faire prendre conscience à Emmanuel des privilèges d'une oppression que sa famille exerce sur Halima, la bonne : « Elle a 70 ans. Elle ne s'est pas mariée. Elle a passé la majeure partie de sa vie avec vous. À vous servir. À vous voir grandir » (2017, p. 96). Cependant, Ahmed procède à son autocritique, dévoilant le jugement qu'il avait porté lui-même sur le sort de cette femme : « Au fond, je la jugeais un peu parce qu'elle n'était pas cultivée, parce qu'elle n'avait pas profité de la France pour évoluer, s'émanciper » (Taïa, 2017, p. 97).

Ici, c'est Ahmed qui entre, complice, dans le jeu du pouvoir machiste, raciste et intellectualiste. La trame romanesque des oppressions se complexifie davantage, et les diverses postures et positions de pouvoir assurées par des sujets diasporiques noirs, hommes et femmes, hétérosexuels et homosexuels, illettrés et cultivés, corroborent à l'ouverture du champ de l'hégémonie masculine :

La diaspora noire et la naissance du mouvement de libération gaie, par exemple, ont légitimé des masculinités gaies et noires longtemps marginalisées. La réponse à la crise de légitimité du patriarcat passe alors, comme nous allons le voir, par la formation d'un nouveau bloc hégémonique masculin, qui incorpore des éléments utiles à la reproduction du patriarcat en provenance des masculinités « marginales » et « subordonnées ». (Demetriou, 2015, p. 11)

Et cette famille, qu'Ahmed est en train de classer comme le foyer des normalisations, est à la fois un noyau à partir duquel la masculinité en tant que bloc se performe. Et pourtant, si les normes de genre y sont défaites, elles le sont pour le maintien d'un modèle eurocentré. Prenons l'exemple d'un autre africain vivant au sein familial, Jamal, le mari tunisien d'une sœur d'Emmanuel. Ahmed répudie le fait que leurs filles jumelles portent des prénoms français, tout comme il se sent accablé par la haine de s'être soumis à l'appellation de Midou imposée par Emmanuel. Pour Ahmed, ironiquement,

l'idée de « devenir un autre Jamal, version gay » lui répugne. La plasticité du genre permet à deux hommes, un homosexuel et un hétérosexuel, de jouer des rôles semblables dans la dynamique des relations interethniques réifiantes pour l'Africain. Dans cette optique, Ahmed se projette sur les images de Halima et de Jamal.

Il est curieux de remarquer qu'Ahmed, en associant Jamal à une sexualité gay, dénote la race en tant qu'un marqueur altérisant. La disqualification par la race et la disqualification par le sexe féminin s'interpénètrent, ce qui met en évidence que les oppressions, dans *Celui qui est digne d'être aimé*, sont complexes à décerner dans leurs conjonctures. En fait, s'interroger sur la production altérisante des immigrés africains présuppose la complexification du profil universel de l'homme blanc européen dès qu'il s'agit de percer les rôles de domination, au sein de la colonialité mâle, hétérosexuelle, blanche et bourgeoise. Dans le texte d'Abdellah Taïa, cette domination s'opère par le brouillage des notions biologiques de masculinité et féminité, qui sont plutôt plastiques et intersectionnelles, c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans un champ hybride, marqué tant par la performativité de pratiques qui refont et défont les genres, que par interpénétration des marqueurs de race et de classe.

Néanmoins, toutes les performances de genre risquent de devenir machistes et colonialistes. Ainsi, des postures oppressantes peuvent être performées par des femmes, et les hommes se laissent « féminiser », assumant des comportements infériorisants. C'est ce qui se produit au sein d'un autre couple interethnique du récit : « Ce qui a fait tout basculer entre nous, ce sont les jumelles que ta sœur a eues l'année dernière avec son mari Jamal, tunisien, lui » (p. 91). Les prénoms des filles sont l'élément déclencheur de la crise à laquelle Ahmed est en proie relativement à son surnom, Midou : « Elles [*sic*] les a appelées Jeanne et Marguerite. J'étais choqué. C'était une nouvelle étape de l'effacement programmé » (2017, p. 91). Il faut retenir l'autoritarisme incarné par la femme comme sujet (« elle ») de l'imposition des prénoms. Dans ce contexte, nommer n'est pas une opération anodine, c'est un exercice de pouvoir : « Le symbole est trop fort » (2017, p. 92).

De cette façon, le roman nous présente la catégorie de masculinité comme étant liée avant tout à la microphysique du pouvoir colonial et à la performativité du genre, construite socialement aussi bien par des hommes que par des femmes. La féminité, pour sa part, recouvre des performances à la fois libératrices et répétitives de l'hétéronormativité et du machisme. Contraire à tout manichéisme, la mouvance genrée des personnages construit un univers fictionnel où les lois du genre se dé-construisent en tant que catégories ouvertes. Mais Ahmed ne perd jamais de vue sa critique du pouvoir mâle et colonial, c'est-à-dire que le démantèlement d'un système de privilèges – même si les immigrés (homosexuels et hétérosexuels) et les femmes (africaines et eu-

ropéennes) en bénéficient en quelque mesure – présuppose l'entente de l'historicité et du maintien du privilège hégémonique masculin. Les prises de certains pouvoirs par les femmes, dont Malika est le paradigme, surtout dans la sphère privée, participent à une sorte de microphysique du pouvoir, mais leurs corps (celui de Malika par exemple) subissent le joug de la domination sexuelle. La mère d'Emmanuel, qui avait quitté le foyer familial parce qu'elle « aimait quelqu'un d'autre » (2017, p. 98) que son père, est négligée comme celle qui a rêvé d'amour même si elle avait été lâchée. Revenue « à son mari, [à] son grand appartement bourgeois dans le Ve arrondissement » (2017, p. 100), la rupture ne s'opère pas avec la structure sociale de la dépendance. Malika et la mère d'Emmanuel sont libératrices et opprimées ; l'une dans un univers dit avancé et progressiste – l'europpéen –, l'autre, dans celui réputé arriéré – le marocain –.

Les mécanismes sociaux et les dispositifs discursifs du privilège masculin sont structurants. Même si la plasticité de la masculinité permet à des immigrants d'en consolider les piliers, Ahmed effectue le recul de l'historien pour comprendre ses fondements. Pour lui, il convient d'historiciser le privilège mâle colonial. Pour ce faire, la totalité des relations amoureuses et érotiques qu'il présente tout au long des quatre lettres du récit préfigure l'« épisode ultra célèbre » dans lequel Oscar Wilde offre un « garçon arabe » à André Gide. C'est comme s'il était impérial, pour la réflexion à propos des statuts des rapports amoureux interracialisés contemporains, de cerner les conditions historiques de production de la colonialité cognitive et sexuelle des Africains. Dans ce sens, on peut suggérer que les traits hégémoniques du colonialisme sexuel construisent de nouvelles pratiques de genre colonialistes : « l'hégémonie ne peut être présumée dans les rapports sociaux violents et d'exploitation qui constituent les ordres de genre impériaux et transnationaux ; mais elle ne cesse de se construire, de se renouveler et d'être contestée » (Connell, 2015, p. 11).

La situation de Gide est recréée dans le personnage d'Emmanuel, dont le portrait réunit les attributs d'une hégémonie blanche, bourgeoise, intellectuelle et machiste. Ce portrait identitaire, dans le cadre impérialiste auquel la lettre d'Ahmed renvoie, aurait pour substrat une masculinité orientaliste, qui fut symboliquement consolidée moyennant les incursions sexuelles des voyageurs écrivains dans les territoires coloniaux, comme l'a bien montré Edward Saïd. L'embourgeoisement des mœurs au XIX^e siècle a créé des conditions supplémentaires pour la production d'une sexualité européenne masculine orientaliste, que les pratiques homosexuelles de certains écrivains ont aidé à consolider : « L'Orient est un lieu où l'on peut chercher l'expérience sexuelle inaccessible en Europe » (Saïd, 2015, p. 331). Le savoir sur l'autre et la jouissance sur le corps de l'autre sont les corrélats des « possessions coloniales » (p. 331). Ce

que l'on peut inférer de l'analyse historique d'Ahmed c'est que le contexte colonial dans lequel André Gide exerça son homosexualité ne laisserait aucune raison de dire qu'elle contribue à l'histoire de l'émancipation homosexuelle, car aucune sexualité ne serait émancipée tant qu'elle compte sur l'oppression économique et raciale :

L'émancipation sexuelle d'André Gide, je l'avais vécue à l'époque comme si elle était la mienne. Mon identification mystique, littéraire et sexuelle était la preuve de mon intelligence. [...] Je l'avais oublié, lui. Le petit Arabe dans l'Algérie depuis plusieurs décennies occupée par la France. Je l'avais traité comme on traite les pauvres. Ils n'ont aucune place dans l'Histoire. (Taïa, 2017, p. 103)

Ahmed développe l'idée qu'entre Gide et le garçon arabe il ne pourrait y avoir de relation car le caractère relationnel d'une interaction présuppose l'émergence de l'altérité : un *garçon offert* étant l'objet la réification, de la déshumanisation portées à leur comble. Cette révision historique dénonçant l'altérisation et la sexualisation subies par ce garçon dans le récit de voyage *orientalo-sexuel* de Gide, se dédouble dans la révision autocritique d'Ahmed lui-même, qui avait vanté par le passé l'*émancipation sexuelle* de l'écrivain français dans sa « première expérience homosexuelle » (2017, pp. 102–103). La rencontre entre Emmanuel et Ahmed, dans une place de Salé, est instantanément vécue comme étreinte sexuelle effusive. Ensuite, il procure au jeune homme marocain son installation à Paris, devenant le pourvoyeur économique et l'initiateur à la culture française et universitaire. Au fil des années, une relation semble s'être développée entre les deux, une période ponctuée par des instants de remise en cause, mais Ahmed finit par la démasquer comme une véritable non-relation en écrivant cette lettre de rupture qui lui permet d'enlever, une fois pour toutes, le masque blanc d'immigrant africain parvenu et intégré, de se savoir colonisé en tant que le « pédé arabe d'Emmanuel » (2017, p. 103).

Il convient ici de tracer un bref parcours du thème de la masculinité orientaliste dans l'œuvre d'Abdellah Taïa, qui abonde en citations d'artistes européens homosexuels ayant eu des rapports à la culture arabe. Dans le roman autofictionnel *L'Armée du salut* (2006), Pasolini représente pour le narrateur-personnage Abdellah la possibilité d'un dialogue interculturel entre l'Europe et les cultures arabes. La référence à Pasolini avait permis à Abdellah d'entamer une conversation avec Jean, professeur universitaire suisse qu'il avait rencontré à Rabat. Il croit, dès ces premiers échanges, à une « grande complicité intellectuelle » (2006, p. 82). Abdellah « faisai[t] parfaitement le guide » (2006, p. 82), cherchant à séduire le touriste européen, à qui il tient à rappeler que Pasolini avait même voulu « se convertir à l'islam » (2006, p. 83).

Abdellah, pour sa part, fait son premier voyage en Europe, financé par Jean, qui « influençait considérablement [ses] goûts et [ses] jugements artistiques » (2006, p. 122).

Outre les premiers malentendus entre les deux compagnons, Abdellah a un choc culturel, « une fracture irrémédiable » (2006, p. 124), du fait qu'il craint d'être perçu comme la « chose sexuelle » de Jean, car c'est lui qui payait les dépenses lors des sorties. Plus tard, Jean se rendra une deuxième fois au Maroc, dont il fait connaître au natif Abdellah les villes touristiques. Malgré leurs mésententes, Abdellah croyait toujours à une complicité, mais ironisait déjà ce qui n'était en réalité qu'un agréable voyage touristique : « Ouarzazate, dix jours durant, a été notre roman d'amour heureux » (2006, p. 134).

Dans un deuxième séjour d'Abdellah en Suisse, la liberté, que les deux amants s'étaient promise dès le départ, fait défaut : « Nous serions des amis, pas des esclaves l'un pour l'autre » (2006, p. 146). Et lors d'un troisième voyage en Suisse, l'espoir d'une relation humanisée est à jamais perdu : « Il était maintenant acariâtre. Possessif. Il m'ignorait. Je n'existais plus pour lui et, pourtant, je dépendais de lui plus que jamais. Il payait pour tout. Il me le rappelait sans cesse » (2006, pp. 151–152). D'où le premier constat relativisant de la liberté imaginaire supposée en Europe : « La liberté en Occident ? Quelle liberté ? » (2006, p. 152). Rentré au Maroc, Abdellah saura d'un professeur que celui-ci avait été prévenu par Jean de la « mauvaiseté » de celui-là (2006, p. 153). Lorsqu'enfin Abdellah part en Suisse pour suivre ses études de DES, il se rend compte qu'il avait permis à Jean d'« envahir [s]a vie » (2006, p. 153). Un avenir prometteur avait été illustré par le paysage de leur première rencontre, qui avait Pasolini pour témoin : « Il venait seul assister au coucher du soleil sur cette même plage où nous nous trouvions Jean et moi » (2006, p. 83). Arrivé en Suisse, le paysage humain et langagier est près peu solaire : « Je cherchais une image humaine, un signe, je me retrouvais en face du silence » (2006, p. 87).

Dans un autre ouvrage, *Le Rouge du tarbouche* (2012), recueil de contes hybride, conçu entre l'autofiction et la métافiction historiographique, Abdellah Taïa crée aussi une symétrie entre des personnages autofictionnels et littéraires : dans le conte *De Genih à Genet*, il s'agit du couple Abdellah-Ali, analogue à celui formé par l'écrivain français Jean Genet et son dernier compagnon, Mohamed Al-Katrini. La relecture entreprise par Abdellah Taïa du rapport de l'auteur français au vécu de la sexualité avec des hommes arabes diffère de celle qu'il entreprend du même rapport concernant André Gide.² Alors que celui-ci, dans *Celui qui est digne d'être aimé*, aurait procédé à une sorte d'altérisation coloniale du corps et de la vie du garçon arabe avec qui il avait eu des rapports sexuels à Biskra, Genet aura construit avec Al-Katrini une relation fondée sur

² Nous renvoyons le lecteur désireux d'en savoir plus à J. Vilarino, *A Escrita corsária de Abdellah Taïa*, un article dans lequel nous développons, dans le cadre des écritures translingues, la comparaison des relectures d'André Gide et de Jean Genet entreprises par Abdellah Taïa.

l'altérité. C'est ce qu'Abdellah découvrira plus tard en lisant *Le Funambule*, un récit que Genet consacra à un autre amant, Abdallah Bentaga, dont les traits humanisés, aux yeux d'Abdellah, narrateur du *Rouge du tarbouche*, sont structurants de la façon dont l'écrivain français représente le corps érotisé de l'homme arabe :

L'ami, l'amant, le fils, le compagnon, le disciple tendre et délicat... Voilà un garçon, découvert dans les livres, qui est entré immédiatement dans ma mythologie personnelle, dans mon coeur. Lui aussi, depuis 1964, vit dans l'autre monde, mais son histoire d'ici-bas est encore incomplète. Un jour je l'écrirai. (2012, p. 57)

Retenons que l'altérité, présupposée par Abdellah dans le vécu et dans les représentations de Jean Genet du corps masculin arabe, est mise en relief à travers les signifiants par lesquels les personnages sont prénommés et surnommés. Tandis que dans *Celui qui est digne d'être aimé* l'appellation de Midou, imposée par Emmanuel à Ahmed, matérialise le comble d'une altérisation annihilante, dans *Le Rouge du tarbouche* la logique s'inverse : c'est un homme arabe (le narrateur Abdellah) qui pervertit le prénom d'un écrivain français. Dans l'altération phonétique Genih-Genet, on remarque non seulement une « manière d'arabiser » (2012, p. 56) un prénom français, mais une opération signifiante qui met en évidence le choix qu'aurait fait Genet dans son œuvre et dans son expérience personnelle de ne pas succomber à l'exotisme eurocentré. Du même coup, Abdellah Taïa s'interroge sur les enjeux des hybridations littéraires Maroc-France. Que ce soit par l'intertextualité avec André Gide ou par celle avec Jean Genet, deux écrivains homosexuels assumant des postures divergentes vis-à-vis du corps masculin arabe érotisé, ces deux lectures décoloniales s'avèrent un champ critique fécond qui permet à Abdellah Taïa de renouveler la prose homoérotique dans la littérature contemporaine de langue française.

Nous pouvons conclure que les hybridations culturelles offrent à Abdellah Taïa la possibilité d'articuler littérairement les enjeux de la construction des masculinités dans la sphère globale du post-colonialisme, conçues critiquement comme des catégories non essentielles. Nous ne croyons pas à une évolution de la remise en cause des masculinités dans l'œuvre d'Abdellah Taïa, mais plutôt à une problématisation non-manichéenne développée dès le roman *L'Armée du salut* : Abdellah et Jean avaient construit une relation dégradante de possession masculiniste. Paradoxalement, Pasolini est présenté comme un Européen empreint du désir de découvrir des altérités dans la culture arabe. Dans *Le Rouge du tarbouche*, c'est Genet qui joue le même rôle.

Après 11 ans de la parution de *L'Armée du salut*, le récit *Celui qui est digne d'être aimé* retravaille le thème des masculinités en dérision, mais cette fois l'auteur promeut explicitement le débat décolonial, dans un contexte politique qu'Ahmed désignera

comme celui du « néo-colonialisme » (2017, p. 91). Les masculinités y sont représentées comme des processus historiques, dont la portée politique et les enjeux de pouvoir renvoient à la domination coloniale tout en (re)produisant la colonialité du savoir et du corps de l'autre oriental dans le temps présent. Dans ce sens, en proposant un rapport indissociable entre le colonialisme et une certaine hégémonie mâle européenne, Abdellah Taïa ne perd pas de vue que le fait colonial est indéniablement producteur de masculinités performatives dont l'efficacité ne fait que garantir l'intérêt même de l'eurocentrisme. C'est la raison pour laquelle cette métafiction épistolaire d'Abdellah Taïa s'inscrit dans la littérature contemporaine d'expression française comme un roman décolonial.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Boidin, Capucine. (2009). Études décoloniales et postcoloniales dans les débats français. *Cahiers des Amériques Latines*, 62, 129–140. <https://doi.org/10.4000/cal.1620>
- Butler, Judith. (2010). *Ce qui fait une vie : essai sur la violence, la guerre et le deuil*. Zones.
- Butler, Judith. (1990). *Trouble dans le genre*. La Découverte.
- Connell, Raewyn. (2015). Hégémonie, masculinité, colonialité. *Genre, Sexualité & Société*, 13. <https://doi.org/10.4000/gss.3429>
- Demetriou, Demetrakis Z. (2015). La masculinité hégémonique : lecture critique d'un concept de Raewyn Connell. *Genre, sexualité & société*, 13. <https://doi.org/10.4000/gss.3546>
- Fanon, Frantz. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Seuil.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Gallimard.
- Gouyon, Marien. (2018). Circuler pour aimer, aimer pour circuler : Le « travail émotionnel » de l'amour entre hommes comme ressource migratoire vers la France et Dubaï. *Migrations Société*, 173(3), 65–78. <https://doi.org/10.3917/migra.173.0065>
- Heyndels, Ralph. (2020). « Je suis un Indigène de la République » : l'atelier décolonial de l'écriture d'Abdellah Taïa. In Ralph Heyndels ; Amine Zidouh, (Dir.), *Autour d'Abdellah Taïa : poétique et politique du désir engagé / Around Abdellah Taïa : Poetics and Politics of Engaged Desire* (pp. 117–145). Passages.
- Lacan, Jacques. (2001). *Autres écrits*. Seuil.
- Masson, Sabine, & Thiers-Vidal, Léo. (2002). Pour un regard féministe matérialiste sur le queer : Échanges entre une féministe radicale et un homme anti-masculiniste. *Mouvements*, 20(2), 44–49. <https://doi.org/10.3917/mouv.020.0044>
- Ncube, Gibson. (2019). « Un homme qui a oublié d'être un homme » : la masculinité dans l'œuvre autofictionnelle d'Abdellah Taïa. *French Studies in Southern Africa*, (49), 162–180. <https://hdl.handle.net/10520/EJC-1d6b25ae28>
- Said, Edward W. (2005). *Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*. Points.
- Taïa, Abdellah. (2006). *L'Armée du salut*. Seuil.
- Taïa, Abdellah. (2012). *Le Rouge du tarbouche*. Seuil.

Taïa, Abdellah. (2017). *Celui qui est digne d'être aimé*. Seuil.

Vilarino, Júnior. (2021). A escrita corsária de Abdellah Taïa. *Alea-Estudos Neolatinos*, 23(2), 30–44.
<https://doi.org/10.1590/1517-106x/20212323044>

Júnior Vilarino. Professeur de langue et littérature françaises à l'Université Fédérale de Viçosa (UFV-Brésil). Ses recherches portent sur la littérature française, les littératures de langue française et la littérature brésilienne, travaillant principalement sur les sujets suivants : poésie et modernité au XIX^e siècle, postcolonialisme et théories du genre. Ses publications concernent surtout les oeuvres de Charles Baudelaire et d'Abdellah Taïa.

Transiter du ‘féminin’ au ‘masculin’. De Daniel Van Oosterwyck à Paul B. Preciado

MARTINE RENOUPREZ

Université de Cadix / Espagne

✉ martine.renouprez@uca.es

RÉSUMÉ. *Il*, la première autobiographie d’un homme trans, celle de Daniel Van Oosterwyck, déclaré fille à la naissance, montre combien la procédure de changement de genre et de sexe fut longue et éprouvante dans les années 1970. Cette autobiographie vise à tracer une voie de compréhension du ressenti de celui qui s’éprouve comme profondément masculin. Cinquante ans plus tard, Paul B. Preciado dénonce à travers ses chroniques d’*Un appartement sur Uranus* l’enfermement identitaire des sexes et des genres ainsi que l’obligation de penser le monde sur le mode binaire. Sa transition vers la masculinité va au-delà du désir d’être un homme : c’est un acte politique révolutionnaire qui vise à faire sauter les catégories et à créer une nouvelle épistémologie qui donne leur juste place au tiers, à la marge, à la dissidence des genres.

RESUMEN. *El tránsito de lo «femenino» a lo «masculino».* De Daniel Van Oosterwyck a Paul B. Preciado. *Il*, la primera autobiografía de un hombre trans, de Daniel Van Oosterwyck, declarado niña al nacer, muestra lo largo y duro que fue el proceso de cambio de género y sexo en los años setenta. El objetivo de esta autobiografía es ofrecer una vía de comprensión de alguien que se experimenta a sí

MOTS-CLÉS :

Trans ;
masculinité ;
autobiographie ;
chroniques.

PALABRAS CLAVE:

Trans;
masculinidad;
autobiografía;
crónicas.

Pour citer cet article

Renouprez, Martine. (2023). Transiter du ‘féminin’ au ‘masculin’. De Daniel Van Oosterwyck à Paul B. Preciado. *HYBRIDA*, (7), 55–75. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.27094>

mismo como profundamente masculino. Cincuenta años después, las crónicas de Paul B. Preciado en *Un appartement sur Uranus* denuncian el confinamiento identitario del sexo y del género, así como la obligación de pensar el mundo en términos binarios. Su transición hacia la masculinidad va más allá del deseo de ser un hombre: es un acto político revolucionario destinado a romper las categorías y a crear una nueva epistemología que dé su lugar propio al tercero, al margen, a la disidencia de género.

ABSTRACT. *Transiting from the 'feminine' to the 'masculine'.* From Daniel Van Oosterwyck to Paul B. Preciado. *II*, the first autobiography by a trans man, Daniel Van Oosterwyck, declared a girl at birth, shows just how long and trying the process of changing gender and sex was in the 1970s. The aim of this autobiography is to provide an insight into the feelings of someone who experiences himself as profoundly masculine. Fifty years on, Paul B. Preciado's chronicles in *Un appartement sur Uranus* denounce the confinement of sex and gender identity and the obligation to think of the world in binary terms. His transition to masculinity goes beyond desire to be a man: it's a revolutionary political act aimed at breaking down categories and creating a new epistemology that gives a proper place to the third, to the margin, to gender dissidence.

KEYWORDS:
Trans;
masculinity;
autobiography;
chronicles.

1. Introduction

La transition évoque le fait de passer d'un état de fait à un autre, d'un lieu à un autre, psychiquement ou physiquement. Elle implique un mouvement, le tracé d'un passage, la vrille d'une issue, et probablement un changement, car, lorsque je transite, je quitte un état ou un lieu connu vers l'inconnu et cet inconnu sollicite et force en moi la métamorphose.

La transition s'oppose à la tradition, aux évidences du groupe, aux politiques des États. Elle implique donc une certaine audace et ne peut réellement s'opérer que dans la bienveillance d'un environnement ouvert à la nouveauté. Cette bienveillance de la communauté a été indispensable dans l'histoire de l'humanité, lancée vers la survie et l'amélioration de ses conditions d'existence.¹

Mais la structuration même de notre façon de penser n'incline pas toujours à l'ouverture d'esprit. La culture occidentale – pour la prendre en exemple – est tributaire des philosophes grecs – surtout Platon, systématisé par Aristote – qui vont forger ses fondements sur la logique rationnelle. Cette logique, qui est incarnée par Socrate, force à la réflexion.² Elle a cru pendant longtemps nous apprendre à penser correctement par système d'opposition, de catégorisation et de généralisation. Elle s'est basée sur les principes d'identité, de non-contradiction et de tiers-exclu. Or ces systèmes identitaires aujourd'hui nous emprisonnent, tracent des limites, élèvent des murs entre ce qui se pense comme divergence et non confluence, comme séparation et non union. Il en résulte que la transition, c'est-à-dire le passage d'une identité à l'autre, n'est pas permise, d'un État à l'autre, non plus. Les cartes d'identité et les frontières sont là pour nous le rappeler.

Pour quelle raison en est-on arrivé là ? Tout simplement parce que ces catégorisations qui se sont effectuées sur le mode dualisant (bien/mal, vrai/faux) ont permis

¹ « Dans les sociétés humaines, le groupement ethnique constitue la règle et se comporte comme mené par une pensée globale dominante. Par ailleurs, la pensée individuelle y est sollicitée afin de répondre aux besoins collectifs nouveaux. » (Otte, 2001, p. 27) ; « Ces comportements paraissent « naturels » au sens où ils sont requis depuis l'enfance, par le geste et le langage. Ils trouvent leur justification dans l'adéquation aux coutumes qui limitent l'effet de l'imagination. Celle-ci ne pourra intervenir que dans la mesure où elle fonctionne en adéquation avec un milieu récepteur : une « invention » ne prend d'existence que lorsqu'elle correspond à une situation favorable dans un milieu donné » (Otte, 2001, p. 35).

² « – Mais voyons, dis-je ; existe-t-il quelque chose de beau ?/Il l'admit./– Ce beau a-t-il un autre contraire que le laid ?/– Non./– Poursuivons ; existe-t-il quelque chose de bon ?/– Oui./– Ce bon a-t-il un autre contraire que le mauvais ?/[...]/– Chaque contraire n'a donc qu'un seul contraire, dis-je, et non plusieurs ?/Il en convint. » (Platon, 1967, p. 63).

le contrôle et la suprématie d'un des éléments sur l'autre (culture/nature, être humain/animal, homme/femme) et les éléments dominants ne sont pas prêts à abandonner les privilèges liés à leur pouvoir. Mais le monde d'aujourd'hui en est arrivé à l'urgence de contempler la nécessité de la transition.

Dans le cadre philosophique, la transition incarne le tiers, l'élément exclu, le lieu de l'entre-deux, du métissage, le point de rencontre et de conciliation des identités séparées. Par cette incarnation, le transit est une zone douteuse, un non-lieu, une non-identité vouée à la non-existence aux yeux des tenants des identités par nature figées, immuables, fermées et tenues d'être semblables à elles-mêmes : A est A et B est B. A ne peut être B. Pas de transit de A vers B. Et celui qui entreprend ce transit est condamné au non-être, au *no man's land*, au malaise du non-lieu. C'est en cela que le passage d'une identité à l'autre ou d'un pays à l'autre pose le même problème, suscite en réalité le même questionnement et les mêmes réactions intolérantes. L'identité est une identification de groupe, de race, de classe, de sexe. Toutes sont construites par les différentes cultures et génèrent des comportements en concordance avec les attentes de la communauté.

Ce que nous nous proposons d'étudier ici, ce sont les difficultés liées au passage d'un genre à l'autre, dans la première et la dernière autobiographie produite sur ce sujet par le premier homme trans, Daniel Van Oosterwyck, et par Paul B. Preciado, dans ses chroniques, rassemblées et publiées en mars 2019, pour évaluer l'évolution du contexte et les changements dans la manière d'appréhender cette transition, de 1970 à nos jours.

2. *IL* (1975), de Daniel Van Oosterwyck

2.1. Récit autobiographique

Daniel est né le 23 décembre 1944 à Bruxelles et déclaré fille au registre civil. La première partie de l'autobiographie, intitulée « Elle ? », s'articule à un point d'interrogation qui met en doute son identité féminine. Dès l'âge de trois ans, Danielle rêve de recevoir un déguisement de cow-boy ou un train en bois pour son anniversaire, mais sa marraine lui offre « une magnifique poupée habillée de velours bleu et de dentelle blanche ! » (Van Oosterwyck, 1975, p. 26). Dès le lendemain, elle détruit entièrement sa poupée. Sa mère lui explique alors qu'elle est une petite fille qui doit jouer aux jeux de petite fille et ne pas déranger les garçons. Danielle n'a d'autre recours que de se réfugier dans ses rêves.

À l'âge de sept ans, lorsqu'elle entendit raconter, à l'Institut des Dames de Marie, comment Dieu « fabriquait de Ses mains un corps de petite fille ou de petit garçon, [et] y enfermait une âme de petite fille ou de petit garçon » (Van Oosterwyck, 1975, p. 42), elle eut la révélation fulgurante qu'il s'était trompé : « C'est évident ! J'avais une âme de garçon, puisque je 'pensais' exactement comme si j'en étais un » (Van Oosterwyck, 1975, p. 42).³ Elle confia son idée à la maîtresse qui lui rappela que l'Éternel était « infailible » (Van Oosterwyck, 1975, p. 43). Après de vaines années de prière pour remédier à son problème et devenir un garçon, Danielle comprit qu'elle ne pouvait compter que sur elle-même et l'Église compta une fidèle de moins.

Son enfance ne fut que ruse pour pouvoir porter des pantalons et les cheveux courts, ce qui générait des conflits sans fin avec sa mère : « Je voulais un maillot comme Armand ou *rien d'autre*. Pendant un certain temps, d'ailleurs, ce fut *rien d'autre* » (Van Oosterwyck, 1975, p. 52). À l'âge de douze ans, en 1957, elle entendit à la télévision l'annonce qu'un jeune homme s'était converti en jeune fille : dans sa tête, « le compte à rebours venait de commencer » (Van Oosterwyck, 1975, p. 63).

L'adolescence avec les premiers signes de féminité corporelle fut pénible sans compter que Danielle n'adhère pas à la théâtralisation d'un genre qu'elle ne ressent pas, ce qui fait d'elle une personne décalée, que l'entourage scolaire va isoler : « Les mères en avaient parlé entre elles et toutes étaient arrivées à la même conclusion, à savoir que *cette petite avait un drôle de genre !* » (Van Oosterwyck, 1975, p. 78). Soupçonnée d'être lesbienne, elle représente un potentiel dangereux pour ses amies. À la suite d'une coupe de cheveux trop courte, sa propre mère lui reproche son homosexualité. Danielle tombe des nues (Van Oosterwyck, 1975, p. 89). Les tensions entre elles la mènent, en 1963, à une tentative de suicide longuement mûrie, à partir de laquelle plus jamais sa mère ne fera de commentaire sur son comportement masculin.

Le décès de cette dernière, atteinte d'un cancer, est une délivrance. « Déguisée en fille » (Van Oosterwyck, 1975, p. 154), elle se rend chez un tailleur pour commander un smoking pour homme, prétextant jouer un rôle masculin dans une pièce de

³ Il est intéressant de constater que le récit rapporte des anecdotes qui se conforment à l'idéologie des années 1970 où la transsexualité était considérée comme une « dysphorie » de genre, terme médical qui désignait l'inadéquation entre l'observation des parties génitales qui assignait le sexe masculin ou féminin de l'enfant à la naissance et le genre ressenti par la personne. Aujourd'hui, la biologie a évolué vers un « alternaturalisme » qui considère que les sexes sont innombrables et que la différenciation des personnes en femme et homme est le produit de l'histoire, de dispositifs sociaux qui nous invitent dès le plus jeune âge à performer l'un ou l'autre genre. Ce sont ces performances de genre qui créent des êtres féminisés ou masculinisés : « Le biologique ne donnerait que la pluralité éparse alors que le genre produirait la dualité ordonnée » ; « les sexes sont construits jusque dans leur matérialité, par le genre », (Hoquet, 2016, p. 20).

théâtre. Même ruse chez un bandagiste pour aplatir la poitrine par un corset. En se découvrant pour la première fois dans la glace ainsi vêtue :

Je restai clouée sur place pendant un temps qui me parut infini, absolument étourdie, pétrifiée, anéantie de stupeur ! Ce que je voyais là... Ce que je découvrais... C'était un jeune homme ! Un jeune homme qui était moi et que je trouvais beau... ! Pour la première fois de ma vie, je contemplais de moi une image qui ne me faisait ni honte, ni horreur ! (Van Oosterwyck, 1975, p. 156)

Difficile, dans ces années-là, de trouver un médecin qui puisse comprendre la transsexualité. Mais, le 17 mai 1969, Danielle tombe sur un article du journal *Le Soir* où des chirurgiens étaient accusés d'avoir opéré, pour la première fois en Belgique, un jeune transsexuel anversois, Jean-Marie Wynen,⁴ qui était décédé peu après d'une thrombose pulmonaire. Forte des études de droits dont elle avait entamé la licence, Danielle décide d'apporter son témoignage pour concourir à acquitter ces médecins lors de leur procès.⁵

C'est en juillet de la même année qu'elle prend rendez-vous avec un endocrinologue, le Dr Jean Sergan.⁶ Cette rencontre marque le passage à la deuxième partie de l'autobiographie sous le titre « Il ! » (une masculinité confirmée par le point d'exclamation). Enfin, un médecin la comprend et décide de l'aider, à rebours des préjugés de l'époque qui avaient pour conséquence de condamner les identités trans à « l'isolement moral »,⁷ à « l'incompréhension des autres »,⁸ à l'idée que la transsexualité est « une *homosexualité mal assumée* » ou tout simplement qu'elle « n'existe pas » (Van Oosterwyck, 1975, p. 191). Une batterie de tests passés par le filtre d'un psychiatre

⁴ Daniel Van Oosterwyck introduit ici une première définition de la transsexualité : « Cet Anversois, Jean-Marie Wynen, n'était ni un hermaphrodite, ni un homosexuel, mais un transsexuel, c'est-à-dire un être qui, tout en présentant les caractéristiques extérieures d'un sexe, était psychologiquement du sexe opposé. Souffrant depuis l'enfance de cette situation, il avait demandé et obtenu qu'il fût procédé sur sa personne à une intervention dite de conversion sexuelle » (Van Oosterwyck, 1975, p. 177).

⁵ « Je rentre du palais de Justice où j'ai assisté à la lecture du très long jugement rendu par la Chambre correctionnelle dans l'affaire Wynen. Les médecins sont acquittés ! » (Van Oosterwyck, 1975, p. 194).

⁶ Pseudonyme sans doute du Dr. Jean Slosse à qui est dédiée l'autobiographie.

⁷ « Parfois je me demande si, dans un cas comme le mien, l'isolement moral n'est pas une chose plus pénible encore que le problème lui-même » (Van Oosterwyck, 1975, p. 190).

⁸ « Et si l'incompréhension des autres pouvait au moins n'être que passive ! Mais non, il faut l'affronter, jour après jour. Entendre des remarques, surprendre des regards, ignorer des silences, flairer la réprobation sous l'apparente bienveillance » (Van Oosterwyck, 1975, p. 190).

confirme que Danielle n'entre pas dans la catégorie homosexuelle ; elle échappe d'ailleurs aux catégories des sexes et des genres établies par la logique rationnelle. C'est à la suite de ces tests qui le confortent dans son identité masculine que Daniel commence à s'exprimer au masculin. Bien que non conforme à la norme, son ressenti est irrévocable et il refuse toute forme de psychothérapie.⁹ La seule issue possible est l'opération chirurgicale pour conformer son corps aux traits masculins.¹⁰ Il faut souligner que l'idée de *maladie* est requise à l'époque pour pouvoir accéder au traitement hormonal et aux opérations. Jamais les constructions sociales de différenciation sexuelle et de genre ne sont remises en question. C'est pour cette raison que Daniel entreprend, le 20 octobre 1969, un traitement hormonal lors d'un « *congé de maladie* ». ¹¹ Les effets de l'hormonothérapie ne se font pas attendre. Daniel avait enregistré sa voix avant et constate rapidement les changements de tonalité, de pilosité du visage, la fatigue, la montée de l'agressivité et, enfin ! l'absence de règles. Pour parer à la faim qui le tenaille, il prend des amphétamines.

Avec son allure d'homme, toute démarche demandant une reconnaissance identitaire (retirer un colis à la poste, se présenter au guichet d'une banque) est un obstacle qui doit être contourné (Van Oosterwyck, 1975, p. 221) ; Daniel n'en peut plus et finit, comme un faussaire, par falsifier tous ses documents d'identité (Van Oosterwyck, 1975, p. 224).

Les rendez-vous pour réaliser les opérations visant à supprimer les traits féminins (mastectomie, hystérectomie-ovariectomie) et construire un sexe masculin (phalloplastie) font l'objet, en Belgique, d'un ballet de confirmations et d'annulations : accord ou non de l'Ordre des médecins, puis refus des hôpitaux « pour préserver le bon renom de la Clinique » (Van Oosterwyck, 1975, p. 235), reports à de nombreuses reprises, désistements ou abus financier des chirurgiens... qui mènent Daniel de l'euphorie à la prise excessive de Biphétamine et d'alcool pour parer au désespoir. C'est finalement à Londres, au Queen Mary's Hospital, qu'il devra se rendre pour se faire opérer à partir de décembre 1970 : 10 interventions chirurgicales, détaillées dans l'autobiographie.

⁹ « Elle la rejette comme non valable, quelle qu'en soit la longueur » (Van Oosterwyck, 1975, p. 196).

¹⁰ « Demain, j'entreprendrai l'anéantissement de cette abominable enveloppe... » (Van Oosterwyck, 1975, p. 202).

¹¹ « Le docteur Menanteau a reçu de l'Ordre des médecins une lettre qui dit en substance ceci : les transsexuels sont des malades, l'opération projetée constitue donc un acte thérapeutique » (Van Oosterwyck, 1975, p. 225).

2.2. Caractéristiques du récit

2.2.1. *L'enfermement identitaire*

Daniel est condamné depuis sa naissance à une orientation de genre qui ne correspond pas à son ressenti. Sa rébellion continuelle contre l'obligation d'apparaître en fille et de se comporter en tant que telle le mène à l'isolement. Pour lui, cet essentialisme identitaire – cette soi-disant nature de fille – est un leurre. Tout dans la société, de la famille au voisinage, en passant par l'école et, plus tard, le milieu professionnel, exigera de lui une conformité à la déclaration de naissance ajustée à la binarité socialement établie, admise et considérée comme naturelle qui l'engage d'office dans un horizon d'attente genré. La prison identitaire n'est généralement pas vécue comme un monde carcéral par la plupart des êtres humains, sauf pour ceux qui s'en démarquent, ce qui met en évidence, pointe et dénonce l'épistémologie « technopatriarcale ». Vivre dans un genre non adapté à la personnalité engendre une crise perpétuelle.

Ni la famille, ni le corps social – médecins,¹² psychologues, personnel éducatif –, n'étaient prêts, à l'époque, à admettre la diversité possible des genres, le seul lieu commun autorisé étant l'adéquation du genre à la binarité sexuelle. Obligatoirement. Daniel éprouve alors un effroyable isolement et, au quotidien, une sorte d'absence à soi-même sous le fard d'une contenance où l'apparence dissimule l'anéantissement intérieur : « Je souriais toujours... comme un zombie » (Van Oosterwyck, 1975, p. 95).

2.2.2. *Le dégoût de la féminité*

L'horreur du corps féminin va croissant lorsque celui-ci sort de la neutralité de l'enfance. Jusqu'à l'adolescence, ce sont les appareils de la féminité qui sont rejetés, mais la transformation corporelle est vécue comme une inquiétante étrangeté à soi-même, dans la perception d'une monstruosité convoquant des éléments propres à la littérature fantastique pour désigner l'innommable.

L'abjection est tout d'abord soulignée par les pronoms en italique qui évoquent la chose sans jamais la nommer (*en, les, cela*) : « Le jour vint pourtant où je dus me rendre à l'évidence : moi aussi j'*en* avais ! Je me souviens, comme si cela datait d'hier, de l'effarement et de l'horreur qui me saisirent en *les* voyant pointer » (Van Oosterwyck, 1975, p. 73). Comment faire, dès lors, « pour enrayer *leur* développement [...] » (Van Oosterwyck, 1975, p. 74) ? « Cela me rendait malade. Tout me rendait malade. De honte et de nervosité » (Van Oosterwyck, 1975, p. 76). Il se colle à une planche, la nuit,

¹² À part le Dr. Jean Slosse (Jean Sergan dans le récit).

pour s'aplatir les seins,¹³ voûte ses épaules pour en réduire le volume, surtout se cache,¹⁴ et dès le décès de sa mère, se fait fabriquer un carcan, prétextant une pièce de théâtre, pour se donner l'apparence d'un buste masculin. Ni seins ni règles ne sont explicitement mentionnés ; ces dernières subissent tout autant l'effacement sous un pronom en italique, pour signifier leur disparition après la salvatrice prise d'hormones : « *Elles* ne sont pas venues, *elles* ne viendront plus. Depuis dix ans, jamais *elles* n'ont eu un jour de retard. C'est donc fini. Et d'une ! » (Van Oosterwyck, 1975, p. 210). Le refus de ces signes évidents de féminité le fait passer pour un monstre, une folle, une anormale, aux yeux de sa mère et de la famille.¹⁵ Dans l'intimité amoureuse, il ne peut montrer ce corps qu'il abhorre, qu'il voudrait faire disparaître : « C'était épouvantable ! Dans ces moments-là, plus que jamais, je souhaitais disparaître physiquement, anéantir ce corps étranger à moi, le détruire, le mutiler ! » (Van Oosterwyck, 1975, p. 144).

2.2.3. *La transition du féminin au masculin*

Dans le contexte des années 1970, ce qu'on nomme alors la transsexualité est défini par Daniel et par le corps médical comme une *dysphorie* de genre : « le transsexuel flotte entre les deux sexes dont il porte en lui la dualité [...]. C'est d'abord un problème de la personnalité ; personnalité double : l'une physique, l'autre spirituelle » (préface du Professeur Jean Slosse, Van Oosterwyck, 1975, p. 12). Ce que Daniel découvre par lui-même à l'âge de 7 ans : « C'est évident ! J'avais une âme de garçon, puisque je 'pensais' exactement comme si j'en étais un » (Van Oosterwyck, 1975, p. 42). Les catégories homme/femme ne sont donc pas remises en cause dans la perspective d'une diversité possible des sexes et des genres. Ce que vit Daniel est vu comme une inversion, un croisement entre un corps psychique et physique différent. Et il est communément admis que ce sont les progrès de la science qui vont lui permettre une réassignation sexuelle adéquate.¹⁶

¹³ « Le jeudi soir, ma mère entra une fois de plus dans une formidable colère. En faisant le grand nettoyage de ma chambre, elle avait trouvé, caché au fond d'un tiroir de mon bureau, l'Extenseur du professeur Vissaguet sur lequel, depuis des semaines et pendant une heure toutes les nuits, je m'acharnais avec rage dans l'espoir de viriliser au maximum ma silhouette de jeune fille » (Van Oosterwyck, 1975, p. 132).

¹⁴ « Je n'osais pas davantage galoper derrière elle de peur qu'en se retournant vers moi elle ne *les* vît » (Van Oosterwyck, 1975, p. 75).

¹⁵ « Mon dieu, moi qui pensais avoir accouché d'un être humain, j'ai donné le jour à un monstre, à une folle, à une anormale,... une anormale...une anormale... [...] Qu'est-ce que tu es ?... Un monstre... » (Van Oosterwyck, 1975, p. 133).

¹⁶ « Puisque les progrès actuels de la science te permettent de mettre un point final à une situation si pénible, je comprends que tu ne rates pas l'occasion de te faire une vie nouvelle » (Van Oosterwyck, 1975, p. 215).

La transition d'un corps à l'autre par le biais de l'hormonothérapie et des opérations se fait dans la clandestinité ; une période marquée par l'enfermement où les signes de changement sont soigneusement camouflés :

Ma voix devient nettement plus grave. À ceux qui ne savent pas et qui me demandent ce qui m'arrive, je réponds que je suis enrhumé. [...] Je voudrais bien ne plus devoir raser les poils de barbe et de moustache qui parsèment mon visage. Je voudrais aussi pouvoir sortir de la maison sans cacher mon veston sous un manteau. (Van Oosterwyck, 1975, p. 211)

Daniel décide que son coming-out se fera une fois la transformation totalement accomplie.¹⁷ Le passage par l'entre-deux est en effet perçu comme un signe de monstruosité : visage masculin / corps encore féminin, qu'une photographie prise par le médecin fixe, rendant réelle la contradiction condamnée par la logique rationnelle. C'est pourquoi Daniel « mi nu – mi nue ! » n'a plus pour recours que le mythe pour représenter cette dualité qu'il incorpore : « Othello et Desdémone confondus [...] L'aigle à deux têtes [...] Moi et ma sœur ! Elle et lui ! [...] Centaure des Temps modernes ! » (Van Oosterwyck, 1975, p. 231). Il incarne l'archétype de l'imaginaire humain symbolisé par l'hermaphrodisme, ce qui le rebute : « Monstruosité monoïque ! Désastre androgyne !! Tragique caricature !!! Épouvantable infirmité... » (Van Oosterwyck, 1975, p. 231). Un aspect à ses yeux repoussant, culturellement non admis et socialement invivable. Pourtant, pense-t-il, il est bien biologiquement à la fois homme et femme depuis qu'il prend de la testostérone.¹⁸ Cet entre-deux, lieu de la conjonction inouïe, de l'inadmissible, lieu du non-lieu voué à la non-existence est le centre d'une aporie qui lui est insupportable.¹⁹ Ce que Daniel transforme en une sorte de flottement entre deux mondes lors de ses longs séjours d'hospitalisation : « Il me semble flotter entre deux eaux, à mi-chemin entre le réel et le néant » (Van Oosterwyck, 1975, p. 313), un entre-deux qui se retrouve dans ses rêves :

Avec Sergan, dans un sampan, sur les eaux grasses d'un canal de Hong-Kong. Des lindeux flottent entre deux eaux. Quelqu'un en pêche un et me le lance, froid et gluant, sur le dos. Je recherche celui de ma mère. (Van Oosterwyck, 1975, p. 325)

¹⁷ « Depuis une semaine, je laisse pousser ma moustache et reste enfermé chez moi. Je sortirai quand elle sera suffisamment fournie pour que, habillé cette fois tout à fait en homme, on ne me prenne pas pour 'une travestie' », (Van Oosterwyck, 1975, p. 213).

¹⁸ « Pour l'instant, hormonalement, je suis donc à la fois mâle et femelle », (Van Oosterwyck, 1975, p. 259).

¹⁹ « Tu as dû connaître jusqu'à présent des difficultés énormes à cause de cette constante contradiction entre 'toi et toi' », (Van Oosterwyck, 1975, p. 215).

Daniel est aussi mélomane et musicien :²⁰ l'imaginaire de l'intégration du double se reflète dans son opéra de prédilection, *Le Chevalier à la rose* de Richard Strauss, centré sur un personnage travesti dans des circonstances fortuites et qui apparaît tour à tour en homme puis en femme, et la *Symphonie n°2* de Mahler, *Résurrection*, qui conjugue la mort à la vie et lui donne l'espoir de sa naissance toute proche (« Cesse de trembler ! Prépare-toi à vivre ! »), car « Danielle a disparu. Elle est morte, bien morte. Mais Daniel, lui, ne parvient pas à naître... » (Van Oosterwyck, 1975, p. 269).

2.2.4. *La marque génitale*

La transformation sera complète. Daniel a pourtant conscience de l'inanité de tant de souffrances causées par la focalisation sur l'aspect sexuel de sa personne alors qu'à ses yeux, la question génitale est secondaire. Être un homme, c'est bien autre chose que d'avoir un pénis. Mais la distinction sexuelle binaire est à l'époque le fondement de la dichotomie de genre, ce qui la justifie. Daniel a vu son ancienne identité réduite à ce seul facteur ; il lui faut donc le changer, ce qui le révolte car ce bout de chair, bien qu'irrigué par des vaisseaux sanguins et partie intégrale de lui-même restera insensible et ne procurera du plaisir qu'à sa partenaire. En 1970, il a l'intuition fulgurante qu'un dildo ferait tout aussi bien l'affaire ; 50 ans plus tard, les trans en conviendront :

Et ces souffrances ! Mon Dieu, je revois en esprit ces photos que m'a montrées Elgin... C'est abominable ! Toute la chair du côté gauche de l'abdomen disparaît... D'énormes lambeaux de peau sont prélevés sur les cuisses... On coupe, on creuse, on coud dans les tissus périnéaux... On ouvre la cage thoracique pour prélever une côte qui sert d'armature... Il faut rester allongé pendant des semaines, sur le dos, sans bouger... Et tout cela pourquoi ?! Pour posséder un ornement phallique, rigide et insensible, qui me permettra d'uriner debout et d'avoir des relations sexuelles dont je ne retirerai jamais aucune satisfaction... Mais, nom de D... qu'est-ce que ça peut me f... de p... debout !!! Quant au reste... Il me suffirait de franchir la frontière hollandaise, d'entrer dans un certain magasin et d'aligner quelques florins sur un comptoir pour recevoir un objet qui... Pourquoi ne ferais-je pas cela ? On remplace bien des jambes et des bras par des prothèses. Et je suis sûr que plus d'un homme impuissant a recours à certains artifices pour... Me sentirai-je plus mâle, plus viril, après la phalloplastie ? Allons donc ! (Van Oosterwyck, 1975, p. 277)

C'est d'ailleurs sans émotion particulière que Daniel découvre pour la première fois son « Charlie », comme le nomment les infirmiers anglais :

²⁰ Il a fait le conservatoire et joue du piano.

À propos de Charlie, peut-être devrais-je ouvrir une parenthèse et y glisser la description de la profonde émotion ressentie à sa vue. Si j'ouvre cette parenthèse, c'est au contraire pour dire que je ne suis pas ému, mais alors là, pas du tout. Mon relief abdominal s'est enrichi d'une espèce de bigoudi de viande que je tâte, que je regarde en essayant de me persuader qu'il s'agit là du futur sceau de ma virilité, de ce pénis tant jaloué et attendu ! D'émotion, point. En fait, jusqu'à présent, la mammectomie reste l'intervention qui m'a le plus bouleversé. (Van Oosterwyck, 1975, p. 322)

Oui, mais voilà, Daniel est obligé de passer par l'opération pour obtenir « la rectification de [s]on acte de naissance » (Van Oosterwyck, 1975, p. 278), prélude à son changement d'état civil. Il ne l'obtiendra cependant pas, malgré sa métamorphose corporelle.²¹ Dans sa *Chronologie et bibliographie représentative du transsexualisme et des pathologies de l'identité sexuelle de 1910 à 1998*, Pierre-Henri Castel indique que ce n'est qu'en 1986 que se termine la procédure de Daniel Van Oosterwyck, « le premier transsexuel à avoir saisi la Cour européenne des Droits de l'homme, et qui peut modifier son état civil » (Castel, 2003).

2.2.5. *Les problèmes de frontières*

En 1970, la mammectomie est réalisée en Belgique et mal faite ; elle sera rectifiée à Londres où le Dr Sergan trouve des confrères aptes à pratiquer une phalloplastie. Celle-ci sera réalisée en 10 opérations qui obligent Daniel à de nombreux allers-retours entre la Belgique et l'Angleterre et donc à des passages de frontières internationales.

Rejoindre Paris lui avait déjà posé un problème ; l'employé avait reçu sa carte d'identité par un « *Merci, monsieur* », l'avait « examinée, scrutée, regardant mon visage, puis de nouveau la carte » pour la lui remettre avec un « *Voici, mademoiselle* » (Van Oosterwyck, 1975, p. 218). La notification sexuelle est alors un élément-clé des documents d'identité (avec un numéro 1 en France pour les hommes et 2 pour les femmes !). L'indétermination non-binaire – voire la totale diversité des genres qui implique l'élimination de cet indice, demandée depuis longtemps par les intersexes –²² n'est pas encore envisagée.

C'est alors que Daniel prend la décision de falsifier tous ses papiers, car on ne peut vivre sans documents et « nécessité fait loi » (Van Oosterwyck, 1975, p. 224) :

Armé d'une lame, d'une lampe et d'une loupe, j'ai tout trafiqué. Tout ! Carte d'identité, carte d'étudiant, carte du Diner's Club, carte de membre de la Discothèque nationale,

²¹ Nous sommes en 1974 : « Mon avocat est allé au Palais dès son retour. L'arrêt a été rendu : C'est non », (Van Oosterwyck, 1975, p. 395).

²² Déclaration de Malte du 1^{er} décembre 2013.

carte de membre de la Bibliothèque royale, de la bibliothèque communale, de la bibliothèque du conservatoire, carte grise, permis de conduire international, permis de conduire belge, papiers d'assurances. (Van Oosterwyck, 1975, p. 224)

Alors qu'« un nouveau-né s'apercevrait de la fraude » (Van Oosterwyck, 1975, p. 224), Daniel traverse ainsi les frontières – non pas allégrement, mais avec une sourde angoisse qu'il cache sous son sourire. Ses différents passages sont rapportés dans le texte – souvent cocasses. Certains douaniers cherchent à savoir pourquoi les documents d'identité sont abîmés, prennent note, mais lui rendent les papiers (Van Oosterwyck, 1975, p. 272). Les services d'immigration l'obligent à se déshabiller à Douvres, ce qui l'humilie et il demande à voir un médecin. Tous ces empêchements lui font rater son train (Van Oosterwyck, 1975, p. 308). Un autre jour, le préposé au contrôle des papiers demande si c'est lui qui a changé les documents, ce à quoi Daniel répond avec aplomb : « *Of course!* », ce qui les fait tous deux éclater de rire... (Van Oosterwyck, 1975, p. 376). Ces difficultés liées aux documents à l'heure du transit frontalier sont symptomatiques d'une fermeture identitaire. Un parallélisme entre les transitions de genre et de pays, entre biopolitique et géopolitique peut être établi, ce que fera 50 ans plus tard Paul B. Preciado dans ses chroniques réunies sous le titre *Un appartement sur Uranus*. Curieusement, Daniel Van Oosterwyck se souvient du rêve qu'il avait *petite*, de « devenir garde-barrière, en Suisse, à proximité d'un tunnel » (Van Oosterwyck, 1975, p. 349). Une barrière qu'il ouvre pour braver les interdits identitaires.

3. *Un appartement sur Uranus* (2019), de Paul B. Preciado

3.1. Chroniques d'une traversée

En 2019, soixante-six chroniques de Paul B. Preciado, écrites régulièrement pour *Libération* entre le 20 mars 2013 et le 15 janvier 2018, sont regroupées et paraissent chez Grasset. Les premières sont signées Beatriz Preciado, l'une d'elle Beatriz Marcos, puis « À compter de janvier 2016, c'est Paul B. qui signe » (Preciado, 2019, p. 37). Ces chroniques qui parlent de transition, de migrations, de changements profonds au sein de nos sociétés rendent ceux-ci visibles jusque dans les signatures.

3.2. Caractéristiques des Chroniques

3.2.1. *Rupture épistémologique et invention d'un nouveau langage*

Le ton est donné par son premier texte, devenu célèbre : « Nous disons révolution », qui fut également publié en castillan en prologue d'un ouvrage transféministe

(Preciado, 2013, pp. 9–13) et relayé par de très nombreux sites web.²³ Avec ce manifeste majeur contre la pensée dualisante qui a structuré toutes les mentalités issues de la philosophie grecque, Paul B. Preciado en appelle à la fin des oppositions fétiches et stérilisantes de l'Occident :

Les gourous de gauche de la vieille Europe coloniale s'obstinent à vouloir expliquer aux activistes des mouvements Occupy, Indignados, handi-trans-pédégouine-intersex et postporn que nous ne pourrions pas faire la révolution parce que nous n'avons pas une idéologie. Ils disent « une idéologie » comme ma mère disait « un mari ». Eh bien, nous n'avons besoin ni d'idéologie ni de mari. Les nouvelles féministes, nous n'avons pas besoin de mari parce que nous ne sommes pas des femmes. Comme nous n'avons pas besoin d'idéologie parce que nous ne sommes pas un peuple. Ni communisme, ni libéralisme. Ni la rengaine catholico-musulmano-juive. Nous parlons un autre langage. Ils disent représentation. Nous disons expérimentation. Ils disent identité. Nous disons multitude. Ils disent maîtriser la banlieue. Nous disons métisser la ville. [...] Ils disent homme/femme, Blanc/Noir, humain/animal, homosexuel/hétérosexuel, Israël/Palestine. Nous disons tu sais bien que ton appareil de production de vérité ne marche plus... Combien de Galilée nous faudra-t-il cette fois pour réapprendre à nommer les choses, nous-mêmes ? (Preciado, 2019, pp. 45–46)

Changer de vocabulaire est fondamental pour contrer la façon dont le pouvoir nous a structurés : « Cette prolifération de nouveaux termes critiques est essentielle : elle agit comme un solvant sur les langages normatifs, comme un antidote aux catégories dominantes » (Preciado, 2019, p. 43). Pour contrer ces catégories, il faut d'abord mettre en évidence leur aspect factice, culturel, construit, selon Preciado, par l'épistémologie binaire du « technopatriarcat », colonial et capitaliste :

Laissez-moi vous dire que l'homosexualité et l'hétérosexualité n'existent pas en dehors d'une taxonomie binaire et hiérarchique qui a pour objet de préserver la domination du pater familias sur la reproduction de la vie. L'homosexualité et l'hétérosexualité n'existent pas en dehors d'une épistémologie coloniale et capitaliste. (Preciado, 2019, p. 27)

Les distinctions homme/femme, hétérosexuel/homosexuel, cis/trans ont été construites par une biopolitique visant le contrôle de la sexualité et de la reproduction en faisant passer les catégories hétéronormatives et cisgenre pour des essences. Tout écart de la norme provenant du monde des possibles, de la multiplicité des formes de com-

²³ Voir : <https://transfeminismos.wordpress.com/prologo/> ; <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/477406/index.php> ; <https://arainfo.org/decimos-revolucion/> ; <http://2014.kaosenlared.net/component/k2/51930-decimos-revoluci%C3%B3n.html?tmpl=component&print=1> ; etc.

portement et de sexualité devant se canaliser dans la taxinomie fondée par « l'axiome scientifico-mercantil du binarisme sexuel » (Preciado, 2019, p. 33). Il en résulte que rendre possible la traversée des frontières de genre fait l'objet des plus violentes répressions ; elle est, avec celle de la race, la plus solide et inflexible des barrières. En jeu : la domination masculine, bien entendu, qui refuse de se défaire de son pouvoir.

3.2.2. *L'enfermement identitaire*

Virginie Despentes se demande pourquoi les mouvements liberticides, en général, s'évertuent tant à réprimer les identités trans (Despentes, 2019, p. 15). Réponse : elles viennent perturber ce qui se donnait comme une évidence naturelle. Ce qui est faux, bien entendu. En premier lieu, parce que la nature est diversifiée en matière de sexualité. En second lieu, parce que la construction des identités masculine et féminine procède d'une volonté politique et non d'une essence d'ordre biologique, comme l'avait déjà indiqué Monique Wittig (Preciado, 2019, p. 56).

Aujourd'hui, des femmes trans sans uterus assument leur féminité sans pour autant être mères – défiant toutes ces sociétés où une femme n'existe que par la maternité – et un homme trans peut être enceint et enfanter. Preciado nomme *cicatrice*, la faille construite par les identités cis, figées et immuables, au détriment de la multiplicité des possibles (Preciado, 2019, p. 24) et *survivants* ceux qui ont échappé au moule imposé des stéréotypes masculins et féminins (Preciado, 2019, p. 29) :

La police du genre exige des qualités différentes du petit garçon et de la petite fille. Elle façonne les corps afin de dessiner des organes sexuels complémentaires. Elle prépare la reproduction, de l'école au Parlement, l'industrialise. (Preciado, 2019, p. 51)

Il dénonce l'école comme « une fabrique de subjectivisation », le lieu de l'apprentissage de ces différences à partir de « la violence secrète et sourde de la norme » :

L'école est une fabrique de petits machos et de pédales, de jolies et de grosses, de malins et d'attardés. L'école est le premier front de cette guerre civile : le lieu où l'on apprend à dire, nous les garçons, ne sommes pas comme elles, les filles. (Preciado, 2019, p. 183)

L'école a été relayée par le discours médical techno-scientifique qui a pathologisé les expressions dissidentes de sexes et de genres. Et Preciado souligne que c'est lorsque l'homosexualité n'a plus été considérée comme une maladie par le DSM²⁴ (en

²⁴ *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* publié par l'Association américaine de psychiatrie

1973) que les transsexuels sont devenus les nouveaux malades du système, les *dysphoriques* du genre.²⁵ Il dénonce les institutions dans leur négation des corps trans ; pour celles-ci, ces corps n'existent pas, l'entre-deux n'existe pas et la contradiction non plus... le tiers qu'ils incarnent doit être reconduit vers la binarité des sexes et des genres :

Faisant acte d'idéalisme politico-scientifique, les médecins et les juges nient la réalité de mon corps trans afin de pouvoir continuer à affirmer la vérité du régime sexuel binaire. Alors la nation existe. Alors le juge existe. Alors l'archive existe. Alors la carte existe. [...] Le centre d'internement existe. La psychiatrie existe. La frontière existe. La science existe. Même Dieu existe. Mais mon corps trans n'existe pas. (Preciado, 2019, pp. 216–217)

C'est que l'existence même des corps trans, queer, drag king, drag queen, fait voler en éclat la binarité, joue le tiers contre l'identité, montre que celle-ci est forcée, n'est que factice, n'existe pas, face à la diversité naturelle, la variété des possibles. Mais « dans le capitalisme pharmacopornographique régnant, nier la différence des sexes équivaut à nier l'incarnation de Christ [sic] au Moyen Âge » (Preciado, 2019, p. 116). Pourtant les hommes et les femmes cisgenres et hétéronormés s'accordent-ils si bien dans leurs rôles stéréotypés? Preciado estime que non :

On pourrait dire de l'hétérosexualité néropolitique qu'elle est quelque chose comme l'utopie de l'érotisation de l'accouplement entre Robocop et Alien, en se disant qu'avec un peu de chance, l'un des deux prendra son pied... (Preciado, 2019, p. 327)

3.2.3. *La transition du féminin au masculin*

La transition d'un état à l'autre peut-être intérieure et intime, ou extérieure, d'un pays à l'autre, ou encore d'un système politique et socio-économique à un autre. Paul B. Preciado se nomme lui-même « voyageur du genre » (Preciado, 2019, p. 34). Le passage d'un corps et genre féminins au masculin lui laisse la « mémoire de l'oppression » (Despentes, 2019, p. 12) ; cette mémoire, il la garde gravée en lui sous la forme de son nom d'origine, Beatriz, qu'il a gardé de justesse face à une administration intransigente sur la reconduction vers la catégorie stricte du genre masculin. Ce passage d'un point d'origine dominé à une position dominante le renvoie à la question de

²⁵ Ce n'est qu'en 1973 que l'homosexualité est retirée de la liste des pathologies du DSM, publié par l'Association américaine de psychiatrie. En 1987, dans le DSM III, le transsexualisme passe d'un « Gender Identity Disorder » à une « dysphorie de genre ». Et ce n'est qu'en 2012 que les personnes trans sont dépathologisées dans le DSM V qui sera publié en mai 2013.

Voir: <http://pierrehenri.castel.free.fr/chronobiblioTS1.htm>
<http://pierrehenri.castel.free.fr/chronobiblioTS2.htm>

Gayatri C. Spivak : « *Le subalterne peut-il parler ?* ». ²⁶ Combien de femmes trans n'ont-elles pas été étonnées que, tout à coup, parce que femmes, on leur coupe la parole ? Ce qui n'arrivait pas dans leur première condition d'homme.

Comme pour Daniel Van Oosterwyck, la voix est un facteur essentiel et troublant dans l'évolution des changements corporels, elle est le signe d'une créolisation de soi, de l'avancée vers l'Autre en soi par l'écho que cet inconnu lui renvoie, vers ce que l'on va advenir sans savoir ce que l'on sera vraiment. La voix est un indice du genre : « Cette voix apparemment masculine recodifie mon corps et le libère de vérification anatomique. La violence épistémique du binarisme de sexe et de genre réduit l'hétérogénéité radicale de cette voix neuve à la masculinité. La voix est la maîtresse de la vérité » (Preciado, 2019, p. 161). La prise de testostérone provoque rapidement des modifications ; Preciado observe « sa capacité, si les prises sont régulières, à défaire l'identité, à faire émerger des strates organiques du corps qui autrement seraient restées invisibles » (Preciado, 2019, p. 28). Ce corps et cette identité ne sont pas des essences mais des mises en relation. De fait, cette nouvelle masculinité se situe hors des frontières corporelles lorsqu'il met ses couilles sur la table : ²⁷ « Mes' testicules sont une petite bouteille de 250 mg de testostérone qui voyage dans mon sac à dos » (Preciado, 2019, p. 162). Il considère cette substance tout comme l'organe qui la produit comme des symboles culturels et politiques :

Mes testicules sont un organe politique que nous avons inventé collectivement et qui nous permet de produire une forme intentionnelle de variété de masculinité sociale : un ensemble de modalités d'incarnation que, par convention culturelle, nous reconnaissons comme masculines. (Preciado, 2019, p. 162)

Le processus se fait dans la fluidité, la curiosité et le désir d'expérimentation. Ce voyage vers la masculinité ne répond pas toujours aux stéréotypes attendus. La pilosité et la musculature ne s'installent pas aux endroits où on les attendrait :

La croissance du poil ne se conforme pas aux consignes d'une rectification de ma subjectivité vers la masculinité : sur le visage, les poils poussent dans des endroits qui n'ont pas de signification évidente, ou cessent de pousser là où leur présence indiquerait la présence « correcte » d'une barbe. Le réagencement de la masse corporelle et du muscle ne me rend pas plus viril. Simplement plus trans [...] (Preciado, 2019, p. 218).

²⁶ « La question que Gayatri C. Spivak posait pour penser la complexité des conditions d'énonciation des peuples colonisés prend désormais un sens différent », (Preciado, 2019, p. 160).

²⁷ « Les couilles sur la Table » est le nom d'une émission radio où Paul B. Preciado est intervenu pour donner deux leçons magistrales. Voir <https://www.youtube.com/watch?v=OJUPi3ytako>

Cette inadéquation est celle de la diversité des corps à rebours du système identitaire pour lequel ce corps trans n'existe pas. C'est pourtant dans ce non-lieu, cette non-identité, dans cet espace intermédiaire que Preciado trouve matière à réflexion pour souligner les systèmes d'oppression qu'il perçoit de façon aigüe dans toutes sortes de marges. Tout comme Van Oosterwyck considérait son « Charlie » comme vain dans son affirmation de la virilité, Preciado se demande ce que peut bien lui apporter le demi-litre de sang supplémentaire apporté par la testostérone : « Cette transition que la convention sociale et la régulation médicale dénomment 'vers la masculinité' [...]. Qu'est-ce que je vais bien pouvoir faire de ce demi-litre de plus ? » (Preciado, 2019, p. 195). Une adéquation à la norme. La grande question qui traverse les chroniques est celle de savoir à qui profite cette norme.

Des années 1970 à aujourd'hui, le contexte social et les regards sur les questions trans ont changé. Nous sommes loin des mutilations et lourdes opérations subies 50 ans plus tôt par Daniel Van Oosterwyck :

Jusqu'à aujourd'hui, la transformation anatomique d'un corps transsexuel impliquait un double processus : destruction de l'appareil génital et stérilisation. [...] Ces chirurgies sont la sécularisation scientifico-technique d'un sacrifice rituel au cours duquel le corps trans est mis au supplice, mutilé et rendu inapte à tout processus de reproduction sexuelle. (Preciado, 2019, p. 255)

Cette science-fiction porno-gore des années 50 est aujourd'hui notre archéologie anatomique commune. (Preciado, 2019, p. 285)

Preciado pointe là l'importance de la sanction des dissidents du genre dans la « fabrique de subjectivisation » (Preciado, 2019, p. 183) des sexes au cœur de la politique capitaliste de la gestion de la reproduction. Ce n'est qu'en avril 2017 que la Cour européenne des droits de l'homme a déclaré que la stérilisation pour obtenir le changement administratif de genre était une violation des droits de l'homme. Depuis lors, tous les membres du Conseil de l'Europe sont tenus de prendre des mesures contre ce requis. Cependant les pays de la Communauté européenne ne sont pas au même niveau d'intégration de la question ni ne facilitent la vie des trans au quotidien. Sur la question de la transidentité, les pays membres doivent mettre en place des procédures pour le changement de nom et d'identité sexuelle dans le cadre de l'auto-détermination, ce qui implique de ne pas requérir de diagnostic psychologique, ni d'intervention médicale, ni de stérilisation du sujet, d'abolir l'obligation du divorce, de ne pas imposer une limite d'âge, de reconnaître l'existence de genres hors de la binarité, de créer des lois contre les crimes et les discours transphobes, de veiller par des lois à l'égalité dans l'expression de genre, dans la garde parentale, dans l'accès à l'emploi, aux soins de santé

gratuits, aux différents services. Enfin la dépathologisation est un requis fondamental : certains pays ont même interdit toute thérapie visant à contrer le désir de changement de sexe/genre (Conseil de l'Europe, 2015, 2016).

3.2.4. *Les problèmes de frontières*

La répression de cette audace qu'est la traversée de la frontière des genres est mise en évidence lors des passages à la douane. Comme Daniel Van Oosterwyck, Paul subit soupçons et inconvénients lors des contrôles, impliquant la mise en scène de stratégies de caméléon au fil des circonstances : rapides déguisements en femme ou reconquête de sa stature d'homme, suivant que l'on se trouve devant le douanier qui examine Beatriz ou le taximan qui attend Paul : « La traversée demande à la fois souplesse et détermination. La traversée exige des pertes, mais ces pertes sont la condition pour pouvoir inventer la liberté » (Preciado, 2019, p. 38).

La transition comme passage d'un état à un autre est en soi une révolution. Pour Paul B. Preciado, cette révolution est en marche. Le monde est en mutation. Le nomadisme des genres et des corps est la marque de notre époque. La transition de genre de Paul B. se fait de ville en ville, l'errance physique accompagnant l'aventure intérieure, seul le changement étant important, hors de l'identité rigide, sans domicile fixe, sans bien matériel ni appartenance, ni à un genre entièrement déterminé (mais double, triple...), ni à un lieu, ni à une nation. C'est en cela que la situation du trans s'apparente à celle des migrants et des réfugiés. De nombreuses chroniques du volume soulignent la similitude des problèmes politico-légaux qui les affectent communément (« Le peuple des errants », « Identité en transit », « Voyage à Lesbos », etc.). (Preciado, 2019, p. 150, p. 212, p. 219)

4. Conclusion

Transiter, c'est déjà porter en soi le changement ; c'est échapper au régime identitaire, qu'il relève du genre, de l'État, de l'hégémonie d'une épistémologie obso-lète. Transiter, c'est savoir que nous sommes multiples en nous-mêmes, avoir l'audace de révéler cette diversité en soi, qui s'invente et s'adapte aux circonstances. Transiter, c'est avoir une vision de l'au-delà des appartenances, de sexe, de genre, de race, d'un continent, c'est le mouvement même de « l'émancipation cognitive » (Preciado, 2019, p. 116). C'est à partir des corps dissidents que commence la révolution.

Aujourd'hui, nous comprenons que la transition de Daniel Van Oosterwyck a été sanctionnée par de violentes exigences qui ont visé « la réaffirmation de la norme phallocratique et de l'esthétique hétérosexuelle pénétrant-pénétré » (Preciado, 2019,

p. 255). Les nombreuses opérations chirurgicales auxquelles il a été soumis ne sont plus nécessaires aux hommes trans, car ce qui fait la masculinité d'une personne n'est pas son pénis, et la féminité d'une femme n'est pas son vagin, ni leurs performances en matière de fécondation comme l'idéologie patriarcale et l'industrie capitaliste de la reproduction ont voulu le faire croire en créant une vue étriquée des sexes et des genres (Preciado, 2019, p. 285). Même si Paul B. Preciado n'a plus besoin d'affirmer qu'il est une âme de garçon dans un corps de fille pour entreprendre le voyage vers d'autres horizons, pour traverser les seuils corporels, les frontières du genre, tel un migrant vers des territoires inconnus, un nouveau langage est à inventer, une nouvelle sémantique, une nouvelle pragmatique, une nouvelle épistémologie pour imaginer une nouvelle façon d'être hors des paradigmes du « phono-logo-phalo-centrisme » (Preciado, 2019, p. 163), pour échapper à un système cognitif au moyen duquel nous pensons penser mais qui nous structure et qui nous pense.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Castel, Pierre-Henri. (2003). *Chronologie et bibliographie représentative du transsexualisme et des pathologies de l'identité sexuelle de 1910 à 1998*. <http://pierrehenri.castel.free.fr/chronobiblioTS2.htm>
- Conseil de l'Europe. (2015). *La discrimination à l'encontre des personnes transgenres en Europe*. Résolution 2048. <https://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-FR.asp?fileid=21736&lang=FR>
- Conseil de l'Europe. (2016). *Protection des Droits de l'homme des personnes transgenres. Petit guide sur la reconnaissance juridique du genre*. <https://rm.coe.int/168062fa15>
- Despentes, Virginie. (Préface de Paul B Preciado) (2019). *Un appartement sur Uranus*. Grasset.
- Hoquet, Thierry. (2016). *Des sexes innombrables. Le genre à l'épreuve de la biologie*. Seuil.
- Otte, Marcel. (2001). *Les origines de la pensée. Archéologie de la conscience*. Mardaga.
- Platon. (1967). *Protagoras*. Garnier-Flammarion.
- Preciado, Beatriz. (2013). Decimos revolución. Dans Miriam Solá et Elena/Urko (comp.), *Transfeminismos. Epistemes. Fricciones y flujos* (pp. 9–13). Tafalla.
- Preciado, Paul Beatriz. (2019). *Un appartement sur Uranus*. Préface de Virginie Despentes. Grasset.
- Van Oosterwyck, Daniel. (préface du Professeur Jean Slosse. Croquis par Ruslâ Sykes) (1975). *II*. Rossel édition.

Martine Renouprez. Professeure titulaire à l'Université de Cadix (Espagne) où elle enseigne la littérature belge de langue française, elle a proposé une approche sociologique de cette littérature à travers l'étude de ses instances de légitimation (*Introducción a la literatura belga. Una aproximación sociológica*, 2006). Spécialiste de l'œuvre poétique et essayistique de Claire Lejeune, écrivaine montoise, elle a contribué à la connaissance de

son œuvre à travers plusieurs livres, entre autres, *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, 2006 ; (avec Danielle Bajomée) *Claire Lejeune. Une voix pourpre*, 2012 ; (avec Anne André et Danielle Bajomée), *Claire Lejeune. Pour trouver la clé, il fallut perdre la mémoire des serrures*, 2018 ; mais aussi une exposition (2012-2013) et la remise du Fonds Claire Lejeune à la Maison Losseau (septembre 2015), en collaboration avec Danielle Bajomée. Elle a dirigé l'édition de quelques numéros des *Cahiers internationaux de symbolisme*, entre autres : *L'inattendue. Genèse de la création dans les essais de Claire Lejeune* (2006), *Pour une origyne à venir. Engagements auprès de Claire Lejeune* (2008). Parmi ses horizons de recherche, elle s'est intéressée tout particulièrement aux écritures de femmes, à l'imaginaire du Japon chez les voyageurs européens et, actuellement, aux questions transgenres. Elle a entrepris de nombreux échanges et projets de recherche avec des partenaires africains, en particulier avec les universités de Côte d'Ivoire.

Don Juans et machos des années 1990 : représentations d'une masculinité en crise ?

AURÉLIA GOURNAY

Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle / France

✉ aurelia.gournay@sorbonne-nouvelle.fr

RÉSUMÉ. Comme le rappelle Elisabeth Badinter, la masculinité est essentiellement relationnelle : la virilité doit se prouver face au groupe des autres hommes et se définir au travers de processus de différenciation successifs vis-à-vis, notamment, du féminin, à commencer par la mère. L'amour et la sexualité sont également fondamentales dans la construction des identités de genre. Après la révolution sexuelle des années 1970 et la remise en cause progressive de la domination masculine et du patriarcat, les mécanismes de séduction changent. Vestiges d'une hiérarchie sexuelle et sociale dépassée, Don Juans et machos sont mis à mal par les auteurs. Dans un contexte marqué par l'annonce d'une crise de la masculinité, les quatre séducteurs mis en scène par Nelly Kaplan, Roland Topor et José Juan Bigas Luna dans la dernière décennie du 20^{ème} siècle sont l'occasion de questionner une identité masculine et des rapports entre les sexes devenus problématiques.

RESUMEN. *Don Juanes y machos de los años 1990 : ¿representaciones de una masculinidad en crisis?* Como lo recuerda Elisabeth Badinter, la masculinidad es básicamente relacional. La virilidad debe justificarse frente a un grupo de varones y definirse a través de procesos sucesivos de diferenciación con lo que es espe-

MOTS-CLÉS :

Séduction ;
virilité ;
donjuanisme ;
machisme.

PALABRAS

CLAVES :
seducción,
virilidad,
donjuanismo,
machismo.

Pour citer cet article

Gournay, Aurélia. (2023). Don Juans et machos des années 1990 : représentations d'une masculinité en crise ? *HYBRIDA*, (7), 77-101. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.27328>

cificamente femenino como por ejemplo la madre. El amor y la sexualidad son fundamentales en la construcción de las identidades de género. Después de la revolución sexual de los años 1970 y el retroceso progresivo de la dominación masculina y del patriarcado, los mecanismos de seducción están cambiando. Vestigios de una jerarquía sexual y social anticuada, los don juanes y los machos están criticados por los autores. En un contexto marcado por el anuncio de una crisis de la masculinidad, los cuatro seductores presentados por Nelly Kaplan, Roland Topor y José Juan Bigas Luna en la última década del siglo 20 sirven para plantear el problema de la identidad masculina y de las relaciones entre los sexos que se hacen cada vez más complejas.

ABSTRACT. *Don Juans and macho men of the 90's : representations of a masculinity in crisis?* As Elisabeth Badinter reminded us, masculinity is essentially relational: virility proof is to be demonstrated to the group of the other men and is defined through a succession of differentiation processes, as regards women in particular, starting with the mother. Love and sexuality are also fundamental regarding gender identity development. After the sexual revolution in the seventies, which gradually questioned male dominance and patriarchy, seduction mechanisms do change. As vestiges of an outdated social and sexual hierarchy, don juans and macho men image is undermined by authors. In the last decade of the twentieth century, within a context marked by the announcement of a masculinity crisis, the four seducers staged by Nelly Kaplan, Roland Topor and José Juan Bigas Luna are opportunities to question a masculine identity and gender relations that have become problematic.

KEY- WORDS :
seduction, virility,
donjuanism,
machism.

Dans leur introduction aux actes du colloque consacré aux *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Bernard Banoun, Anne Tomiche et Monica Zapata constatent l'existence d'un « décalage chronologico-conceptuel entre les deux côtés de l'Atlantique » et la persistance, en France, d'une « résistance face aux réflexions sur l'identité en termes sexuels et une difficulté à accepter l'idée qu'une telle réflexion puisse être cruciale dans les études littéraires » (Banoun, B., Tomiche, A., Zapata, M., 2014, p. 11). Or, selon eux, « ce décalage persistant entre deux visions redouble un autre effet de retard, au sein même des identités sexuelles : celui des études sur le masculin et la masculinité par rapport aux études sur le féminin et la féminité » (Banoun, Tomiche, Zapata, 2014, p. 12). Ils rappellent, en effet, que si les études féministes se sont développées en France dans les années 1970-1980 dans le sillon de la « *French Theory* » et ont pu influencer la pensée Nord-Américaine, il apparaît, au contraire, que c'est Outre-Atlantique que se forment les premières réflexions sur les masculinités, conjointement au développement de la pensée queer, au début des années 1990.

Si les études sur le masculin et la masculinité enregistrent un tel retard, c'est peut-être tout simplement parce que, comme le rappelle Romain Courapied,

Il y a un déséquilibre principal entre l'homme et la femme, lisible à même le langage, puisque le terme « homme » est à la fois le terme générique pour désigner l'humanité, l'hyperonyme, et le terme utilisé pour dire le masculin, l'hyponyme [...] si la femme représente le lieu de la différence, c'est par elle que se définit le sexe. (Courapied, 2014, p. 21)

Genre de l'universel, le masculin semble donc revêtir une évidence apparente. C'est à cet angle mort académique que vont s'intéresser, notamment, les travaux essentiels de Raewyn Connell, dont l'ouvrage de références, *Masculinities*, est publié en 1995. Meoïn Hagège et Arthur Vuattoux le rappellent dans leur introduction à la première traduction française des textes de la sociologue australienne :

Le projet général qui sous-tend l'étude des masculinités chez Connell est d'éclairer les impensés du féminisme et des études de genre en mettant en lumière les logiques du genre qui s'établissent du côté des hommes et du masculin, trop longtemps demeurés dans l'ombre de la recherche. (Hagège et Vuattoux, 2022, p. 16)

Mais les auteurs mentionnent également un fait important quant au contexte de publication de cet ouvrage fondateur. Ils précisent ainsi que

L'attention que porte Connell aux implications de la recherche sur le monde social trouve un écho dans son hésitation à publier *Masculinities* dans les années 1990, la sociologue ne voulant en aucun cas contribuer à un courant de pensée alors florissant

autour des hommes et d'une prétendue « crise de la masculinité » qui serait causée par les effets conjugués du féminisme et de la crise sociale » (Hagège et Vuattoux, 2022, p. 18).

C'est dans ce contexte charnière des années 1990 que nous avons choisi de constituer notre corpus. L'essor des premiers travaux autour du masculin et des masculinités, l'émergence du mouvement *queer* et le succès florissant des discours défendant l'idée d'une crise de la masculinité trouvent, en effet, une résonance particulière dans les œuvres littéraires et cinématographiques que nous nous proposons d'étudier. Outre leur proximité chronologique, ces dernières proposent toutes une réflexion autour de l'un des aspects à la fois fondamentaux mais aussi éminemment problématiques de l'identité masculine : la virilité. Romain Courapied remarque, en effet, que « l'homme doit faire la preuve impérative d'une virilité que rien ne définit sinon la précarité de son état » (Courapied, 2014, p. 22). Cette « obligation démonstrative de la virilité » deviendrait alors « le lieu d'une fragilité masculine » car « la force virile, pour rester force, doit être redémontrée sans cesse, et réassurer ainsi la légitimité du pouvoir acquis contre toute menace potentielle » (Courapied, 2014, p. 22).

Héritée de l'image ancestrale du masculin guerrier, en lutte perpétuelle pour le pouvoir, cette injonction à la virilité se retrouve, elle aussi, ébranlée à la fin du 20^{ème} siècle. Gisèle Halimi constate ainsi que « l'homme n'est plus sûr de rien et en tout cas plus du tout de sa virilité » (Halimi, 2001, p. 8). Et c'est dans le domaine du couple et de la séduction que cette remise en question du « mythe de l'homme musclé donc viril » (Halimi, 2001, p. 8) se manifeste, sans aucun doute, avec la plus grande acuité. Ce mythe est représenté, dans les pays latins, par la figure du macho, que Nancy Berthier présente comme l'incarnation de la domination masculine et la « quintessence de la masculinité » (Berthier, 2001, p. 107). Or, cette dernière fait le constat d'une redéfinition du machisme dans les dernières décennies du 20^{ème} siècle, sous l'effet conjugué de la modernité et de la libération sexuelle. En proposant, au sein de ses films, des variations successives autour de la figure du macho hispanique, le cinéaste catalan José Juan Bigas Luna nous livre ainsi une vision problématisée de l'identité masculine dans l'Espagne contemporaine. Ce sont les deux premiers films de sa « trilogie hispanique » que nous avons décidé d'analyser ici, à savoir *Jamón, Jamón* (1992) et *Huevos de Oro* (1993), traduit, de façon tout à fait significative, en français, sous le titre de *Macho*. Ces deux films, en questionnant le rapport du macho au sexe et aux femmes, appellent une autre référence : celle à la figure mythique de Don Juan, née, elle aussi, en Espagne. Présenté par Martin O'Shaughnessy comme le prototype du séducteur macho (O'Shaughnessy, 2001, p. 16), Don Juan est également mis à mal en cette fin de siècle

et les auteurs qui reprennent le célèbre Burlador se plaisent à déconstruire son mythe et à égratigner surtout l'idéal de virilité qui lui est associé. Parmi le très vaste corpus de ces réécritures donjuanesques, deux ont retenu notre attention : un film, tout d'abord, *Plaisir d'amour* (1991) de la cinéaste française Nelly Kaplan, dont l'originalité est de proposer une relecture féministe du mythe, et une pièce de théâtre de Roland Topor, intitulée *L'Ambigu*, parue en 1996 et qui nous fait assister à l'émergence d'un Don Juan *queer*. Quelles représentations ces don juans et ces machos fin de siècle livrent-ils alors d'une masculinité qui se proclame elle-même en crise face à l'essor du féminisme et à la libéralisation des mœurs ?

1. Les Don Juans de Nelly Kaplan et Roland Topor : déconstruction d'un mythe de la masculinité ?

1.1. Polémiques autour de la virilité donjuanesque : du mâle viril à l'homme-objet

Elisabeth Badinter constate que l'identité masculine a tendance à se construire par opposition :

L'identification mâle reste plus largement différentielle que l'identification femelle. [...] Etre un homme signifie **ne pas** être féminin, **ne pas** être un homosexuel ; **ne pas** être docile, dépendant, soumis ; **ne pas** être efféminé dans son apparence ou ses manières ; **ne pas** avoir de relations sexuelles ou trop intimes avec d'autres hommes ; **ne pas** être impuissant avec les femmes. (Badinter, 1986, p. 175)

L'hétérosexualité apparaît ici comme un critère définitoire de l'identité masculine : l'homme doit, pour affirmer sa masculinité, posséder des femmes et faire preuve de virilité en étant actif et en affirmant son pouvoir. Ce dernier point apparaît d'ailleurs comme encore plus fondamental : si l'injonction à l'hétérosexualité est très forte, elle est surtout liée à un rejet de l'homosexualité dite « passive » qui conduit à assimiler l'homme homosexuel à une femme et s'apparente à une véritable déchéance. Au contraire, Elisabeth Badinter remarque que « sous sa forme active, l'homosexualité peut être considérée par l'homme comme un moyen d'affirmer sa puissance » (Badinter, 1986, p. 176). Cette importance de la possession sexuelle, associée à une forme de domination, est clairement établie par Pierre Bourdieu :

Dessus ou dessous, actif ou passif, ces alternatives parallèles décrivent l'acte sexuel comme un rapport de domination. Posséder sexuellement, comme en français « baiser » ou en anglais « *to fuck* », c'est dominer au sens de soumettre à son pouvoir, mais aussi tromper, abuser ou, comme nous disons, « avoir » (tandis que résister à la sé-

duction, c'est ne pas se laisser tromper, ne pas « se faire avoir ». Les manifestations (légitimes ou illégitimes) de la virilité se situent dans la logique de la prouesse, de l'exploit, qui fait honneur. (Bourdieu, 1998, p. 35)

Mais, dans son propos, apparaît, au côté du vocabulaire de la domination, celui de la tromperie, de l'abus ou, plus précisément, de ce que l'on peut désigner sous le terme espagnol de « *burla* », qui regroupe justement ces notions en y rajoutant également l'idée d'une certaine forme de jeu. Qui donc mieux que Don Juan, le célèbre Abuseur de Séville (en espagnol « *Burlador de Sevilla* »), pourrait alors illustrer cette forme de virilité et incarner l'association entre possession sexuelle et domination masculine ?

Né en 1630 sous la plume du moine espagnol Tirso de Molina dans une pièce à visée apologétique intitulée *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra*, le personnage de Don Juan a traversé les siècles et fait l'objet de maintes réécritures. Devenu un véritable mythe littéraire, le héros est ensuite investi par la critique qui, dès le début du 20^{ème} siècle, se plaît à questionner sa psychologie, son rapport aux femmes et à l'amour et, bien entendu, sa sexualité. Dans ce débat critique, deux orientations opposées émergent : si certains exégètes font du séducteur mythique un parangon de virilité, d'autres, au contraire, remettent radicalement en cause cette théorie et font planer sur lui le soupçon de l'impuissance ou de l'homosexualité refoulée.

Dans l'une des premières sommes dédiées au mythe, Georges Gendarme de Bévotte s'attache à présenter Don Juan comme un représentant du sexe masculin, comme « l'homme-type » :

Certains contemporains le transfigurent et voient en lui une réussite de la nature. C'est l'homme type en qui sont réunies les plus hautes qualités physiques et intellectuelles de l'espèce : beau, vigoureux, distingué, psychologue sans pareil, artiste raffiné, il excelle à deviner le caractère de chaque femme, à pénétrer les replis de son âme et les mystères de sa beauté. (Gendarme de Bévotte, 1906, p. 5)

Si cette présentation propose de faire de Don Juan « un exemplaire parfait du type masculin » (Gendarme de Bévotte, 1906, p. 9), elle implique cependant de se focaliser uniquement sur un seul aspect du mythe : celui de la relation aux femmes et à l'amour. En effet, s'il est désigné comme « l'homme type » (Gendarme de Bévotte, 1906, p. 5), il est ensuite ramené à deux figures : celle de « l'éternel amant » et du « séducteur-né » (Gendarme de Bévotte, 1906, p. 11).

A cette mise en valeur de la virilité du personnage correspond également tout un discours sur le fond exceptionnel de santé que cette dernière implique : « La santé physique, qui est le fondement du Donjuanisme, agit sur l'ensemble de l'individu. Don Juan est beau ; il est brave, habile à tous les exercices ; c'est un exemplaire parfait du

type masculin » (Gendarme de Bévoite, 1906, p. 9). Cette vigueur proviendrait, selon lui, du fait que le Donjuanisme est conforme à l'état de nature : « On peut même dire que le Donjuanisme est un instinct inné, primitivement normal, et qu'il n'est devenu une anomalie que par l'institution du mariage, par la force des lois et des mœurs, en même temps que par l'appauvrissement physique de la race » (Gendarme de Bévoite, 1906, p. 8). Georges Gendarme de Bévoite s'inscrit ici dans un discours qui résonne avec la façon dont Pierre Bourdieu analyse les fondements de la domination masculine et les mécanismes de son acceptation. Ce dernier avertit, en effet, sur la nécessité de « restituer à la *doxa* son caractère paradoxal, en même temps que de démonter les processus qui sont responsables de la transformation de l'histoire en nature, de l'arbitraire culturel en *naturel* » (Bourdieu, 1998, p. 8). La présentation du Donjuanisme en tant qu'« instinct inné, primitivement normal » entre bien dans cette conception essentialiste de la masculinité et vise à légitimer l'ascendance que le séducteur masculin exerce sur ses victimes féminines (quitte à recourir au viol pour les posséder, si nécessaire), en la présentant comme totalement naturelle.

Aux antipodes de cet éloge de Don Juan comme « exemplaire parfait du type masculin », d'autres critiques, tel le Professeur Gregorio Marañón, jettent le doute sur sa virilité :

Si je proteste, c'est uniquement parce qu'on le considère comme l'homme parfait, car il est hors de doute qu'il ne l'est pas. Et aussi quand on parle [...] de la puissance superbe de sa virilité. (Marañón, 1967, p. 29)

Selon Gregorio Marañón, Don Juan présente donc une « virilité équivoque » (Marañón, 1967, p. 21), qui le rapproche notamment de la sexualité des adolescents. Le donjuanisme juvénile correspondrait ainsi à une étape normale d'indétermination sexuelle, mais c'est le prolongement de cette indétermination à l'âge adulte qui poserait problème et serait incompatible avec l'évolution de l'« homme véritable » :

L'homme véritable, dès qu'il est un homme mûr, cesse d'être un Don Juan. Ceux qui le demeurent effectivement jusqu'à la fin de leur vie c'est parce qu'ils conservent les traits de cette indétermination juvénile. Et c'est précisément un des secrets de leur pouvoir et de leur séduction. (Marañón, 1967, p. 20)

Il importe de noter que, si Gregorio Marañón parle d'indétermination sexuelle et de faible virilité du personnage, il ne formule néanmoins à aucun moment l'hypothèse de son homosexualité latente. Or, cette théorie a pu lui être attribuée de façon erronée, ce dont il se défend dans son essai : « Ce qui a le plus frappé le grand public, c'est la conclusion que Don Juan est un efféminé, presque un homosexuel. Cependant, ce n'est

pas exactement ce que j'ai voulu dire » (Marañon, 1967, p. 28) Cette virilité équivoque ne serait pas sans rapport avec le pouvoir de séduction du personnage :

C'est lui, Don Juan, qui devient le centre de la gravitation sexuelle. Le mécanisme normal de l'amour en est donc bouleversé puisque l'attraction doit se produire en sens inverse, c'est-à-dire que l'homme doit être attiré vers la femme, centre physiologique et source du désir. (Marañon, 1967, p. 149)

Cette polémique autour de la virilité du héros mythique renvoie à l'opposition entre deux modèles de masculinité. Le Don Juan dépeint par Georges Gendarme de Bévoite illustre plutôt le concept de masculinité hégémonique, tel que le construit Raewyn Connell :

A tout moment, il y a une forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes. [...] La masculinité hégémonique est ce qui garantit (ou qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes. (Hagège et Vuattoux, 2022, p. 82)

Au contraire, le séducteur présenté par Gregorio Marañon se complaît dans la passivité, tout comme l'homme-objet dépeint par Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

Alors qu'une étonnante quantité de mythes, de croyances et de récits religieux, dans toutes les sociétés marquées par la domination masculine, travaillent à valoriser, sinon à magnifier le rôle actif du mâle dans l'acte de créer la vie, les hommes-objets, en se posant là sans plus courir en tous sens dans le but de prouver qu'ils font tourner le monde, signalent que cet acte n'a rien d'héroïque. (Jullier et Leveratto, 2009, p. 14)

En refusant les diktats d'action et de pouvoir qui pèsent sur la masculinité hégémonique, le Don Juan de Marañon se rapproche donc davantage de la masculinité complice. En effet, comme le note Raewyn Connell, « le nombre d'hommes qui se conforment rigoureusement au modèle hégémonique dans son entier est sans doute assez limité » (Hagège et Vuattoux, 2022, p. 85). De nombreux hommes entretiennent plutôt « un rapport de complicité avec le projet hégémonique », ce qui leur permet de bénéficier de la « perception des dividendes patriarcaux, tout en évitant les tensions et les risques qu'implique le fait de tenir la ligne de front du patriarcat » (Hagège et Vuattoux, 2022, p. 85).

1.2. *Plaisir d'Amour et L'Ambigu* : mise en échec du séducteur et renouvellement du myth

Au sein de l'imposant corpus des réécritures donjuanesques, force est de constater que les femmes brillent par leur absence. Le cinéma ne fait pas exception à la règle et le souhait émis par Françoise Puaux semble encore loin de sa réalisation : « Fasse

un jour, en effet, que quiconque n'ait plus à faire de statistiques sur la question et que l'écran soit partagé dans le seul plaisir de la création ! » (Puaux, 2001, p. 10). Dans ce contexte, l'adaptation cinématographique du mythe proposée par Nelly Kaplan en 1992, sous le titre *Plaisir d'Amour*, apparaît comme particulièrement significative, d'autant plus que la cinéaste française occupe une place importante au sein du mouvement féministe qui tente, à partir des années 1960-1970, de s'imposer au cinéma. Brigitte Rollet explique, en effet, que :

Le film, sans nul doute annonciateur des changements à venir et porteur de l'esprit contestataire qui deviendra une tendance prononcée dans les années 1970, est *La fiancée du pirate* de Nelly Kaplan, sorti en 1969. [...] Le film bouscule les idées reçues sur les sexes et les rapports entre les sexes, optant pour une provocation peu orthodoxe [...] Il annonce les prémices d'une révolution sexuelle encore balbutiante en France. (Rollet, 2001, p. 217)

Le prologue nous plonge au cœur d'une scène clé du schéma mythique : le châtiment du héros, conforme en tous points à la tradition et aux invariants du mythe.¹ Le héros, Guillaume de Burlador, est entraîné dans les flammes de l'Enfer par la statue vengeresse mais, comme l'annonce le petit texte liminaire, son heure n'a pas encore sonné et sa véritable punition va être bien différente.

Livré à trois femmes, Do, Clo et Jo, dans une propriété située sur une île au cadre paradisiaque, il va, peu à peu, ne vivre que dans l'attente de voir enfin arriver la quatrième : Flo, la plus jeune, 13 ans, auprès de laquelle il doit occuper les fonctions de précepteur. Cette attente est cultivée par les autres personnages qui le plongent dans un rituel qui exacerbe son impatience et permet d'exploiter toutes les potentialités du huis clos : appels téléphoniques, télégrammes, allers-retours à l'aéroport... pour constater, à chaque fois, que, tel Godot dans la pièce de Samuel Beckett, Flo se fait attendre... Pourtant, Willy, comme elles le surnomment, est, par ailleurs, bien occupé, puisqu'il doit satisfaire les désirs de celles qu'il nomme les « furies insatiables », qu'il n'a pas pu s'empêcher de séduire à tour de rôle pour faire honneur à sa réputation.

Dans ce film, le mythe se trouve radicalement inversé et subverti. Le héros est sans cesse objectivé par le triple regard féminin. Les femmes l'examinent et le jouent au dé, afin de décider s'il est digne de rester ou non. Le Dr Cornelius l'ausculte également, à son arrivée, ce qui est un détournement de la scène où Dom Juan fait

¹ Nous reprenons ici le terme de Jean Rousset qui, dans son analyse structurale du mythe de Don Juan, isole trois invariants fondamentaux, unis dans un système triangulaire : le Mort- le groupe des femmes et le héros. En plaçant le Mort en premier, Jean Rousset postule que l'histoire de Don Juan tire sa dimension mythique du châtiment du héros et du retour vengeur du Mort sous forme de statue.

l'inventaire des beautés de Charlotte, sous le regard de Sganarelle, dans la pièce de Molière. Mais Martin O'Shaughnessy remarque, au sujet de ce même personnage de Charlotte, qu'elle prend, de son côté, « du plaisir à écouter la description d'un Dom Juan nu, vulnérable et objectivisé » (O'Shaughnessy, 2001, p. 15), ajoutant ensuite que « le renversement des rôles est complet quand on lui décrit les dessous enrubanés du courtisan. Le séducteur est converti en spectacle exotique et érotique » (O'Shaughnessy, 2001, p. 15). Même Raphaël, l'homme à tout faire très efféminé, lui répète sans cesse qu'il est beau : le séducteur devient bien ici un objet érotique, offert aux regards désirants d'un public féminin aussi bien que masculin.

Autre fait significatif : les trois femmes vivent sans homme, hormis leurs deux serviteurs : Raphaël et Tobias. Cette totale autonomie économique des héroïnes, qui gèrent leur île et leurs affaires sans aucune aide masculine, est un sujet de stupeur et de réprobation pour le personnage. L'association entre puissance économique et emprise sexuelle n'est d'ailleurs pas sans rappeler, à nouveau, *La fiancée du pirate*, comme le rappelle Brigitte Rollet lorsqu'elle mentionne « une Marie bien peu virginale qui prend progressivement le pouvoir sexuel et économique dont son entourage l'avait jusqu'alors privée » (Rollet, 2001, p. 217).

Les rôles traditionnels sont donc inversés dans *Plaisir d'amour* et même la grammaire et la langue française sont entièrement féminisées, les trois femmes revisitant allègrement les expressions populaires pour mettre fin à l'universalité du genre masculin : « avoir une faim de louve », « il n'y a pas de quoi fouetter une chatte »... C'est à « servir » les femmes que Burlador est, en réalité, employé et, à ce titre, elles insistent pour lui régler ses honoraires, ce qui constitue une autre inversion du scénario mythique. Le héros en est d'ailleurs le premier choqué : « C'est le monde à l'envers. Recevoir de l'argent des femmes qu'on séduit ». Mais leur franc parler nous laisse rapidement entrevoir que ce n'est pas réellement de séduction qu'il s'agit ici. Clo déclare ainsi à Guillaume qui lui fait une scène de jalousie : « Il y a un léger malentendu. J'ai joui, tu as joui, nous avons joui. C'est une belle conjugaison mais cela ne vous donne aucun droit sur moi », tandis que Flo commente ironiquement les poèmes qu'il écrit, en lui faisant remarquer qu'il ne connaît pas l'étymologie des mots qu'il emploie et que dithyrambe signifie en sumérien « chant pour l'érection du pénis ».

C'est, en réalité, le jeu qui sert de fil directeur au film, et la scène du jet de dés est, en cela, cruciale, tout comme la tête d'âne empaillée et accrochée au mur de la chambre du héros. Cette dernière surplombe son lit et ponctue chacun de ses ébats comme un leitmotiv, d'autant plus qu'elle permet de l'espionner via une caméra. On retrouve également le même animal dans l'une des scènes du film. Cette insistance

guide donc la réception : Burlador est joué par les trois femmes, dupé, tourné en ridicule et la conclusion est sans appel puisque lorsqu'il leur annonce sur un ton de défi : « depuis le début, je vous baise », leur réponse est cinglante : « tu n'y es pas du tout. C'est exactement le contraire. C'est nous qui te baisons. Toutes les trois. » Le retournement du verbe « baiser » est significatif : c'est ici le pouvoir sexuel du mâle qui est remis en cause mais ce renoncement, loin de déboucher sur une forme d'égalité et de réciprocité, entraîne un nouveau rapport de forces, comme le remarque Martin O'Shaughnessy :

Dominant le mâle reste serein, mais quand il se veut séduisant et abandonne sa domination, il devient tout de suite masochiste et la femme, occupant la position sadique, se convertit inévitablement en garce. (O'Shaughnessy, 2001, p. 21)

Le film de Nelly Kaplan consacre donc une revanche totale des femmes sur le héros mythique et l'épilogue suggère qu'elles n'ont pas fini de se jouer de tous les Don Juan : Tobias devra attendre, pour reprendre ses va-et-vient journaliers à l'aéroport, l'arrivée du nouveau précepteur et le film se clôt sur l'annonce passée par télégramme qui réclame de « solides références » et une « santé indispensable ».

Cette fin ouverte ne nous amène-t-elle pas à penser que la prise de pouvoir des femmes est justement une garantie de renouvellement et d'évolution pour le mythe donjuanesque ? La pièce monologale de Roland Topor, créée en 1996 et intitulée *L'Ambigu*, aborde, elle aussi, la question de la dévirilisation du héros, tout en jouant de façon particulièrement originale avec les invariants mythiques. Don Juan s'y trouve confronté à l'irruption de sa moitié féminine, prénommée Jeanne. Cette dernière prend peu à peu possession de son corps, gommant un à un tous les attributs masculins du personnage et le contraignant à s'habiller comme une femme :

Ces yeux ne sont pas les miens. Ni ces sourcils, ni cette bouche. Et les dents, minuscules ? Où sont mes dents majuscules ? [...] Et ce nez, ce petit nez délicat n'a jamais été mon nez. J'avais un nez fort, busqué, un nez à caractère. Disparu le caractère ! D'ailleurs, de toute évidence, il ne s'agit pas d'un visage d'homme. Ca crève les yeux. Celui-ci a une tournure plus aimable. Joli minois, du reste... Belle femme (Topor, 1996, pp. 9-10)

La thèse de l'indétermination sexuelle du héros mythique, défendue par Gregorio Marañón, trouve donc ici une illustration parfaite, encore renforcée par le choix formel du monologue. Jeanne utilise même l'enveloppe charnelle de Don Juan auprès de ses anciennes maîtresses, ce qui accentue encore l'ambiguïté sexuelle :

Six semaines durant, l'épouse félonne s'est servie de mon identité pour abuser d'elles. Tandis que je dormais d'un sommeil de pierre, elle lutinait les unes et les autres, profitant cyniquement de mes plus glorieuses conquêtes. (Topor, 1996, p. 79)

La référence à l'homosexualité féminine est doublée d'une allusion à une possible bisexualité du personnage masculin, qui ordonne à son valet Sganarelle : « Mes goûts en matière de libertinage te sont connus. [...] Au demeurant, je ne dédaigne ni les jeunes garçons, ni les belles Marquises, ni les splendides Africaines » (Topor, 1996, p. 71). L'indécision est donc totale et la réflexion sur le genre rejoint le questionnement sur les orientations sexuelles du héros, rappelant, à bien des égards, les préoccupations des mouvements queer. Avant de tourner au cauchemar pour *Don Juan*, la pièce de Roland Topor pourrait se lire comme une utopie et venir confirmer les idées du psychiatre et psychanalyste Jean-Claude Polack qui voit dans la bisexualité « l'antidote du machisme ou du sexisme » (Polack, 2001, p. 193) :

Cette idée de base que chacun de nous porte en soi, les deux sexes en lui, de façon plus ou moins apparente, est très forte. La contestation du machisme ne pourrait donc venir que de ceux qui accepteraient de se penser comme doués des deux sexes ou « en devenir des deux sexes ». [...] Il s'agirait en somme de savoir comment, dans le monde occidental qui a bien évolué depuis ces quarante dernières années, ces « devenir femme » de chacun peuvent se manifester ou être revendiqués comme une capacité, une potentialité virtuelle. (Polack, 2001, pp. 193–194)

En assumant sa part féminine, *Don Juan* se prend à rêver à une plénitude amoureuse et sexuelle, la présence féminine semblant offrir la possibilité d'une forme permanente d'autosatisfaction : « Ma maîtresse liquide voyage à l'intérieur de mes veines, elle caresse mes viscères, me procurant un plaisir continu, une extase sans fin » (Topor, 1996, p. 32).

L'évocation des amours saphiques de Jeanne rappelle, par ailleurs, le film de Roger Vadim, *Don Juan 73*, dans lequel Jeanne (jouée par Brigitte Bardot) supplante et humilie Louis (Robert Hossein), séducteur détestable et macho, dans le lit de sa jeune épouse (magnifiquement incarnée par Jane Birkin), lors de leur lune de miel. Notons que, dans les deux cas, la femme présente cette expérience de l'homosexualité comme une manière de se venger des personnages masculins. Ce choix mérite évidemment d'être questionné : le désir féminin, même lorsqu'il semble s'émanciper et s'affranchir de toute présence masculine, demeure rattaché, d'une façon ou d'une autre, aux hommes.

Chez Topor, la vengeance de la femme est particulièrement cruelle et empreinte de violence. Jeanne maltraite physiquement *Dom Juan* :

Tu vois cette griffure sur mon nez ? Cet hématome à mon épaule ? Une œillade trop hardie que me décocha certaine indienne à demie nue en fut la cause [...] Je suis à la merci d'un sourire innocent, d'un battement de paupière machinal. (Topor, 1996, pp. 46–47)

La violence féminine trouve sa source dans la nature même de Don Juan. En effet, l'inconstance est présentée comme involontaire et instinctive chez lui. Elle est un réflexe qu'il ne peut réprimer. Tyrannique, Jeanne fait donc perdre à Don Juan toute forme de virilité avant de le conduire à la mort. La moitié féminine détruit, en effet, inexorablement la part de masculinité du personnage : « Quel vide entre mes jambes ! Je tâtonne à la recherche de mes attributs masculins perdus dans le brouillard. Tes cuisses se referment, emprisonnant ma main » (Topor, 1996, p. 28). Le Don Juan de Topor n'est pas sans évoquer « l'homme coupé en deux » décrit par Elisabeth Badinter : « En opposant les sexes, en leur assignant des fonctions et des espaces différents, on pense éloigner le spectre de la bisexualité intérieure. En vérité, on ne fait que se scinder en extériorisant la partie de soi devenue étrangère, voire ennemie » (Badinter, 1986, p. 190).

La mort du héros sonne paradoxalement comme une libération pour son double féminin : « Don Juan a été puni. Bien fait pour lui ! J'ai échappé au châtement puisque je suis innocente. Tu entrevois la vérité ? Tu me perces à jour ? Je ne suis qu'une femme. Une simple femme. Une femme-femme » (Topor, 1996, p. 75). En mourant, le héros libère enfin la femme qui était en lui, une « femme-femme » pour reprendre le terme de Jeanne. Il illustre alors le « dilemme insupportable » que doit affronter tout homme selon Elisabeth Badinter : « mutilation de sa féminité ou mutilation de sa virilité ; blessure mortelle de son « âme féminine » ou étouffement dans le giron maternel » (Badinter, 1986, p. 192). Le processus de féminisation du héros mythique serait-il enfin achevé ?

La fin de la pièce demeure ambiguë en convoquant un dernier motif : l'hermaphrodisme. Jeanne met, en effet, au monde un enfant qui est, à la fois, garçon et fille : cette unification du masculin et du féminin sonne comme une promesse de réconciliation et permet de voir, derrière la déconstruction du Don Juan traditionnel, un possible renouvellement du mythe. Grâce à l'introduction de références à d'autres figures mythiques telles que l'Androgyne, Topor semble placer la réflexion sur les genres au cœur de son œuvre.² En donnant, à la fin de sa pièce, une voix à Jeanne, muette jusque là, il laisse symboliquement la parole aux femmes et les désigne comme l'avenir du mythe. Don Juan a laissé sa semence en Jeanne, donnant naissance à un bébé qui est

² Domingo Pujante Gonzalez précise que la bisexualité, chez Roland Topor, n'est pas uniquement une complémentarité entre les sexes mais parle d'« androgyne panique » qui intègrerait « tous les aspects opposés: masculin et féminin, céleste et terrestre, extérieur et intérieur, sexuel et mental, etc. » (Pujante Gonzalez, 2008, p. 166).

un garçon... mais aussi une fille... Corps féminin et voix masculine, bébé intersexuel... : n'est-ce donc pas dans cet éclatement des barrières de genre et de sexe que réside l'avenir du donjuanisme ? C'est en tout cas ce que laissent penser les propos d'Elisabeth Badinter qui voit, dans l'androgynat, une promesse de réconciliation et d'aboutissement :

Mâles et femelles ne deviennent pleinement humains que dans l'androgynat. [...] Or, l'androgynat humain ne se conçoit qu'après le long détour de l'acquisition de son identité sexuelle. On ne naît pas homme, on le devient et c'est seulement alors qu'on peut retrouver l'autre, et prétendre à l'androgynat qui caractérise l'homme réconcilié et achevé. (Badinter, 1986, p. 244)

2. José Juan Bigas Luna et la déconstruction du machisme

2.1. Du donjuanisme au machisme

Le mythe de Don Juan s'impose comme un intertexte incontournable dès lors qu'on décide de s'intéresser au type cinématographique du macho et cette référence s'impose avec une force particulière dans le cinéma espagnol. C'est autour du critère de l'hispanité que semblent, tout d'abord, se rejoindre les deux figures. S'il insiste à plusieurs reprises sur l'universalité de la légende donjuanesque et fait, rappelons-le, de Don Juan « l'homme-type », Georges Gendarme de Bévoite n'en démontre pas moins que seule l'Espagne du Siècle d'Or pouvait réunir les conditions nécessaires à la cristallisation du scénario mythique :

En dehors du caractère de Don Juan qui n'appartient en propre à aucun peuple ni à aucune époque, parce qu'il est une des manifestations les plus universelles de la nature humaine, la légende comprend des éléments très divers, religieux et profanes, qui sans être, peut-être, tous autochtones, ont été pour la première fois réunis en Espagne et ne pouvaient guère l'être ailleurs. (Gendarme de Bévoite, 1906, p. 14)

Cette tendance à faire de Don Juan le type même de l'homme espagnol se confirme chez de nombreux auteurs et critiques. Ainsi, José Manuel Losada Goya n'hésite pas à affirmer qu'il « incarne le type traditionnel de l'Espagnol, avec les bonnes et les mauvaises acceptions du génie de ce peuple » (Losada Goya, 1999, p. 466), tandis que, pour Michel del Castillo, « Don Juan, sauvé ou damné, reste un personnage typiquement espagnol. » (Del Castillo, 1977, p. 226) La seule voix discordante à cette analyse demeure celle de Gregorio Marañón, qui rejette du côté du folklore facile et des clichés cet ancrage espagnol du mythe et soutient, au contraire :

Don Juan, bien qu'il soit venu au monde de la légende en Espagne, n'a presque rien d'espagnol. [...] Cependant, dans le cas de Don Juan, l'esprit du vulgaire le sépare

difficilement de l'idée et de l'émotion espagnole. Nommer Don Juan c'est évoquer les nuits andalouses, saturées de fleurs sous un ciel bleu profond ; les ruelles mystérieuses qui semblent un lit profond à l'amour ; les *caballeros* drapés jusqu'aux yeux dans leur cape [...]. (Marañón, 1967, p. 31)

En dépit de son caractère atemporel et universel, indispensable à sa définition en tant que mythe, Don Juan demeure donc attaché à la représentation de l'Espagne et de la masculinité hispanique et nous pouvons formuler l'hypothèse que cette association, très présente dans l'imaginaire collectif, contribue à faire du machisme un trait incontournable du séducteur latin, en particulier espagnol. Cette représentation tenace est d'ailleurs regrettée par Martine Boyer : « il y a urgence à ce que les cultures hispaniques se débarrassent de ce trait de caractère (le machisme) qui encombre l'image de l'homme du Sud » (Boyer, 2001, p. 50) Mais les machos dépeints dans les films de José Juan Bigas Luna ne partagent pas uniquement avec Don Juan la nationalité espagnole.

Le personnage de Tirso de Molina apparaît, en effet, dans un contexte socio-historique, l'Espagne catholique du Siècle d'Or, marqué par une volonté très forte d'imposer la monogamie et d'établir le patriarcat. C'est dans ce contexte d'enfermement des femmes, dépositaires de l'honneur des familles, et de sacralisation de la virginité que le pouvoir de transgression du mythe prend tout son sens. Don Juan n'a plus du tout le même prestige dans une société laïcisée et désacralisée qui a accompli sa révolution sexuelle. Martin O'Shaughnessy explique bien cette dépendance du mythe à la répression et à la subordination féminine :

Si, d'un côté, Dom Juan semble l'ennemi juré du patriarcat, de l'autre, il le prolonge et même le justifie. De toute façon, il en a besoin. C'est parce qu'il y a des voleurs qui rôdent que l'on doit surveiller ses biens et c'est parce que la société patriarcale accorde une grande valeur à la virginité des femmes que le vol de cette même virginité a une haute valeur symbolique. (O'Shaughnessy, 2001, p. 15)

Or, Jean-Claude Polack postule l'existence d'un lien entre cette société espagnole du Siècle d'Or et l'introduction, en Amérique Latine, du machisme (Polack, 2001, p. 197). En effet, les chercheurs font naître le terme de machisme dans les sociétés hispano-américaines et, particulièrement, au Mexique.³ Mara Viveros Vogoya propose de le définir comme « l'obsession masculine pour la prédominance et la virilité, s'exprimant en possessivité envers la femme et en actes de vantardise et d'agression vis-à-vis d'autres hommes » (Viveros Vogoya, 2004, p. 57). André Béjin revient, quant à

³ C'est au Mexique que *Le Petit Robert* situe la naissance du mot, en 1959.

lui, sur l'hypothèse d'une influence du modèle ibérique de l'époque de la colonisation de l'Amérique, c'est-à-dire de l'Espagne des Rois Catholiques, dans l'avènement du machisme.⁴ Il constate :

Il n'y a pas eu transplantation sans modification mais choc violent de deux cultures [...] et que, si le machisme peut évoquer parfois l'ancienne morale de l'honneur, ce n'est qu'en tant que « forme dégradée » de cette dernière.[...] Les conquistadors et leurs descendants ne se sentaient plus tenus, vis-à-vis de leurs concubines (indigènes et esclaves noires) par définition « impures », aux mêmes devoirs que vis-à-vis des femmes de leur race et de leur religion. Cette « polygamie du conquérant » [...] s'est peu à peu dégradée [...] c'est-à-dire qu'elle a pris la forme du machisme. (Béjin, 1992, p. 17)

Dès lors, le macho apparaît bien, pour reprendre les termes de Mara Viveros Vogoya, comme « l'incarnation de ce principe masculin, arbitraire, brutal et sans contrôle, mais puissant et admiré, qui plonge ses racines dans le traumatisme de la domination espagnole » (Viveros Vogoya, 2004, p. 58).

Donjuanisme et machisme semblent donc se rejoindre sur plusieurs points. Tout comme le Conquistador et son descendant, le macho sud-américain, Don Juan ne se soucie pas des conséquences de ses actes et n'assume aucune responsabilité auprès des femmes qu'il a séduites puis abandonnées. Qui plus est, l'un comme l'autre peuvent être décrits comme des prédateurs, la métaphore de la chasse revenant de façon récurrente pour définir leurs manœuvres de séduction. Cette image les place du côté de la nature et de l'instinct, au point même de déboucher, dans certains cas sur une véritable « culture du viol », comme l'expose André Béjin :

Si l'homme semble, bien souvent, un enfant, il est aussi un fauve, situé du côté de la nature [...], soumis à des pulsions agressives et sexuelles qu'il (lui) est difficile de maîtriser. Un des principaux « postulats » de la conception machiste de la vie serait, peut-être, le suivant : si un homme et une femme se retrouvent seuls, il est inévitable que l'homme soit emporté par un désir de posséder, voire de violer la femme. (Béjin, 1992, p. 19)⁵

⁴ L'Espagne médiévale est, en effet, fortement misogyne, comme en témoignent les nombreux textes satiriques qui prennent le contrepied de la littérature courtoise et véhiculent une vision très négative du genre féminin. Cette tradition satirique s'inscrit dans la lignée de certains textes de la Grèce classique mais est surtout un héritage de la vision misogyne répandue dans la société et les écrits d'al-Andalus au IX^{ème} siècle.

⁵ Mara Viveros Vogoya poursuit cette idée encore plus loin en parlant d'« une organisation sociale résultant du viol où se perpétue et se légitime constamment la supériorité masculine et européenne » (2004, p. 58).

Nés des mêmes circonstances historiques et sociales, Don Juans et machos sont, enfin, déstabilisés par la révolution sexuelle post mai 68 et la libéralisation des mœurs qui la suit. Le séducteur mythique survit avec difficultés à l'émancipation féminine, en prenant, pour reprendre les termes de Martin O'Shaughnessy « des formes ouvertement réactionnaires et sadiques » : « Les Dom Juans modernes savent que le monde a changé mais refusent de l'accepter » (O'Shaughnessy, 2001, p. 22). De même, le machisme apparaît comme une « réaction irrationnelle de défense que les hommes adoptent face au défi que constitue la redéfinition de la place des femmes dans la société » (O'Shaughnessy, 2001, p. 22).

Mis à mal par l'évolution des mœurs, Don Juan perd son aura mythique et ne trouve plus d'autorité contre laquelle se révolter. La séduction en série, qui vise à nier l'individualité des femmes en les objectivant et en faisant d'elles des victimes passives et interchangeable, révèle son absurdité face à des partenaires qui, de plus en plus, assument librement leurs désirs et peuvent tout à fait résister au séducteur ou lui rendre la pareille. Donjuanisme et machisme semblent, en définitive, être des survivances du passé, une tentative nostalgique de préserver des prérogatives masculines ayant perdu toute légitimité.

2.2. *Jamon, Jamon et Huevos de Oro* : des films qui interrogent la masculinité hispanique.

Si les fondements du machisme sont lourdement ébranlés par les répercussions de la crise de mai 68 qui a frappé de plein fouet l'Europe et l'Amérique du Nord, la situation demeure sensiblement différente en Espagne où le régime franquiste ralentit la libération des mœurs. La dictature de Franco maintient un modèle de société patriarcale très conservatrice et rigoriste, articulée autour d'une stricte répartition des rôles masculins et féminins et l'idéalisation d'une virilité basée sur la glorification de la force physique. Cet idéal va progressivement être remis en question à partir du début des années 1980, alors que la censure s'estompe et que le pays exorcise les années de fascisme au travers, notamment, du mouvement de la Movida. Dans le domaine du cinéma, Nancy Berthier explique que « le cinéma d'auteur n'a pas attendu la mort de Franco (1975) pour proposer des représentations alternatives de la masculinité » (Berthier, 2001, p. 109) mais que ce n'est qu'« à partir de la disparition de la censure, en 1978, que le cinéma espagnol va véritablement mettre en cause le modèle de virilité franquiste » (Berthier, 2001, p. 109). En réaction à ces longues années de censure et d'oppression, les cinéastes espagnols vont alors faire de la représentation du sexe un motif quasi obsessionnel.

Dans sa trilogie hispanique, le cinéaste José Juan Bigas Luna décline trois variations autour de la figure du macho. *Jamon, Jamon* (1992) et *Huevos de Oro* (1993) sont les deux premiers films de cette trilogie. Les deux personnages de macho qu'ils mettent en scène, Raúl González et Benito González, entretiennent plusieurs liens : ils partagent le même nom de famille, sont joués par le même acteur (Javier Bardem), associent séduction, performances sexuelles et réussite économique et connaissent tous deux une fin tragique. C'est pour cette raison que nous avons choisi de centrer notre analyse sur ces deux films.

Dès les premières scènes, *Jamón, Jamón* questionne les rapports entre masculin et féminin puisque les femmes sont, pour Raúl González, non plus un objet de conquêtes et de plaisir mais un puissant instrument de réussite matérielle et d'ascension sociale. Le film s'ouvre ainsi sur un gros plan sur le short moulant du personnage qui laisse deviner sa puissance virile et sa vigueur. Le dialogue qui l'accompagne affirme son désir d'ascension sociale. De plus, le personnage est présenté dans une activité hautement virile puisqu'il s'exerce à toréer. Cette première apparition du macho s'adonnant à la tauromachie n'est pas anodine : il s'agit d'une activité qui permet de prouver sa virilité puisqu'elle fait partie des sports qui, comme le relève Pierre Bourdieu, « sont les mieux faits pour produire les signes visibles de la masculinité, et pour manifester et aussi éprouver les qualités dites viriles, comme les sports de combat » (Bourdieu, 1998, p. 75) et comporte une dimension spectaculaire. Or, pour Bourdieu, « la virilité doit être validée par les hommes, dans sa vérité de violence actuelle ou potentielle, et certifiée par l'appartenance de la reconnaissance au groupe des « vrais hommes » » (Bourdieu, 1998, p. 77). Ce motif de la corrida et, plus généralement, du taureau, dont la statue métallique gigantesque surplombe la plaine et revient, tout au long du film, en un véritable leitmotiv, introduit aussi le sentiment nationaliste qui, pour Manuel Garrido Lora et Maria del Mar Ramirez Alvarado, est, avec la présence de la violence masculine, un des éléments constitutifs de la représentation du macho ibérique.⁶ Enfin, cette scène inaugurale glorifie le corps masculin et sa musculature, tendue dans l'effort. Cette mise en valeur du « corps en tension » est, selon Nancy Berthier, associée au motif de l'érection (Berthier, 2001, p. 114). La récurrence des gros plans sur les caleçons mis en valeur par les corps des mannequins confirment cette objectivation du corps masculin. Le macho se transforme de son plein gré en

⁶ Nous renvoyons ici à l'analyse de Manuel Garrido Lora et Maria del Mar Ramirez Alvarado (2020) sur un autre cinéaste espagnol : Pedro Almodovar, intitulée « Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodovar : una revision cronologica ».

homme-objet, offert au regard érotisé du public, comme l'expliquent Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto :

Certaines situations et certains dispositifs *transforment* en objets les hommes qui s'y impliquent, que cette implication soit volontaire ou non. Un concours de Monsieur Muscle, un essayage dans un magasin de vêtements, ou tout simplement le dispositif cinématographique, avec son œil-caméra qui change tous les êtres humains qu'il capte en poseurs, en font partie. (Jullier et Leveratto, 2009, p. 9)

On retrouve, dans *Huevos de Oro*, cette même insistance sur le corps masculin, au travers, cette fois-ci, de la profession initiale de Benito González qui est maçon. Pour Nancy Berthier

Bigas Luna met en scène le travail physique en filmant les corps au travail, corps de surcroît dénudés en raison de la chaleur africaine. Comme le Raúl de *Jamón, Jamón*, Benito Gonzalez se présente avant tout comme une masse musculaire en tension (Berthier, 2001, p. 110)

Or, l'analogie entre les deux films ne s'arrête pas là : les métiers du bâtiment sont, au même titre que la tauromachie, l'occasion de prouver son courage et sa virilité. Pierre Bourdieu place, en effet, ces professions du côté des activités qui exigent « certaines formes de courage [...] qui, dans les métiers du bâtiment en particulier, encouragent ou contraignent à refuser les mesures de prudence et à dénier ou à défier le danger par des conduites de bravades responsables de nombreux accidents » (Bourdieu, 1998, p. 78). Outre la force physique qu'ils exigent, rappelons aussi que ces métiers sont associés à la masculinité avec, d'un côté, les hommes « bâtisseurs » et, de l'autre, les femmes gardiennes du foyer. Enfin, le lieu où Benito travaille dans la maçonnerie et effectue son service militaire, Melilla, en Afrique du Nord, est associé à la colonisation espagnole, ce qui ajoute bien la dimension nationaliste évoquée au sujet de *Jamón, Jamón*.

Raúl González est, par la suite, embauché et payé par Conchita pour séduire Sylvia et briser ainsi les projets de mariage de son fils José Luis, dont la jeune femme est enceinte. Cette machination imaginée par la mère du fiancé qui ne supporte pas l'écart de classe sociale entre sa famille et celle de Sylvia, réduit le macho au rang de gigolo, puisqu'il va littéralement vendre son corps. En acceptant la mission et en engageant, qui plus est, une liaison avec la mère de José Luis, Raúl renverse le cliché de la femme qui vend ses charmes pour réussir économiquement. Cette inversion des rôles conduit à une remise en question de sa virilité puisque, face à cette dernière, il perd tous ses moyens et fait face à une véritable panne sexuelle. C'est en lui promettant la moto dont il a toujours rêvé que Conchita parvient à réveiller ses ardeurs. La vénalité du macho est donc confirmée.

Pourtant à l'opposé du macho, José Luis n'est pas davantage valorisé. Sylvia ne cesse de lui reprocher son manque de virilité, notamment lors la scène de rupture. Celle-ci revêt une forte portée symbolique puisque les deux personnages discutent sous la structure publicitaire colossale du taureau et la caméra zoome sans cesse sur les parties génitales démesurées de l'animal qui se balancent en grinçant au dessus des deux personnages. Ce symbole publicitaire, dressé verticalement sur l'horizontalité de la plaine, fait écho à la mention récurrente des publicités pour les caleçons. En effet, la famille de José Luis développe une ligne de caleçons et emploie plusieurs modèles masculins, dont Raúl González, pour les mettre en valeur lors des spots publicitaires (« un buen paquete hace vender »). Là aussi, la caméra zoome avec insistance pour mettre en valeur la virilité des jeunes gens, dans des gros plans qui rappellent la première scène du film.

L'opposition entre verticalité (la structure publicitaire démesurée du taureau) et horizontalité (platitude des paysages du film) est reprise et accentuée dans *Huevos de Oro* où elle construit tout un réseau de signification. Ce couple vertical/ horizontal évoque, bien entendu, le phallus et l'érection et peut s'inscrire dans la « série des oppositions mythico-rituelles » qui sont associées symboliquement, selon Bourdieu, à l'opposition entre les sexes : « haut/bas, dessus/dessous, sec/humide, chaud/froid [...] actif/ passif, mobile/immobile » (Bourdieu, 1998, p. 33). Dans *Huevos de Oro*, Benito veut construire la plus haute tour de Benidorm, afin d'assouvir sa volonté de puissance et de clamer sa virilité après la déception amoureuse dont il a été victime en Afrique du Nord auprès de Rita. En effet, choisi pour ses qualités physiques et ses performances sexuelles, le macho est trahi par sa maîtresse et remplacé, dans son lit, par un de ses collègues. Humilié, il décide d'ériger des tours « comme des bites », afin de compenser cette atteinte à sa virilité. Pour accomplir son projet, Benito va instrumentaliser les femmes et, tout comme Raúl, mais de façon plus consciente et plus prononcée, vendre son corps. En séduisant et épousant Marta, la fille de son banquier, à Benidorm, il obtient, comme le remarque Nancy Berthier, « son ascension sociale « grâce à une paire de couilles », selon sa propre expression » (Berthier, 2001, p. 110). Cette dernière relève d'ailleurs le caractère programmatique du titre :

Dès le titre, déjà, tout un programme est lancé : « Huevos de Oro » (« œufs d'or ») place le film sous le signe de la métaphore par l'utilisation d'une expression imagée qui met en relation sexualité masculine et réussite socio-économique. Comme Raúl, Benito fonde sa volonté de puissance sur ses performances sexuelles, métaphoriquement représentées par le terme « huevos » (« œufs ») qui désigne, en argot, les testicules. Le syntagme « tener huevos », qu'on pourrait traduire en français platement par « avoir des couilles » ou « en avoir », est utilisé de manière métaphorique pour

désigner le courage masculin, la virilité. Ainsi, dans le langage populaire, courage et sexualité sont intimement liés et c'est à partir de là que Bigas Luna élabore l'intrigue de son film. (Berthier, 2001, p. 110)

Ajoutons aussi que la référence au conte de la poule aux œufs d'or établit un dernier lien, celui avec l'avoir au sens de bien matériel, de richesse, opposé à l'être. Le macho est donc du côté du paraître et des signes extérieurs de richesse. Benito possède deux œufs géants sur la terrasse de sa maison de Benidorm, tout comme il prétend vouloir posséder deux Rolex (symbole ultime de réussite sociale), pour faire écho au fait qu'il a « deux couilles ». Cette omniprésence du chiffre deux se retrouve aussi dans le fait qu'il a deux femmes : son épouse Marta et sa maîtresse Claudia. A Miami, dans la dernière partie du film, celle de sa déchéance, c'est, au contraire, sa nouvelle maîtresse Ana, qui aura deux hommes et prendra un amant pour compenser ses insuffisances. Car Bigas Luna construit aussi son film sur une double dynamique, montrant l'ascension du macho puis sa chute. Si ses performances sexuelles garantissent à Benito l'attachement de sa femme, Marta, il n'en demeure pas moins que cette dernière est supérieure à lui, aussi bien financièrement qu'intellectuellement. Elle est d'ailleurs lucide sur les défauts de son mari et se demande comment elle peut aimer un homme qui adule Julio Iglesias. L'accident qui dérobe la vie à Claudia, la maîtresse de Benito, ôte, par la même occasion, la seule qualité de son époux : sa force virile. Ce dernier se trouve diminué et humilié : c'est sa femme qui doit le nourrir et le porter pour uriner. Le désir en berne, handicapé et dépendant d'une femme, le macho retourne d'une certaine manière en enfance et se retrouve happé par la matrice féminine dont il est sorti, comme le suggère le cauchemar qu'il fait, dans lequel les deux œufs sont investis par des hommes en position fœtale, avant un plan sur l'effondrement de sa tour. Ce rêve qui aboutit à une castration métaphorique du macho refait à l'envers le travail de différenciation que l'homme doit accomplir pour affirmer sa masculinité et qui est résumé par Elisabeth Badinter :

Le propre de l'identité masculine (par opposition à l'identité féminine) réside dans l'étape de la différenciation à l'égard du féminin maternel, la condition sine qua non du sentiment d'appartenance au groupe des hommes. Leur ressemblance et leur solidarité se construisent par la mise à distance des femmes, et d'abord la première d'entre elles, la mère. Certains parlent de trahison, d'autres de meurtre symbolique. (Badinter, 1986, p. 85)

A la verticalité de la tour, dont la hauteur est magnifiée grâce au procédé fil-mique de la contre-plongée, s'oppose également la modestie du pavillon de Miami, dans la dernière partie du film. Ce dernier lieu est celui de la dégradation physique du héros. Le relâchement a remplacé le culte du corps musclé. Avachi dans son canapé, Benito s'intéresse toujours au sport, mais à la télévision, et écoute en boucle Julio Iglesias. Le choix

de Miami n'est d'ailleurs pas anodin puisqu'il s'agit de la ville qui a vu justement la réussite du chanteur. Archétype du *latin lover*, Julio Iglesias est, de plus, comme le rappelle Nancy Berthier, « une figure sublimée du macho dont l'ascension sociale est le produit de son pouvoir sur les femmes » (Berthier, 2001, p. 112). C'est sur la voix du chanteur à la télévision que s'achèvera le film, et sur les images d'un Benito en pleurs, délaissé par sa compagne qu'il ne parvient plus à satisfaire et qui lui impose un amant dans un humiliant ménage à trois. Nancy Berthier utilise la métaphore des « vases communicants », pour insister sur ce renversement de situation, qui consacre la mort du macho :

On pourrait presque dire que désormais le macho, c'est elle, qui affirme son indépendance, sa volonté de puissance et de conquête, et qui, comme Benito, a besoin d'avoir les choses en double, et donc deux hommes pour elle seule. Le film se conclut sur l'image de Benito en train de pleurer, assis sur un lit, un long plan sur lequel défile le générique, au son de la voix de Julio Iglesias. Cet homme qui pleure est une des figures de la crise de la masculinité. (Berthier, 2001, p. 114)

Ces deux films de Bigas Luna sont donc une étape importante dans la mise en crise du macho, trop longtemps associé à l'homme latin et, en premier lieu, à l'homme hispanique. En montrant son échec, le cinéaste tente de débarrasser l'Espagne d'un des stéréotypes qui lui sont les plus solidement attachés. C'est, du moins, ce que postule Martine Boyer :

Bigas Luna montre qu'il y a urgence à ce que les cultures hispaniques se débarrassent de ce trait de caractère (le machisme) qui encombre l'image de l'homme du Sud. (...) car tout se passe comme si l'Espagne ne pouvait accéder au discours communautaire européen qu'à la condition de lui couper les « cojones » (une monnaie nationale dévaluée). (Boyer, 2001, p. 50)

Selon elle, l'avenir cinématographique n'est plus du côté de ces « figures masculines, les plus flamboyantes d'Europe : Don Juan, Don Quichotte, le Cid, les hidalgos, les toreros, les conquistadors et autres Zorro... » qu'a portées l'Espagne, et parmi lesquelles le macho a bien entendu sa place, mais plutôt du côté de celui qu'elle nomme « l'Homo Macho » : « le gentil et si présent homosexuel, celui-là même que Pedro Almodovar [...] a porté sur les fonts baptismaux du monopole des cœurs. Pour les Dames, c'est le divin enfant : no sex, no problem ! » (Boyer, 2001, p. 50).

Simone de Beauvoir déplorait, en 1949 :

L'homme oublie superbement que son anatomie comporte aussi des hormones, des testicules. Il saisit son corps comme une relation directe et normale avec le monde qu'il croit appréhender dans son objectivité, tandis qu'il considère le corps de la femme comme alourdi par tout ce qui le spécifie : un obstacle, une prison. (Beauvoir, 1976, p. 15)

Son souhait semble enfin exaucé : la masculinité a perdu ses certitudes et soulève désormais autant, voire plus, de difficultés définitives que la féminité. Si on ne naît pas femme, on ne naît pas homme non plus... La remise en cause progressive du patriarcat et de la domination masculine à partir des années 1970 bouleverse profondément le champ des relations amoureuses et sexuelles et les rapports de séduction. Longtemps niées dans leur individualité et dans leurs désirs, les femmes s'émancipent et objectivent à leur tour des séducteurs dont elles décident librement de tirer leur plaisir.

Cette objectivation est particulièrement palpable au cinéma. Le Don Juan de Nelly Kaplan est tourné en ridicule et devient le jouet des trois femmes qu'il pensait avoir séduites, tandis que les deux machos de José Juan Bigas Luna sont confrontés à une remise en question radicale de leur masculinité et sont ramenés au statut d'hommes-objets. Les films de notre corpus laissent ainsi envisager la possibilité de voir advenir enfin un « female gaze », en réponse au « male gaze » dont Laura Mulvey a théorisé le fonctionnement dans le cinéma hollywoodien classique, dénonçant, par la même occasion, son caractère éminemment patriarcal.

Tirailé entre la nécessité de prouver sans cesse sa virilité et la tentation de se laisser aller à ce que Pierre Bourdieu appelle « les attendrissements dévirilisants de l'amour » (Bourdieu, 1998, p. 77), le séducteur moderne illustre parfaitement les dilemmes et les contraintes de la masculinité. La résolution du conflit se situe-t-elle alors, comme chez Roland Topor, dans le retour à une certaine forme d'androgynie et de bisexualité originelles ? L'avenir est-il du côté « du flou, du confus et des formes intermédiaires », comme les appelle Elisabeth Badinter ? (Badinter, 1986, p. 34) du côté du *queer* en somme ? La mort du Don Juan masculin traditionnel, à la fin de la pièce, remplacé par un double féminin qui conserve une voix d'homme dans un corps de femme, pour ensuite donner naissance à un bébé intersexuel semble fortement le suggérer.

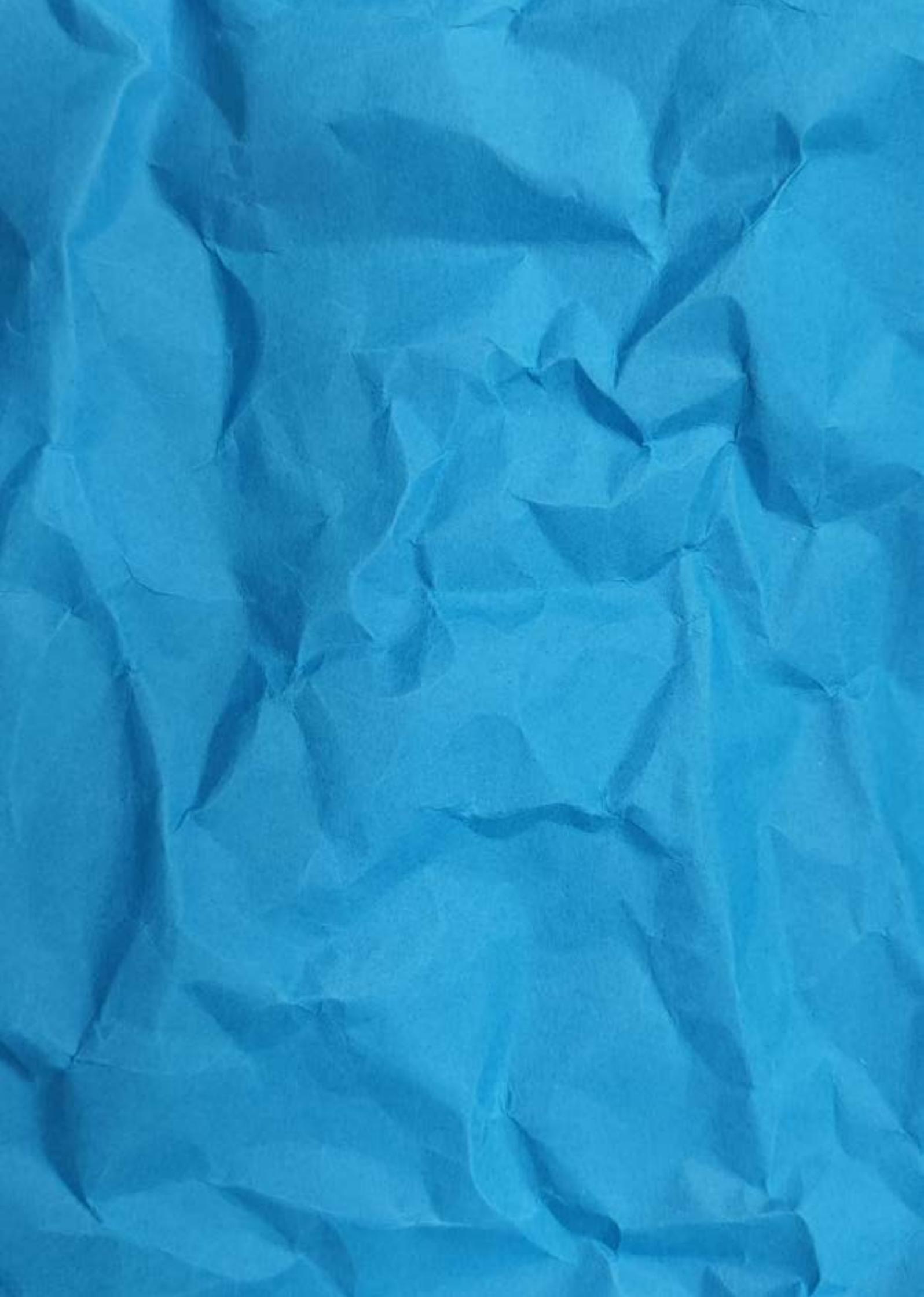
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Badinter, Elisabeth. (1986). *XY de l'identité masculine*. Odile Jacob.
- Banoun, Bernard, Tomiche, Anne, Zapata, Monica (Dirs.). (2014). *Fictions du Masculin dans les littératures occidentales*. Classiques Garnier, coll. « Rencontres ».
- Beauvoir, Simon de. (1976). *Le Deuxième Sexe*. Gallimard.
- Bejin, André. (1992). *Le nouveau tempérament sexuel: essai sur la rationalisation et la démocratisation de la sexualité*. Kimé.
- Berthier, Nancy. (2001). En avoir ou pas... *Macho* de Juan José Bigas Luna. *CinémAction*, (99), 106–114.

- Bigas Luna, José Juan. (Réalisateur). (1992). *Jamón, Jamón* [Film]. Lolafilms; Ovideo TV S.A.; Sogepaq.
- Bigas Luna, José Juan. (Réalisateur). (1993). *Huevos de Oro* [Film]. Lolafilms; Filmauro; Ovideo; Hugo Films S.A.; Antena 3 Televisión; Lumière.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *La domination masculine*. Seuil.
- Boyer, Martine. (2001). Petit précis pornographique. Le corps ouvert. *CinémAction* (99), 49–59.
- Courapied, Romain. (2014). Existe-t-il un lieu théorique pour le mâle fin de siècle? In Bernard Banoun, Anne Tomiche, Monica Zapata (Dir.), *Fictions du Masculin dans les littératures occidentales* (pp. 21–37). Garnier. .
- Connell, Robert W. (1995). *Masculinities*. Cambridge, Polity Press.
- Del Castillo, Michel. (1977). *Le sortilège espagnol*. Julliard.
- Garrido Lora M. et Ramírez Alvarado M. d. M. (2020). Expresiones de machismo y violencia en los personajes masculinos del cine de Pedro Almodóvar: una revisión cronológica. *Historia y Comunicación Social*, 25(2), 519–526. <https://doi.org/10.5209/hics.72282>
- Gendarme de Bévette, Georges. (1906). *La légende de Don Juan I. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme*. Hachette et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9611216d.textelimage>
- Connell, Raewyn (Introduction d'Hagège, Meoïn et Vuattoux, Arthur). (2022). *Masculinités: Enjeux sociaux de l'hégémonie*. Amsterdam.
- Halimi, Gisèle. (2001). Misogynie ou machisme au cinéma? *CinémAction* (99), 7–8
- Jullier, Laurent. et Leveratto, Jean-Marc. (2009). *Les hommes-objets au cinéma*. Armand Colin.
- Kaplan, Nelly. (Réalisatrice). (1992). *Plaisir d'amour* [Film]. Cythère Films; Studio de Bologne; Pathé.
- Losada Goya, José Manuel. (1999). Hispanisme. In Pierre Brunel (Dir.), *Dictionnaire de Don Juan* (pp. 466–468). Robert Laffont, , col. « Bouquins ».
- Marañón, Gregorio. (1967). *Don Juan et le donjuanisme*. Gallimard.
- Mulvey, Laura. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- O'Shaughnessy, Martin. (2001). Le séducteur : un macho comme les autres? *CinémAction* (99), 14–26.
- Polack, Jean-Claude. (2001). Entretiens (propos recueillis par Françoise Puaux). *CinémAction* (99), 192–199.
- Puaux, Françoise. (2001). Mort, le machisme? *CinémAction* (99), 9–11.
- Pujante González, Domingo. (2008). Don Juan séduit par lui-même ou Narcisse retrouvé. In Pierre Brunel (Dir.), *Don Juans insolites*, (pp. 157–168). Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- Rollet, Brigitte. (2001). Le tournant des années 70 : féminisme et cinéma. *CinémAction* (99), 216–221.
- Rousset, Jean. (1981). *Le mythe de Don Juan*. Armand Colin.
- Topor, Roland. (1996). *L'Ambigu*. Dumerchez.
- Viveros Vigoya, Mara. (2004). Jusqu'à un certain point, ou la spécificité de la domination masculine en Amérique latine. *Mouvements*, (31), 56–63. <https://doi.org/10.3917/mouv.031.0056>

Vadim, Roger. (Réalisateur). (1973). *Don Juan 1973 ou Si Don Juan était une femme...* [Film].
Filmsonor Marceau; Paradox Production; Filmes Cinematografica.

Aurélia Gournay. Docteure en Littérature Générale et Comparée et Agrégée de Lettres Modernes. Enseignante titulaire à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle au sein de l'UFR Arts et Médias. Travaux qui portent sur les mythes et les questions de genre. Thèse sur les réécritures de Don Juan au 20^{ème} siècle et les enjeux de la féminisation du mythe. Recherches qui incluent la littérature mais aussi le cinéma.



Écopoétique de la liminalité dans trois romans africains francophones postcoloniaux

EMILE AMOUZOU

Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan / Côte d'Ivoire

✉ amouzouemile@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-1977-8085>

RÉSUMÉ. Les romans africains francophones analysés, outre le chaos lié à une écologie humaine postcoloniale qui décentre la nature et marque la déconnexion de l'homme africain de ses lieux traditionnels, configurent les conditions de possibilités de tendre vers une renaissance. La descente dans les vallées, l'escalade des montagnes et des collines, des arbres, le refuge dans les grottes, et l'initiation dans les forêts, le retour au village constituent une pratique des lieux naturels symboliques qui traduit, au travers des imaginaires ascensionnels, mystiques et cycliques qu'ils figurent, le franchissement du seuil du chaos postcolonial pour affirmer une écologie décoloniale (Malcom Ferdinand) porteuse d'un espoir de renouvellement. Une analyse mythocritique (Gilbert Durand) et écopoétique (Pierre Schoentjes et Xavier Garnier) du corpus permet de poser la nature comme espace liminal où s'effectue l'initiation à l'ère post pandore postcoloniale.

MOTS-CLÉS :

Écopoétique ;
nature ; liminalité ;
écologie
décoloniale ;
roman africain
postcolonial
francophone.

Pour citer cet article

Amouzou, Emile. (2023). Écopoétique de la liminalité dans trois romans africains francophones postcoloniaux. *HYBRIDA*, (7), 103–120. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.26253>

RESUMEN. *Ecopoética de la liminalidad en tres novela africanas poscoloniales de habla francesa.* Las novelas africanas francófonas analizadas, además del caos vinculado a una ecología humana poscolonial que descentra la naturaleza y marca la desconexión del hombre africano de sus lugares tradicionales, configuran las condiciones de posibilidad de tender hacia un renacimiento. El descenso a los valles, la escalada de montañas y colinas, los árboles, el refugio en las cuevas, la iniciación en los bosques, el regreso al pueblo, constituyen una práctica de lugares naturales simbólicos que traduce, a través de la imaginación ascensional, mística et cíclicos que representan, cruzando el umbral del caos poscolonial para afirma una ecología descolonial (Ferdinand Malcom) que porta una esperanza de renovación. Un análisis mythocítica (Gilbert Durand) y ecopoética (Pierre Schoentjes y Xavier Garnier) del corpus nos permite plantear la naturaleza como un espacio liminal donde tiene lugar la iniciación a la era post-Pandora.

ABSTRACT. *Ecopoetics of liminality in three postcolonial French-speaking African novels.* In addition to the chaos associated with a post-colonial human ecology that decentralises nature and disconnects Africans from their traditional places, the French-language African novels analysed set out the conditions for a possible rebirth. The descent into the valleys, the climbing of mountains, hills and trees, the refuge in caves, the initiation in the forests or the return to the village constitute a practice of symbolic natural places which, through the imaginary ascent, mysticism and cyclicity they represent, translates the crossing of the threshold of postcolonial chaos to affirm a decolonial ecology (Malcolm Ferdinand) carrying the hope of renewal. A mythocritical (Gilbert Durand) and ecopoetic (Pierre Schoentjes and Xavier Garnier) analysis of the corpus allows us to posit nature as the liminal space where initiation into the 'post-pandora postcolonial' era takes place.

PALABRAS

CLAVE:

Ecopoética;
naturaleza;
liminalidad;
ecología
decolonial;
novela africana
poscolonial
francófona.

KEYWORDS :

Ecopoetics;
nature; liminality;
decolonial
ecology;
French-speaking
postcolonial
African novels.

Introduction

Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (1992, p. 135) proposait l'idée d'une « thérapeutique par l'image » puisque selon lui « figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà par la maîtrise du cogito le dominer ». Cette pensée de l'exégète de l'imaginaire laisse supposer qu'autant l'homme est capable d'être la source des maux en ce monde autant il est en mesure d'y trouver les remèdes. Ainsi, si la littérature africaine francophone depuis les années coloniales à aujourd'hui s'est toujours fait l'écho du désastre, de la désillusion et du désenchantement sociopolitique liés à l'action des hommes, les nouvelles écritures africaines semblent configurer cette capacité de l'esprit à estomper, conjurer le mal, la difficulté pour aspirer à un monde meilleur.

Dans les œuvres *LE RÉCIT DU CIRQUE...de la vallée des morts* (Mohamed Alioum Fantouré), *Le Crépuscule de l'Homme* (Flore Hazoumé), *Les Naufragés de l'intelligence* (Jean-Marie Adiaffi), récit de chaos et récit de la renaissance cohabitent pour traduire une littérature de l'espoir et de l'espérance à côté du désenchantement. La stratégie auctoriale est de convoquer l'imaginaire mythique notamment les mythes eschatologique et cosmogonique. L'eschatologique et le cosmogonique dans ces textes ne sont pas des données nouvelles puisqu'ils se manifestent dans différentes cultures.¹ Ils ont fait l'objet d'étude par plusieurs autres critiques. Les lectures de Virginie Konandri² (2013), Constant Yao Zébié (2013) et l'ouvrage de Patrick de Laubier³ (1998), pour ne citer que ceux-là, insistent sur des conceptions circulaires et dynamiques qui font des mythes de la fin des écritures de l'éternel retour. Pour ces critiques, les récits eschatologiques sont des préalables à des figurations de la récréation d'un monde nou-

¹ Dans l'ouvrage de Braunstein Florence et Pépin Jean-François (1995) présentent diverses mythologies d'horizons différents (judéo-chrétienne avec le texte johannique de l'Apocalypse, chez les Maya, les Aztèques, les Nordiques, dans l'Antiquité gréco-romaine et dans les mythologies africaines) qui montrent la création du monde, de l'humanité, la destruction de l'humanité avec comme axe sémantique les extrêmes Chaos-Cosmogonie.

² Virginie Konandri affirme dans l'avant-propos de *Littérature et identités : quelques lectures mythocritiques* que : « Loin de représenter un pessimisme, l'approche critique des mythes eschatologiques donne lieu d'espérer puisqu'ils préfigurent des cosmogonies, espaces d'expansions culturelles » (2013, p. 11). Expansion culturelle qui repose dans ce cadre certainement sur un substrat mythologique réactivé par ces écrivains : la mythologie de l'âge d'or en son expression de mythe de la bonne nature et de modèle de civilisation.

³ « La plupart des civilisations anciennes qui nous ont laissé des témoignages écrits, égyptiennes, mésopotamiennes, iraniennes, grecques, romaines, précolombiennes développent des conceptions cycliques de l'histoire ignorant une fin absolue. Mais c'est incontestablement en Inde que l'on trouve les développements les plus élaborés (...) ». (Laubier, 1998, p. 11)

veau, d'une société nouvelle. Mais ces études ne relèvent pas le ou les fondement(s) du passage du chaos à la renaissance, d'où la nécessité d'interroger la zone/force transitoire de ces passages telle que figurée dans le roman africain postcolonial francophone.

Or ce qui distingue les textes littéraires composant le corpus de notre analyse, c'est la figuration, sous les dehors des réécritures de l'eschatologie-renaissance, d'un imaginaire écologique décoloniale qui pose la pratique des lieux naturels comme poétique de liminalité qui configure le passage du chaos social postcolonial aux conditions de possibilité d'une renaissance sociétale africaine. Dès lors, comment la configuration d'une esthétique du chaos/renaissance dans ces romans africains postcoloniaux francophones laisse lire une poétique de passage à une écologie qui recentre l'homme africain dans ses lieux naturels traditionnels comme condition d'un renouveau sociétal ? L'objectif de l'étude est de déterminer la contribution de la poétique écologique décoloniale aux conditions de possibilité d'une renaissance africaine dans l'esthétique littéraire postcoloniale. Ce qui a lieu,⁴ en effet, dans les univers représentés, c'est que les sujets humains sont pris dans le vertige des lieux, déboussolés, désancrés par une modernité postcoloniale qui a perturbé leur mode d'habiter le monde africain. Ainsi, à partir d'une analyse mythocritique (dans la logique des structures anthropologiques de l'imaginaire de Gilbert Durand) et écopoétique, dans le sillage de Pierre Schoentjes (2015) et Xavier Garnier (2022), épousant le paradigme de l'écologie décoloniale de Malcom Ferdinand (2019), l'étude relève le décentrement de l'habiter naturel comme source du chaos social, puis pose le réinvestissement des lieux naturels traditionnels africains comme esthétique de liminalité post pandore⁵ des sociétés postcoloniales représentées.

1. Une écologie humaine postcoloniale chaotique : décentrement de l'habiter naturel traditionnel et chute

Les trois romans à l'étude sont caractéristiques des dérives de l'État postcolonial africain : l'abandon au tout technologique avec ses excès, la dépravation de la jeunesse et des mœurs, la manipulation de la fibre ethnique dans le champ politique.

⁴ Nous reprenons cette expression du titre de l'ouvrage de Pierre Shoentjes (2005) qui inaugure l'écopoétique en France.

⁵ Si la représentation littéraire des lieux de vie dans le corpus montre un univers de chaos inauguré par des pratiques écologiques de l'ère coloniale et dont les réminiscences se font sentir dans la postcolonie, la configuration d'une écopoétique de la liminalité se révèle être une stratégie de passage, de transition vers un monde dénué de crises morbides, qui trouve son fondement dans une écologie décoloniale où la réconciliation de l'Africain avec son mode d'habiter le monde s'effectue par la médiation de la nature.

Ces situations déterminent les états de la dénaturation et de la perversion de l'habiter de l'espace africain : l'espace urbain technologique étouffant, liberticide et sans vie dans *LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts*, l'espace urbain gangréné par de nouveaux dieux (l'argent, le sexe, la drogue) fils de la perversion par la modernité capitaliste impitoyable dans *Les naufragés de l'intelligence* et le cloisonnement des espaces urbains en raison d'une manipulation des territoires ethniques dans *Le Crépuscule de l'Homme*.

On est en présence d'une écologie humaine où la domination de l'Anthropocène est sans partage et sans considération pour son écosystème, c'est-à-dire une écologie de la non attention à l'altérité humaine et non humaine. L'homme, insensible à son écosystème, détruit tout : ses congénères, l'environnement naturel (pollution par les cadavres (*LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts*, les incendies des espaces de vie urbains (*Les naufragés de l'intelligence*, *Le Crépuscule de l'Homme*). On est dans les manifestations de l'écologie postcoloniale avec en prime le désordre dans les relations entre l'homme africain et la nature, la perversion de son mode d'habiter le monde d'avant la colonisation.

1.1. Du chaos humain dans le récit : un monde urbain postcolonial invivable

Si Jean Paul Girard (2005, p. 136) écrivait que « l'eschatologie, pas plus que les prophéties apocalyptiques qui annoncent la fin de l'homme, ne seront nullement une constante des mythologies du monde et que certes ce sont les récits des peuples nordiques, entres autres, ainsi qu'une certaine vision de la chrétienté axée sur l'Apocalypse de saint Jean », il faut remarquer qu'une certaine production littéraire négro africaine s'est emparée de ce mythe pour nourrir sa création. Le chaos est donc saillant et prégnant dans les œuvres qui constituent notre corpus d'étude.

Les naufragés de l'intelligence est un titre oxymorique, caractéristique du discours mythologique. Si l'intelligence est une faculté censée accompagner l'élévation de l'être qui la possède, son association avec Les Naufragés traduit un déclin de sa puissance, les Naufragés désignant des êtres qui ont accidentellement chuté dans une étendue d'eau en principe tumultueuse. Ce titre est, par ailleurs, annonciateur d'une nécessité de sauvetage de ces êtres dont l'intelligence a chaviré. Le contraste place dès lors ces êtres dans une situation problématique qui nécessite réparation.

LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts est l'expression même du jeu qui s'effectue avec la vie et la mort : s'il y a un récit et un cirque, c'est qu'il y a des acteurs en vie. Mais c'est l'espace de déroulement de ce cirque, la vallée des morts, un symbole descensionnel, un lexique de la finitude de l'homme, qui traduit l'idée de fin.

Le Crépuscule de l'Homme est un titre qui résonne à la fois la fin et le début de l'humanité car la temporalité désignée ici est transitoire, à la frontière de la nuit et du jour. Cette traversée de la nuit au jour est d'ailleurs perceptible dans la structuration du récit en deux chapitres : le premier « C'est ainsi que tout commença » qui réfère certainement aux mythes de l'antiquité gréco-romaine qui stipule selon *La Théogonie* d'Hésiode (p. 123) qu'à l'origine du monde se trouvait Chaos, étendue informe, proche du vide, mais d'où vont naître la Terre (Gaia) et autres, ce qui semble concorder avec le deuxième chapitre « La vie dans les Collines ». À partir de ce titre, une indication est donnée sur le cycle de passage qui se joue temporellement entre la mort et la vie, la fin et le commencement dans ce roman.

Ainsi, dans *Les naufragés de l'intelligence* de Jean-Marie Adiaffi, le pouvoir politique est renversé par une bande d'adolescents, la bande de N'da Tè, qui se font appeler les « Justiciers de l'Enfer ». Après une parodie de prise de pouvoir et d'intronisation, ils s'engagent dans une destruction totale de l'ordre social qu'ils trouvent corrompu et injuste afin de purifier la société et ramener un nouvel ordre. Si ce roman signe la faillite morale de la société de Mambo représentée, il est aussi porteur d'une espérance sous les signes de l'utopie.

Ces œuvres qui composent le corpus d'étude manifestent cet esprit des grands changements qui habite l'Afrique postcoloniale après une période des lendemains post-indépendances marquée par la grande désillusion. Comme l'écrit Xavier Garnier (2022, p. 75), « dans l'euphorie des indépendances, s'inventent des poétiques territoriales destinées à accompagner l'essor des nouvelles nations ». En effet, au lendemain de l'entreprise coloniale, un nouveau mode d'habiter le monde s'invite dans l'univers africain qui voit la mutation des habitus du local traditionnel dans de nouvelles territorialités de la modernité occidentale importée. Mais les indépendances vont plutôt ouvrir sur l'ère du désenchantement. Les soleils des indépendances attendus n'ont pas brillé sur les sociétés africaines. La modernité coloniale occidentale semble avoir introduit une nouvelle écologie, de nouvelles formes de relations qui déterritorialisent les sujets humains africains, les déconnectent de leurs lieux naturels traditionnels, à l'image d'un Fama qui vivote, qui n'habite plus le nouveau territoire introduit par les indépendances et qui entretient « un rapport inquiet aux lieux » (Garnier, 2022, p. 95). Ces motifs d'une écologie humaine du chaos qui décentre les lieux naturels sont repris par les auteurs étudiés pour traduire le vertige, la chute liée à cette déconnexion de l'homme africain d'avec son monde.

Ainsi, le premier visage de la société postcoloniale figuré dans ces romans traduit un univers dégénéré, en pleine décrépitude, où l'humain semble atteindre le fond de son existence sociale première.

Les indices du chaos se composent d'éléments caractéristiques du premier visage du temps, celui de la mort, tels que formulés par Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*.⁶ Ainsi, les symboles catamorphes (larmes, cadavres, morts, etc) et thériomorphes (la bestialisation de l'espace social) suggèrent la décrépitude et l'atteinte des limites du règne de l'humain pour faire place à celle de l'animalité féroce et dévoratrice. À cela s'ajoutent les archétypes de la nuit et des ténèbres qui structurent le récit chaotique dans ces œuvres. Ainsi, si chez Fantouré (1975, p. 64), l'accumulation des cadavres humains a transformé l'identité d'un espace naturel, « la vallée de N'NIE », en « Vallée des Morts », et qu'avec Hazoumé (2002, p. 136), « Bunjalaba la verdoyante » est devenue « une ville fantôme » où séjournent des reliques humaines, Adiaffi (2000, pp. 125–126) représente une terre devenue un « théâtre sanglant » où toutes les catastrophes (inondation, incendie, morts en cascade, etc.) se sont donné rendez-vous pour renverser l'ordre naturel des choses : « Les tombes ouvertes çà et là par la brutale érosion exposent leurs cercueils ».

Dans ces trois œuvres, se retrouvent en définitive les mythèmes du chaos apocalyptique : le feu dévastateur, les épidémies exterminatrices, les guerres fratricides et meurtrières., les pluies engloutissantes. Tous ces indices révèlent les invariants du mythe du Chaos. Mais ce sont les causes du chaos social, culturel et politique qui démarquent ces récits de l'Apocalypse biblique et des récits aztèques, nordiques et gréco-romains sur le sujet.

1.2. La fracture des liens humains et sociaux comme causes du chaos postcolonial

À la différence des mythologies anciennes (judéo-chrétienne, gréco-romaine, aztèques, inca, et autres), les causes du chaos sont l'œuvre de l'homme social et politique africain et non des dieux ou de sources surnaturelles. Dans les œuvres du corpus, la prise de pouvoir et sa gestion sans fondement légitime, objectif et solide, de façon brutale s'accompagne de tous les excès : l'intronisation de N'Da Tê et sa bande ainsi

⁶ Ouvrage théorique et méthodologique, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand, pose deux régimes de l'imaginaire. Le régime diurne de l'imaginaire qu'il présente comme un régime antithétique et qui est celui de la lutte contre l'angoisse, la mort, et le régime nocturne, qui est globalement celui de l'euphémisation et de l'adoucissement qui laisse le temps agir. Ces deux régimes se traduisent dans deux visages du temps : celui de l'angoisse et de la mort avec les symboles thériomorphes, nyctomorphes et catamorphes opposés aux symboles diaïrétiques, spectaculaires et ascensionnels, cycliques, de l'intimité qui sont du côté de la victoire contre la mort.

que le renversement de l'ordre social ouvrent le récit chez Adiaffi ; l'irruption au pouvoir du Rhinocéros-Tâcheté et les manifestations de sa dictature constituent l'entame de l'œuvre de Mohamed Alioum Fantouré ; et la guerre fratricide pour la prise du pouvoir entre des groupes ethniques (Tsatus et les Sutus) avec des relents génocidaires marque la première partie du roman de Flore Hazoumé.

Dans *LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts* en effet, la gestion du pouvoir acquis de façon illégitime, au moyen de la manipulation et à l'aliénation grâce à l'usage disproportionné de la technologie et des médias par le Rhinocéros-Tâcheté et ses Inquisiteurs anéantit toute humanité chez le peuple de Ce-pays. La dictature humaine et technologique ôte au peuple toute liberté et le maintient enfermé dans l'espace de la salle de cinéma. Ainsi, « l'expression la plus fameuse de l'angoisse vis-à-vis d'une forme de modernité technologique qui a perdu le sens des lieux » (Garnier, 2022, p. 82) se lit dans *LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts*. Le peuple de Ce-pays est enfermé dans un lieu (la salle de spectacle) qu'il n'habite pas. L'angoisse et la terreur sont leur lot quotidien à cause des assassinats et de l'espionnage technologique. Dans Ce-pays, le lieu habité est le Mont Dounouya, grand cimetière qui reçoit les restes des habitants massacrés par le régime du Rhinocéros-Tâcheté. C'est donc dans la forêt, espace sylvestre, au pied du Mont Dounouya, que les corps et les âmes des habitants trouvent un lieu qu'ils habitent.

Dans *Les naufragés de l'intelligence*, c'est l'injustice sociale qui pousse des bandes armées juvéniles (la bande à Nda-Tè) à mettre la société sens dessus-dessous. Dans *Le Crépuscule de l'Homme*, la gestion tribale du pouvoir politique entraîne la guerre civile qui fait le nid de l'épidémie d'Ebola qui décime l'humanité.

Le chaos fait des lieux urbains, dans les univers postcoloniaux représentés, des lieux hétérotopiques, au sens où Foucault définit l'hétérotopie par rapport à l'utopie. Dans ces lieux urbains hétérotopiques se manifeste une écologie que Malcom Ferdinand (2019, p. 44) qualifie d'« altéricide », « c'est-à-dire le refus de la possibilité d'habiter la Terre en présence d'un autre, d'une personne différente d'un moi par ses apparences, ses appartenances ou ses croyances ». La pensée de Malcom Ferdinand indexe les actes d'intolérance et même de négation de l'*alter ego* humain, surtout dans un contexte postcolonial africain où l'exacerbation des individualismes et de l'égoïsme pousse l'homme africain à se considérer comme le nombril de l'existence par rapport aux autres.

On s'aperçoit donc que ce sont des modes de vie, des actions transformatrices orchestrés par l'homme sur les plans social, culturel et politique qui amènent le chaos dans les sociétés figurées. Mais tel que le dit Jean-Pierre Giraud (2005, p. 367) : « le

récit eschatologique semble véhiculer l'idée du mythe de fin, de la destinée ultime du monde, mythe « destructeur » s'il en est. Pourtant la plupart de ces récits augurent d'un anéantissement certes, mais avec la présupposition d'une nouvelle création, cette fois-ci parfaite ». Jean-Paul Giraud postule ici l'idée de la circularité inscrite dans les mythes eschatologiques qui fonctionnent comme des lieux de transition, de passage, généralement à une nouvelle cosmogonie. Ainsi si les actions de l'homme conduisent au chaos, à sa propre fin, celles de et dans la nature prennent le relai pour ouvrir les possibilités d'une nouvelle naissance, d'un recommencement.

C'est pourquoi, les textes romanesques à l'étude configurent l'idée d'un monde alternatif loin du chaos humain, qui a pour ressort l'espace naturel qui se pose comme zone force de transformation, où la frontière entre l'inhumain et l'humain se formalise, où les limites du chaos sont atteintes pour permettre l'accession à un nouvel espace vital pour l'homme. Ainsi, la pratique convergente des lieux naturels paraît être un défi pour les sociétés africaines post-coloniales, qui doit les amener à « sortir de la cale de la modernité en quête d'un monde » (Ferdinand, 2019, p. 169) nouveau, pour reprendre un sous-titre de son ouvrage du critique. On peut comprendre, par cette citation du théoricien de l'écologie décoloniale, que la modernité, notamment occidentale dans le contexte que nous lisons, a constitué un moment d'emprisonnement et de perte d'un monde africain dans des paradigmes de développement non ancrés. Ainsi, pour s'en sortir, il faut retrouver les lieux naturels (au double sens de traditionnel et d'environnemental) pour sortir de l'ère de Pandore coloniale et post-coloniale, et ce par le passage à une « écologie décoloniale (...) associée à la quête d'un monde défait de ses esclavages, de ses violences sociales et de ses injustices politiques » (Ferdinand, 2019, p. 12).

En définitive, l'héritage colonial du rapport à l'espace se manifeste par un décentrement de l'espace naturel. De nouveaux modes d'habiter le monde, caractérisés par la compétition malsaine entre humains, puis entre l'homme et la nature voient le jour. En se détruisant mutuellement pour occuper l'espace artificiel du pouvoir politique, l'humain, en général, et l'être africain, en particulier, se retrouve sans attache, déterritorialisé puisqu'en fin de compte les valeurs humaines de son espace de vie cèdent la place à une axiologie du bestiaire. Il y a dès lors une logique de chute qui fait quitter l'homme de l'espace humain pour descendre dans celui de l'animalité. C'est pour reconquérir ses lieux perdus que la stratégie auctoriale configure une pratique des lieux naturels sous la forme de parcours initiatiques afin de re-naître par la nature à un nouveau mode d'habiter le monde plus harmonieux.

2. La pratique des lieux naturels (intimes, propres à soi) et dimension initiatique d'un ancrage écologique décolonial

Pour Xavier Garnier (2022, pp. 83–84), « particulièrement lorsque l'ordre social est fragilisé, où commence à se déliter, montent à la surface du récit des lieux remarquables, garants de la préservation ou de la régénération du territoire en péril (...) Les points-clés renvoient à ces lieux remarquables propices à une relation homme-monde ». Cette réflexion de Xavier Garnier s'inscrit dans la logique du transitionnel défini plus haut par la dynamique de l'imagination chez Gilbert Durand, mais aussi celle de la circularité de la mythologie du chaos. Le critique laisse entrevoir que, face au chaos social, la stratégie auctoriale configure l'avènement de territoires nouveaux où s'expérimentent des rapports harmonieux entre l'homme et son environnement.

Mais dans le corpus, le changement dont il est question ne se fait pas de manière brusque et brutale. Il repose sur une phase transitoire qui amène les sujets humains à franchir le seuil de leur espace social configène et conflictuel pour accéder à un espace frontière naturel où s'expérimentent les conditions du passage, de la récréation et du renouveau social et humain. Les discours romanesques analysés laissent voir une transition qui s'appuie sur l'activation d'un imaginaire qui rend le futur lumineux par un retour aux sources, aux origines passant par l'environnement naturel.

2.1. Les fondements anthropologiques de la nature comme espace de liminalité

Né de travaux de l'anthropologue Arnold Van Gennep sur les rites de passage, le concept de liminalité, qui dérive de celui de liminarité, traduit l'idée d'intermédiaire entre deux états. La liminalité recouvre les situations, les lieux ou moments qui marquent une transition, un passage d'un état à un autre, d'un statut à un autre. Ainsi, dans les œuvres littéraires à l'étude, l'environnement naturel constitue cet espace liminal par lequel le passage du chaos social et humain à la vie nouvelle, à la renaissance se rend possible.

Après l'expérience du chaos, en effet, les survivants aux diverses catastrophes et crises convergent tous vers la nature. L'espace social urbain est abandonné pour la forêt dans *LE RÉCIT DU CIRQUE... de la vallée des morts* : « Au lever du jour, les deux voyageurs reprennent la route. À peine ont-ils quitté la lisière de la Forêt Sacrée que déjà la vallée devient de plus en plus profonde et en pente abrupte » (Fantouré, 1975, p. 106). Ils trouvent refuge dans les collines verdoyantes dans *Le Crépuscule de l'Homme* : « Et ce fut la même horreur dans chaque demeure. Certaines familles, alertées par la rumeur, eurent le temps de s'enfuir et de se réfugier dans les collines ver-

doyantes de Bunjalaba. Là-bas, ils établirent des camps de fortunes et se terrèrent dans les grottes » (Hazoumé, 2002, p. 96). C'est un retour dans le milieu rural du village qui est mis en évidence dans *Les naufragés de l'intelligence* : « Ce n'est pas un hasard si c'est au village que je vais me reposer pour retrouver l'énergie, l'espoir. Nos villages sont des îlots de paix qui ont su garder l'essentiel de nos repères, de nos grandes valeurs humaines » (Adiaffi, 2000, pp. 174–175).

La littérature africaine postcoloniale semble fonder la représentation du passage par la nature qui devient cet entre-deux favorisant la transition vers l'élévation, la renaissance. L'imaginaire autour de la nature en ses dimensions archétypales maternelles (reproduction, fécondité, régénérescence) est mis en évidence par les écrivains. Ainsi, les structures du régime diurne de l'imaginaire qui manifestent le passage, le renouvellement, le changement sont représentés au travers des actions des personnages en rapport avec l'environnement naturel.

En effet, les éléments symboliques comme le couple, le jardin, la rivière, la forêt protectrice, la relation homme-animal, la Terre, la nature, la végétation nourricière, la proximité d'eau courante, qui reviennent comme des constantes dans ces œuvres témoignent de l'euphémisation limitante du chaos existentiel. De fait, face au chaos social et politique qui démontre les limites de l'homme face à sa propre vie et son destin, les survivants des crises et conflits convergent vers la nature où ils expérimentent de nouvelles formes de vie qui dépassent leurs conditions mortelles d'humains.

La nature est érigée comme zone de liminalité qui rend possible le passage du chaos morbide à une nouvelle espérance. Avec l'épistémologie ethnologique et anthropologique, on pourrait considérer la configuration du chaos/renaissance dans les œuvres analysées comme des processus initiatiques avec ses trois phases posées par Arnold Van Gennep et Mircea Eliade que reprend Martin de la Soudière :

un avant (période de séparation et de deuil), un pendant (un entre-deux, nous souffle le psychanalyste Daniel Sibony, phase liminale – de limes, en latin "marge, "limite") et un après (agrégation), chaque stade pouvant être accompagné – et celui qui le franchit, comme soulagé, par les fameux rites de passage... (De la Soudière, 2000, pp. 7–8)

La configuration de l'eschatologie-cosmogonie dans ces romans africains francophones postcoloniaux s'apparente à une cure thérapeutique par quoi doit passer la société à travers les épreuves de la mort par le feu, le déluge, l'écoulement du sang, les épidémies, les guerres. Il s'agit certainement, par l'esthétique de la consommation dans ces œuvres, de configurer une épreuve d'expiation et de purification de la société. En cela la nature joue le rôle primordial d'espace de la marge où se réfugie l'être humain pour accéder à une nouvelle étape de sa vie.

Ainsi les hymnes à la mère Nature et à la Terre dans *Les naufragés de l'intelligence* (p. 84), à la Forêt sacrée dans *LE RÉCIT DU CIRQUE...* (p. 76), et le séjour des couples dans des espaces naturels (Guégon et Motta dans *Les naufragés de l'intelligence*, Edith et Karim dans la forêt sur les Collines de Bunjalaba), le parcours initiatique de FAHATI conduit par Afrikou dans *LE RÉCIT DU CIRQUE...de la vallée des morts* sont des illustrations de ce retour aux origines de la Terre, de la Nature pour la régénérescence.

La nature, la forêt, la terre deviennent des lieux de renaissance et de fécondité : ces lieux laissent se développer le schème de la reproduction. Edith et Karim enfantent le futur de l'humanité pris en main par la gorille Babou dans *Le Crépuscule de l'Homme* ; Géguon, Motta et Blayalè, sont en conjonction, tout comme la modernité et la tradition dans « la communauté des neufs montagnes de Tanguelan » dans *Les naufragés de l'intelligence*.

Tout est mis en œuvre dans ces romans pour traduire la nécessité pour la société toute entière d'entrer dans ce processus d'initiation pour muter. L'épreuve de la séparation et du deuil est marquée par l'avalanche de chaos qui structure les premières parties de ces récits ; la phase liminale est caractérisée par le franchissement du seuil de la société humaine, ce qui lui permet de réintégrer la nature pour réapprendre de nouvelles conditions de son existence ; et la phase post-liminale, traduite par la nouvelle société projetée, le nouvel état de conscience de l'humain et de son humanité.

Les récits analysés permettent, dès lors, de penser une transition qui trouve ces piliers dans les origines de l'humanité qui est la nature. C'est une transition écocentrée ou naturo-centrée qui a des implications socioculturelles et politiques pour les sociétés africaines contemporaines. Le pari de la nature pris par ces écrivains africains francophones postcoloniaux leur permet d'inscrire leur représentation du monde dans la « circularité constante entre le monde des vivants et celui des morts qui constitue l'un des traits majeurs de la sagesse africaine » (Meslin, 2007, p. 120). Cette forme prégnante du motif du passage à un monde nouveau par l'intermédiaire de la nature résulte certainement de la très grande croyance en la résurrection dans l'imaginaire africain, et inscrit la représentation de la nature dans une dimension mythologique.

2.2. L'environnement naturel comme motif de l'écologie décoloniale

Le discours des œuvres laisse émerger les fondements d'une mythologie de la transition pour les sociétés africaines actuelles dont le pont de passage est l'ancrage dans les ressources de la nature. Cette constante du retour aux origines, à la nature laisse profiler dans la littérature africaine francophone postcoloniale les traces d'un

mythe littéraire de la transition qui repose sur les structures mythémiques de l'Âge d'or. La flexibilité adoptée par chacun des écrivains irradie diverses significations : chez Jean-Marie Adiaffi, il s'agit d'un retour aux sources culturelles de l'Afrique, avec ses religions traditionnelles et son respect sacré de l'environnement naturel. Avec Mohamed Alioum Fantouré, le discours est écocentré avec l'exigence du respect de l'écosystème cosmique pour la survie de l'humain. Pour Flore Hazoumé, le discours renvoie aux origines de l'humanité avec un brin de darwinisme pour amener l'humain à réapprendre à vivre en humain, en bonne intelligence avec ses semblables dans la différence, l'altérité. Le réinvestissement de l'espace naturel devient un motif de l'écologie décoloniale dans le corpus.

La question que se pose le narrateur dans *Les naufragés de l'intelligence* (2000, p. 48) est chargée de toute cette signification de la figuration d'une écologie décoloniale à expérimenter :

Comment dépiéger l'Afrique afin qu'elle retrouve la force de ses fauves, la fierté de ses héros, la dignité de son peuple, qu'elle génère de nouveaux mythes capables de lui transmettre une nouvelle joie de vivre, d'inventer, de créer, de solder ses créances, pour aborder le troisième millénaire par des retrouvailles avec la vie ?

Il semble, au regard des configurations romanesques abordées, que cela passe par le chaos apocalyptique comme le suggère encore le narrateur : « Ce monde a échoué : seul un nouveau déluge de sang et de feu le sauvera, renouvellera la sève pourrie, polluée de l'arbre de vie. » La nature devient ce lieu transitoire pour accéder à la nouvelle vie, la nouvelle humanité. Comme cela est écrit dans *Le Crépuscule de l'Homme* (p. 157) : « Les collines représentaient un refuge transitoire qui leur permettrait de reprendre des forces pour revenir à Bunjalaba et restaurer la civilisation et la démocratie ».

C'est donc la nature qui doit rythmer la bonne marche de l'Afrique comme perceptible dans *LE RÉCIT DU CIRQUE*... où des personnages écologiques comme Afrikou, la Forêt Sacrée, figure de la terre-mère et de la Forêt Sacrée sont élevés pour prendre en main et conduire la destinée de l'humain. En cela, nous pouvons reprendre Marc Eigeldiger (1983, p. 220) pour dire que le mythe a « la dignité de promouvoir un langage analogique dont la finalité s'accomplit dans les promesses de conjonction » des hommes avec eux-mêmes et avec la nature.

Cette conjonction Homme-Nature peut se comprendre aujourd'hui avec l'idée de plus en plus répandue de la forêt cinéraire qui interpelle la reconnaissance de l'échec de la société humaine dans son mode de vie trop urbain et sa relation ratée avec la Nature, sa nature, sa naissance, d'où le besoin d'une re-naissance loin de la société qui a dévoyée sa première nature.

En définitive, le passage, la transition repose sur un pilier : le retour à la Nature, à la Terre qui constitue l'invariant chez ces auteurs mais aussi le Fil d'Ariane qui permet, une fois le point d'achèvement du chaos atteint de revenir, de retourner, retrouver l'origine, le point de départ d'une harmonie nouvelle. Il s'agit de sortir de l'hétérotopie coloniale pour accéder à un monde où l'utopie est possible, où la renaissance est projetée à partir d'un cheminement initiatique qui a pour support la nature.

3. Pour une liminalité post pandore des sociétés postcoloniales représentées : renaître par/dans la nature ou réhabiter le monde africain traditionnel

La liminalité telle que perçue dans le corpus d'étude s'inscrit dans une dynamique initiatique de renouvellement, comme le définit Delghin-Loyer (2022, p. 183) : « Initiation. Le terme évoque le commencement. Commencement qui émerge d'une fin. Il faudrait plutôt parler de transformation ou de passage. Comment aller d'un passé révolu vers un avenir non encore advenu (...) Un fil tendu entre deux rives ». La logique initiatique place la nature comme espace frontière entre l'univers urbain chaotique et l'espace de la renaissance projeté. Il s'agit d'une liminalité post pandore pour les sociétés postcoloniales en ce sens que les crises écologiques introduites par les pratiques coloniales et postcoloniales des rapports entre humains et entre l'homme et son environnement doivent être dépassées pour configurer une nouvelle écologie décoloniale fondée sur le retour à l'harmonie sociale, à la renaissance dans un cadre naturel.

3.1. Les symboles, schèmes et archétypes de la renaissance

Après le passage par la nature, zone frontière de l'entre-deux entre la mort et la vie, le chaos et la renaissance, la perspective du changement social s'observe par l'activation d'un imaginaire lumineux et ascensionnel. Comme l'écrit Gilbert Durand (1992, p. 135), « toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. A plus forte raison, toute épiphanie symbolique. Imaginer le temps sous son visage ténébreux, c'est déjà l'assujettir à une possibilité d'exorcisme par les images de la lumière ». Cette pensée de l'exégète traduit la force de conjuration du mal, du chaos par l'imagination qui demeure une arme de lutte contre le trépas. Dans ce sens, l'imagination créatrice de l'auteur se met au service de cette élévation au-dessus de l'abîme par le moyen de stratégies scripturales bien pensées.

Ainsi, à l'opposé du chaos, les discours romanesques configurent des motifs du passage, de la renaissance. Cette « nouvelle humanité » dont parle *Le Crépuscule*

de *l'Homme*, la nouvelle société à partir de la communauté des neuf montagnes de Tanguélan dans *Les naufragés de l'intelligence*, le renouveau entrepris par l'inquisiteur Mille sous l'initiation de Afrikou dans *LE RÉCIT DU CIRQUE*... sont l'œuvre de personnages sociaux et culturels, et non de dieux.

Cette cosmogonie nouvelle se manifeste dans les archétypes du jour et de la lumière, les schèmes ascensionnels traduits par les symboles des montagnes, des collines, des monts, et le symbolisme spectaculaire du soleil qui sont occurrents dans le corpus. Dans les œuvres étudiées, l'ancrage des individus dans la nature, la forêt, la terre d'origine rend possible l'advenue d'un nouvel ordre social et humain. *LE RÉCIT DU CIRQUE*... laisse lire une prise de conscience, un renouveau traduit par un retour à l'enfance du monde :

Des images d'un enfant passent, repassent dans son esprit...un enfant comme les autres, qui joue comme les autres, qui a le même sourire, les mêmes pleurs, les mêmes joies que les autres. Une musique monte, se fait entendre en lui, FAHATI sourit encore, une larme coule doucement de ses yeux, il ne l'efface pas, il remue simplement la tête et dit comme pour se rassurer – Tout arrive, je ne savais plus ce que signifiait 'larmes'...Il fait si beau aujourd'hui...sur le Mont Dounouya...Merveilleuse terre qu'est Ce-pays... (Fantouré, 1975, p. 115)

Chez Flore Hazoumé, la renaissance prend des airs de darwinisme avec une reconstitution de l'humanité détruite : « "C'était la fin du monde", serait-on tenté de dire. Oui...mais, quelque part en Afrique, au plus profond de la jungle, vivaient paisiblement une maman gorille et ses trois enfants, une bien étrange famille » (Hazoumé, 2002, p. 199). Avec Jean-Marie Adiaffi, la destruction appelle une nouvelle société avec de nouveaux acteurs plus ancrés dans la tradition et les valeurs africaines :

Allez plutôt, allez annoncer au monde entier la victoire de la prophétesse AKOUA MANDO SOUNAN, la victoire de la lumière du Bien (...) Ce roman prend fin avec leur monde condamné à mort, sa destruction totale et la résurrection, la renaissance africaine avec la venue de la troisième génération (...). (Adiaffi, 2000, p. 325)

Si les œuvres configurent ces deux mythologies comme des revers d'une même médaille, c'est le fondement du passage de l'une des rives à l'autre qui nous intéresse au plus haut point. La plupart des mythologies décrivent la manifestation eschatologie/cosmogonie comme un cycle, les textes littéraires étudiés entrevoient l'espoir d'une nouvelle naissance comme une borne de la fin du chaos. Il s'agit certainement de la volonté de ne pas voir l'Afrique s'engluer dans cet éternel retour au mal. Et pour cela, tout renouveau doit prendre appui sur des fondements solides. D'ailleurs, ces œuvres définissent, dans une sorte de messianisme fondé sur la nature, le type de société, de monde et d'homme nouveaux qui succèdent au chaos.

3.2. Renaître au sens du naturel

La renaissance touche à la fois à la société et à l'homme dans les œuvres à l'étude. Elle se manifeste par une coupure des êtres humains d'avec l'ancien monde, celui du désastre, en déconfiture. Cette coupure a pour point d'appui la nature qui est le lieu de séparation entre l'humanité et l'inhumanité, entre l'obscurité et la lumière. Avec l'abandon de l'univers apocalyptique, c'est dans l'environnement naturel que les humains se réfugient pour se ressourcer, pour se construire une nouvelle conscience du monde, pour se redéfinir une nouvelle identité face à l'altérité de la nature et des autres espèces du cosmos.

Le parcours des personnages principaux illustre une fin et un nouveau commencement, un départ nouveau dont la zone frontière est la nature qui apparaît comme un refuge face à la fin du monde humain, à la finitude de l'homme. Ils redécouvrent les possibilités et les facettes d'un monde meilleur, d'une société améliorée dont ils n'avaient pas pris conscience et qu'ils ont désormais en projection.

La place centrale de l'Homme dans la destruction et la construction du monde dans les littératures africaines francophones postcoloniales le positionne désormais comme maître de son destin. C'est à lui donc d'œuvrer à un changement qualitatif du monde, de la société. Mais il ne peut trouver des moyens de la résilience que dans les fondements d'une transition pacifique et harmonieuse qui repose sur un retour/recours au naturel.

Conclusion

En définitive, face aux limites de l'humain et de l'humanité devant la vie, il est impérieux de s'adosser sur la force de la nature qui, par sa dimension cyclique et d'éternité, est seule capable de permettre notre passage du mal au bien, de la mort à la vie, des ténèbres à la lumière. L'esthétique de l'entre-deux développée par ces écritures africaines francophones postcoloniales avec la nature comme zone frontière de transit revêt une dimension écocritique pour les sociétés africaines. L'esthétique littéraire adoptée par les auteurs étudiés véhicule, en effet, le recours au mode d'habiter le monde africain comme voie de renaissance. Cela passe par le réapprentissage de la vie dans la forêt, l'inversion de l'exode de la ville au village, tel que figuré dans le corpus. Il s'agit de reconstruire « le pays à partir des lieux » naturels, pour reprendre le titre d'un chapitre de Xavier Garnier (2023, p. 83), en déconstruisant les paradigmes coloniaux et impérialistes du rapport de l'homme à la nature. L'écopoétique de la liminalité développée par les œuvres postule ainsi une renaissance par un retour à l'expérience d'une

écologie décoloniale qui décentre les rapports humains institués par les pratiques coloniales des espaces naturels et de vie pour retrouver l'harmonie des origines.

En cela, le discours postcolonial qui est aussi un discours de retour à la nature manifeste, dans les configurations narratives des œuvres étudiées, des formes d'écriture du développement durable et écologique qui visent à réconcilier l'Africain avec ses lieux, une des conditions pour réduire son errance chaotique matérialisée dans la réalité quotidienne par les phénomènes migratoires désastreux.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adiaffi, Jean-Marie. (2000). *Les naufragés de l'intelligence*. Abidjan. CEDA.
- Braunstein, Florence, et Pépin, Jean-François. (1995). *Les grands mythes fondateurs*. Ellipses.
- De la Soudière, Martin. (2000). Le paradigme du passage. *Communications*, (70), 5–31. <https://doi.org/10.3406/comm.2000.2060>
- Delghin-Loyer, Marie-Claire. (2023). *Voyages initiatiques. Des épreuves du héros à la réalisation de soi*. Dervy.
- Durand, Gilbert. (1992). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. DUNOD. <https://www.dunod.com/sites/default/files/atoms/files/9782100737796/Feuilletage.pdf>
- Eigeldiger, Marc. (1983). *Lumières du mythe*. Presses Universitaires de France (PUF).
- Fantouré, Mohamed-Alioum. (1975). *LE RÉCIT DU CIRQUE...de la vallée des morts*. Buchet Chastel.
- Ferdinand, Malcolm. (2019). *Une écologie décoloniale: Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Seuil.
- Garnier, Xavier. (2022). *Écopoétiques africaines. Une expérience décoloniale des lieux*. Karthala.
- Hazoumé, Flore. (2002). *Le Crépuscule de l'Homme*. CEDA.
- Konandri, Virginie Affoué. (2013). *Littérature et identités: quelques lectures mythocritiques*. Publibook.
- Laubier, Patrick de. (1998). *L'Eschatologie*. Presses Universitaires de France (PUF), collection « Que Sais-Je ».
- Meslin, Michel. (2007). *Des mythes fondateurs pour notre humanité*. Editions Complexe.
- Schoentjes, Pierre. (2015). *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*. Wildproject.

Émile Amouzou est originaire de Téhini (Nord-Est de la Côte d'Ivoire). Ancien élève de l'École Normale Supérieure d'Abidjan et Docteur en Littérature Générale et Comparée de l'Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan (Côte d'Ivoire), il y est Enseignant-Chercheur depuis février 2018. Maître-Assistant de Littérature Générale et Comparée et membre du Laboratoire de Littératures et Écritures des Civilisations (LLITEC) dans ladite Université, il s'intéresse aux rapports entre la littérature et les sciences humaines dans une dimension interdisciplinaire. Ses travaux actuels (plus d'une dizaine d'articles et de communications publiés dans des revues comme *Nodus Sciendi*, *Le Caïlcédrat*, *Inter Lignes*, *Literaport*, *Mouvances Francophones*) portent sur le mythe littéraire, la mythocritique, l'identité et l'altérité, les humanités écolo-

giques et l'interculturalité. Il s'intéresse également à la didactique des humanités pour laquelle il a publié un essai récent (*Littérature comparée et enseignement du français. Pour une didactique des humanités en Afrique ; cas de la Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 2023). Il est par ailleurs diplômé en Communication Politique et des Organisations et Doctorant en Gestion des conflits et Culture de la Paix à la Chaire UNESCO pour la Culture de la Paix de l'Université Félix Houphouët-Boigny. Il a co-publié un livre à Publibook Paris en 2017, intitulé *Réseaux locaux de communication et participation communautaire dans les Collectivités territoriales en Côte d'Ivoire*.

Trauma y resistencia femenina en dos contextos literarios Norte-Sur. La importancia de la oralidad en *Le pagne léger* de Aïssatou Diamanka- Besland y *Desde el conflicto* de María Reimóndez

MARIA OBDULIA LUIS GAMALLO

Université de la Corogne / Espagne

✉ mluis@udc.es

RESUMEN. Tras trazar una breve historia del feminismo, caracterizaremos las diversas tendencias a las que las estudiosas adscriben los “feminismos africanos” y las peculiaridades multi-identitarias del feminismo gallego. Aïssatou Diamanka-Besland y María Reimóndez son escritoras y feministas. Ambas pertenecen a dos contextos literarios geográficamente opuestos. Sus novelas, *Le pagne léger* y *Desde el conflicto*, están protagonizadas por mujeres sumidas en el trauma, la subalternidad

PALABRAS

CLAVE:

Aïssatou
Diamanka-
Besland; María
Reimóndez;
feminismo
militante; oralidad;
transgresión;
resistencia.

Pour citer cet article

Luis Gamallo, M. O. (2023). Trauma y resistencia femenina en dos contextos literarios Norte-Sur. La importancia de la oralidad en *Le pagne léger* de Aïssatou Diamanka-Besland y *Desde el conflicto* de María Reimóndez. *HYBRIDA*, (7), 121–145.

<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.25097>

y la invisibilidad que engendra la dominación del patriarcado. Los elementos que las unen son más importantes que los que las separan, puesto que ambas parecen estar sumidas en una movilidad real e imaginaria, pero sobre todo transgresiva ante lo políticamente correcto, y luchan por sobrevivir en situaciones extremas. Partiendo de los estudios de Spivak y de Mohanty y del concepto de “subalternidad”, analizaremos en qué medida las dos escritoras recurren a la oralidad para dar voz a la mujer silenciada desde distintos espacios geográficos.

RÉSUMÉ. *Traumatisme et résistance féminine dans deux contextes littéraires Nord-Sud. L'importance de l'oralité dans 'Le pagne léger' d'Aïssatou Diamanka-Besland et 'Desde el conflicto' de María Reimóndez.* Après avoir retracé une brève histoire du féminisme, nous caractériserons les différentes tendances auxquelles les chercheurs attribuent les « féminismes africains » et les particularités multi-identitaires du féminisme galicien. Aïssatou Diamanka-Besland et María Reimóndez sont écrivaines et féministes. Toutes les deux appartiennent à deux contextes littéraires géographiquement opposés. Ses romans, *Le pagne léger* et *Desde el conflicto*, mettent en scène des femmes plongées dans le traumatisme, la subalternité et l'invisibilité qu'engendre la domination du patriarcat. Les éléments qui les unissent sont plus importants que ceux qui les séparent, puisque toutes les deux semblent plongées dans une mobilité réelle et imaginaire, mais surtout transgressive face au politiquement correct, et qu'elles luttent pour survivre dans des situations extrêmes. À partir des études de Spivak et de Mohanty et du concept de « subalternité », nous analyserons dans quelle mesure les deux écrivaines recourent à l'oralité pour donner la parole à des femmes réduites au silence dans de différents espaces géographiques.

ABSTRACT. *Trauma and female resistance in two North-South literary contexts. The importance of orality in Aïssatou Diamanka-Besland's 'Le pagne léger' and María Reimóndez's 'Desde el conflicto'.* After tracing a brief history of feminism, we will characterize the various trends to which scholars ascribe “African feminisms” and the peculiarities multi-identities of Galician feminism. Aïssatou Diamanka-Besland and María Reimóndez are writers and feminists. Both belong to two geographically opposite literary contexts. Her novels, *Le pagne léger* and *Desde el conflicto*, feature women immersed in the trauma, subalternity and invisibility that engenders the domination of patriarchy. The elements that unite them are more important than those that separate them, since both seem to be immersed in a real and imaginary mobility, but above all transgressive in the face of what is politically correct, and they fight to survive in extreme situations. Starting from the studies of Spivak and Mohanty and the concept of “subalternity”, we will analyze to what extent the two writers resort to orality to give a voice to silenced women from different geographical spaces.

MOTS-CLÉS :

Aïssatou Diamanka-Besland ; María Reimóndez ; féminisme militant ; oralité ; transgression ; résistance.

KEYWORDS:

Aïssatou Diamanka-Besland; María Reimóndez; militant feminism; orality; transgression; endurance.

1. El feminismo, una historia divergente, discontinua y silenciada bajo el peso del patriarcado¹

La literatura feminista es aquella que no sólo busca mejorar la situación de las mujeres, sino transformar las estructuras de las sociedades para que sean más justas e igualitarias. La diversidad, el trasfondo político y la recuperación de la memoria nutren esta literatura que trabaja a partir de una única herramienta, el género, construcción social de los individuos según unas características físicas, definidas por su sexo. La introducción de este último concepto fue fundamental para erradicar la creencia de que la biología decide nuestro destino: “On ne naît pas femme, on le devient” (Beauvoir, 1949, p. 12), como lo indicaba Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe*.

En todas las sociedades, en todas las culturas, se elevan voces de protesta contra la dominación patriarcal que se rige por una serie de normas no escritas y patrones de dominación que asumimos desde la infancia y a los que contribuimos las propias mujeres. Se toma conciencia de que es preciso transformar las relaciones entre los sexos modificando las estructuras en las que reposa la construcción que determina los papeles que se adjudican a hombres y a mujeres.

Este feminismo no permanecerá exento de críticas por su defensa de la radicalidad y de la diferencia, y pronto surge otra forma de concebir el feminismo ignorando la categoría de género y subrayando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres para revalorizar las calidades sociales de estas últimas. Este feminismo apoya su crítica del feminismo de la igualdad en el hecho de que las mujeres no tienen por qué asimilar el modelo masculino ni por extensión desvalorizar las especificidades femeninas. Autoras como Carla Lonzi, Luisa Murano, Hélène Cixous o Luce Irigaray desarrollarán sus teorías en el contexto postestructuralista y postmodernista italiano y francés. Las críticas de esta última al feminismo europeo, la llevan a cuestionar la organización misma de la sociedad en función del orden sexual comúnmente aceptado y a preguntarse cómo puede escapar la mujer a “la obligación de tener hijos, el único «destino» sexual que nos conceden los patriarcas, para empezar a conocernos, amarnos y creer en nosotras” (Irigaray, 1992, p. 131).

Silvia Federici va todavía más allá en el análisis de la utilización sexual y capitalista de los cuerpos femeninos cuando habla de la “caza de brujas”, silenciada y escasamente analizada por la historiografía oficial, incluso la marxista. Cuando el poder comenzó a tomar conciencia del valor del trabajo como parte del pensamiento

¹ Este epígrafe toma como referencia parte de la historia del feminismo trazada por Olga Castro y María Reimóndez en *Feminismos* (2013).

económico, el cuerpo pasó a un primer plano de las políticas sociales, “la máquina de trabajo primaria” (Federici, 2010, p. 187). El Estado centra su interés en el cuerpo, exponiéndolo a la violencia, al reducir las mujeres a “meros vientres” y el cuerpo femenino a “la acumulación de trabajo y riqueza” (Federici, 2010, p. 31). Cualquier mujer que suponga un desafío para el poder es silenciada por la fuerza o con el olvido.

Siguiendo lecturas de corte marxista y deconstructivistas, Gayatri Spivak acuñó en 1983 el término de subalternidad. La subalterna es aquella que no puede expresarse políticamente, por consiguiente, es silenciada y pasa a formar parte del último eslabón de la cadena de explotación capitalista. Inaugura con sus trabajos de investigación, los estudios postcoloniales y feministas que critican tanto la visión que tiene Occidente sobre el colonialismo, que lo considera un proceso finalizado y perteneciente al pasado, como la superioridad innata que lo lleva a hablar en lugar del colonizado.

A los estudios de Spivak, se suman los de Chandra Talpade Mohanty quien publica, en 1984, *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discours*, en donde analiza y critica los discursos de ciertas feministas occidentales sobre las mujeres del tercer mundo. En su artículo “Bajo los ojos de Occidente” (1986), la socióloga y feminista indoamericana critica el colonialismo discursivo del feminismo occidental que tacha de etnocéntrico, reproductor de jerarquías, de relaciones desiguales de poder y de otras formas de dominación colonialistas: “Sin el discurso sobre-determinado que crea al tercer mundo, no habría un (singular y privilegiado) primer mundo. (...) Ha llegado la hora de ir más allá del Marx que supuso posible decir: No pueden representarse a sí mismos; deben de ser representados” (Mohanty, 2008, p. 23).

En la actualidad, el feminismo occidental ha entrado en su tercera fase o feminismo postmoderno o postestructuralista debido a las crisis político-filosófico-existencialistas e identitarias que cuestionan el modelo masculino, liberal y occidental desde el universalismo. Autoras como Nancy Fraser, Linda Nicholson o Elizabeth V. Spelman se proponen deconstruir la noción misma de mujer y de patriarcado porque el feminismo carece de la posibilidad de efectuar estudios globales, únicamente puede centrarse en el estudio de aspectos locales, casos individuales y aislados:

La crítica al sexismo, que en otro tiempo formaba parte de la ambiciosa concepción igualitaria del mundo planteada por la democracia radical, está hoy en día reformulada en términos individualistas y meritocráticos, que sirven para dotar de atractivo al mercado y justificar la explotación. (Fraser, 2015, p. 14)

Estudiosas como Judith Butler (para quien el sexo es una construcción social) y Joan W. Scott, mantienen la categoría de género, pero demandan para su utilización una revisión en profundidad por tratarse de un constructo inestable y en constante

proceso de cambio: «el género debe redefinirse y reestructurarse en conjunción con una visión de igualdad política y social que comprende no sólo el sexo, sino también la clase y la raza» (Scott, 1990, p. 72). Los feminismos postmodernos parecen más basarse en las diferencias que en los trazos compartidos por las distintas mujeres, lo que lleva a algunas estudiosas de la cuestión a afirmar que el feminismo parece haber sido suplantado por el postfeminismo, cuyo objeto de estudio ya no es la identidad de género, sino la multiplicidad identitaria de las mujeres. Pero, tratar de hacer un feminismo que no tenga en cuenta la realidad cotidiana de discriminación de género contra las mujeres resulta ineficaz. Por su parte, Mohanty publica en 2003 una revisión de su controvertido artículo, “Bajo los ojos de occidente”, haciendo hincapié en la necesidad de llegar a un terreno de encuentro entre lo local y lo global, rechazando de antemano los discursos totalizadores.

En la actualidad la tercera ola del feminismo ha conseguido superar el feminismo excluyente anterior y deconstruir la categoría de género para que no se asimile a otras diferencias como la raza, lo postcolonial y las tendencias sexuales. El feminismo se aleja del etnocentrismo y del racismo de antaño y, según Celia Amorós o Ana de Miguel (2010 y 2018), surgen nuevos desafíos para articular la diversidad en relación con el resto de los movimientos sociales.

2. La defensa de las mujeres y la lucha contra el patriarcado. Divergencias y similitudes entre las distintas tendencias existentes y el propio concepto de feminismo en el África subsahariana

Sin duda, unos de los principales problemas de las mujeres africanas es el de pensar su combate como una pluralidad, porque fue y es una identidad militante. Históricamente, ya desde el siglo IX, Magajiyas de Daura en la actual Nigeria, la reina Amina de Zazzau (siglo XVI) o las reinas Nzinga de Angola o Nehanda de Zimbawe (siglo XIX) ejercieron el poder o se definieron como una autoridad religiosa. Más significativa aún fue la organización de mujeres en muchos países del África subsahariana y su compromiso en las luchas de liberación a las distintas formas de opresión a las que se enfrentó el continente (esclavitud, colonialismo, regímenes del partido único, neocolonialismo, ...). En muchos países fueron las mujeres las que iniciaron la insurrección contra el poder colonial como fue el caso de las mujeres *igbo* en Nigeria o de Aline Sitoé Diatta en Senegal.

La colonización influyó en aquellas estructuras sociales africanas organizadas por mujeres en torno al trabajo, como las de las *Mumikanda* y de las *Kikuyu* en Ke-

nia. También intentó modificar las estructuras comerciales creadas por mujeres que se reunían en asociaciones para ejercer sus actividades mercantiles con la intención de imponer el ideal occidental de la mujer doméstica y desactivar su potencial político. Tras participar en los movimientos de independencia y abrir un importante espacio para el pensamiento feminista, las mujeres africanas comenzaron a sufrir la opresión de sus homólogos masculinos con un discurso anclado en el patriarcado y en el sexismo. Por otra parte, las mujeres africanas se encontraron también oprimidas y criticadas por las feministas occidentales, que pretendían imponer la norma occidental como un modelo feminista universal, poniendo en entredicho los modelos internos de la cultura africana. (Dieng, 2021)

“Hablar de feminismo en África es sinónimo de polémica”, como lo indica la investigadora Bibian Pérez (2020, p. 5) porque las mujeres africanas asocian este término a la sociedad occidental. También rechazan el calificativo de “sororidad”, por el simple hecho de ser las feministas europeas las que desean imponerlo en África, considerándolo, en consecuencia, una nueva forma de imperialismo ideológico.

La resistencia africana no sólo se centra en las diferentes corrientes u olas del feminismo occidental, sino en el propio concepto de feminismo. Para las mujeres africanas, cualquier combate que pretenda llevarse a cabo debe incluir a los hombres, si pretende triunfar, en ningún caso ser excluyente. A la cuestión de la igualdad entre los sexos, se le da una importancia excesiva en el feminismo del Norte, cuando temas de opresión como la raza o la clase deberían gozar de mayor legitimización. Es evidente que, desde un punto de vista cultural y social, el compromiso militante de las mujeres del Norte y del Sur es muy diferente. Basta con observar la importancia de la maternidad como una de las bases de la legitimidad femenina africana, contrariamente a lo que ocurre en el feminismo occidental, siendo ésta es una de las claves en las que se enmarca su diferencia, aunque no la única.

Según Tanella Boni, el punto de partida de las reivindicaciones de las mujeres africanas parte de la obra de la senegalesa Awa Thiam, *La Parole aux Negresses* (1978), que rompe un largo silencio tras llevar al espacio político, prácticas milenarias que hasta ahora se mantenían en el espacio de lo privado (poligamia, excisión, ritos de iniciación sexual y otras violencias). Si, en Occidente, “on ne naît pas femme, on le devient”, en África, una nace niña, se convierte en madre y se mantiene mujer, estatus que la mujer africana asume de modo positivo. La sociedad distribuye unos roles precisos a cada sexo, por ello el feminismo, según Tanella Boni, no es un constructo individual, sino social, que no puede ir en contra de los roles distribuidos por la sociedad. El feminismo africano, a diferencia del feminismo occidental, es un concepto plural

que comenzó como un movimiento de revuelta social y/o política y luego se extendió al mundo académico. De ahí que sólo las mujeres intelectuales o académicas africanas se consideren feministas, a pesar de tener el continente africano una larga historia de resistencia femenina.

La visión feminista de teóricas² como Filomena Chioma Steady, quien define el feminismo africano como autonomía y cooperación, superpone la naturaleza a la cultura, defiende la importancia de la infancia y de la maternidad, aboga por la complementariedad de hombres y mujeres en la toma de decisiones y la busca del equilibrio de la existencia humana dentro de nuestro ecosistema, es ampliamente adoptada por la mujer africana, que lejos de ser un ser apolítico y pasivo, asume muchos más roles que la mujer occidental. Junto a Steady, otras teóricas expusieron su visión del “feminismo africano”, sin llegar a gozar de la aceptación ni del éxito de la teórica de Sierra Leona. Así, aparecen el *Womanism* (mujerismo) propugnado por la escritora afroamericana Alice Walker, centrado en superar las discriminaciones de género, raza y estatus socioeconómico y sólo aplicable a las mujeres de color.

La crítica nigeriana Chikwenye Okonjo Ogunyemi utiliza el término de *African Womanism* para diferenciar el feminismo africano, que ella considera opuesto al occidental y al *Womanism*, puesto que ambos dejan de lado peculiaridades, propiamente africanas, como la pobreza extrema, los problemas con las familias políticas, la opresión que las mujeres de más edad ejercen sobre las más jóvenes, las mujeres u hombres que oprimen a las otras coesposas y los fundamentalismos religiosos, tanto islámicos como cristianos o procedentes de religiones tradicionales. Como en el caso del *Womanism*, sólo las mujeres africanas encajarían, según Ogunyemi, en el *African Womanism*, puesto que sus peculiaridades como grupo difieren tanto de las experiencias de las mujeres blancas occidentales como de las de las afroamericanas. También se distingue del movimiento de Alice Walker en que éste acepta el lesbianismo (no es el caso del *African Womanism*) y no pone de relieve la importancia de la maternidad como signo distintivo de la mujer africana.

Clenora Hudson-Weems propone una nueva alternativa afroamericana, el *Africana Womanism*, que al igual que el movimiento de Alice Walker, estaría creado para todas las mujeres de ascendencia africana y se centraría en sus experiencias y necesidades. Este feminismo excluye de antemano a las mujeres blancas. Las raíces de este movimiento se basan directamente en la identidad cultural de las mujeres afri-

² El estudio de los feminismos negros de la investigadora Bibian Pérez Ruiz (2020) fue de gran ayuda para la caracterización de las distintas corrientes del feminismo africano subsahariano.

canas, la tierra madre africana y en el rico legado de la feminidad africana a través de los siglos. La *Africana Womanism* es maternal y ambiciosa, da prioridad a la familia, establece una hermandad con las demás mujeres y se preocupa por la lucha masculina, siendo además flexible, adaptable y respetuosa con los mayores.

Molara Ogundipe-Leslie acuñó el término *STIWANISM*, acrónimo de *Social Transformations Including Women in Africa*, para proponer un concepto alternativo de feminismo en el que es preciso unirse contra la hegemonía blanca: la mujer africana no tiene por qué renunciar a su rol biológico de maternidad ni oponerse a los hombres. Molara analiza las grandes cargas que la mujer africana porta a sus espaldas y que la frenan en su desarrollo personal. Piensa que parte de los problemas existentes hoy en día entre hombres y mujeres son debidos a la dominación colonial que fomentó en el hombre africano un sentimiento de inferioridad frente al hombre blanco: el hombre africano pierde no sólo sus derechos, sino también su autoestima, creciendo a la par su grado de subordinación frente al colono. De ahí proceden buena parte de los problemas que azotan en la actualidad a los países africanos que dudan de su capacidad para transformar la política y la sociedad. Por otra parte, el hombre africano no valora las tareas domésticas realizadas por las mujeres y desea perpetuar el peso de la tradición feudal, que mide la productividad de la mujer africana según el número de hijos que es capaz de procrear; se opone a que la mujer acceda al poder, a la propiedad y a otros privilegios. Y, si a todos elementos, como señala Ogundipe-Leslie, le añadimos la imagen negativa que las africanas tienen de ellas mismas tras siglos de interiorización de la norma patriarcal y de las jerarquías en función del género, se comprende mejor el anclaje de la mujer africana en un patriarcado que no cuestiona, por considerarlo legítimo.

Otra propuesta ideológica del feminismo africano es el *Motherism* de la mano de Catherine Obianuju Acholonu, quien considera la esencia de la madre como matriz de la existencia. Es ésta la gran diferencia con el feminismo occidental que cayó en el error de rechazar la maternidad como principio primero, contribuyendo a aumentar los disturbios en la familia, la ley y el orden. La naturaleza es fundamental en esta visión del feminismo que acepta tanto a hombres como a mujeres. La mujer se percibe como una extensión de la madre-tierra y la participación femenina es primordial para el desarrollo del continente africano.

El *Negofeminism* estaría basado en la filosofía de dar y recibir, de negociación, esencial en la cultura *igbo/ibo* a la que pertenece su autora, Obioma Nnaemeka. Para ella, hablar de feminismos es reconocer la multiplicidad de perspectivas existentes. Se opone al feminismo radical y al rechazo de Occidente hacia la maternidad, valo-

ra la negociación y el compromiso más que la confrontación (invita a los hombres a participar en cualquier resolución de conflictos) y rechaza la universalización de los conceptos y nociones occidentales. Frente al pensamiento occidental, que prioriza el individualismo, el discurso africano propone compartir el poder y tiende a la complementariedad, el compromiso y la negociación.

Oyèrónké Oyèwumi (2017) considera que la autodeterminación a la que aspira la mujer occidental era ya un valor existente en las sociedades africanas precoloniales. Así, las mujeres *ibo* de Nigeria estaban implicadas en diferentes cargos socio-culturales (desde el punto de vista espiritual, político, económico, educacional y maternal) y los roles de género estaban determinados por la sociedad. Hombres y mujeres se complementaban y podían llevar a cabo tareas consideradas atípicas para su sexo biológico, desde el momento en que se realizaban por el bien del grupo. El principio organizativo de la familia se basaba en la edad, no en el género. Oyèwumi considera que el feminismo occidental ha contribuido a perpetuar el mito del Otro africano como el salvaje, infrahumano, primitivo e hipersexuado (de hecho, se representaba a los africanos como seres inferiores para justificar todo tipo de injusticia o de opresión contra ellos). El discurso feminista occidental continúa en la misma línea al tratar de imponerse como norma, puesto que son las mujeres occidentales las que pueden estudiar, acceder al conocimiento e investigar, dejando así patente su superioridad frente a las Otras. El problema inherente a la ideología de Oyèwumi es que sitúa en el mismo punto de mira, pasado y presente, sin tomar en cuenta la influencia que la colonización y la esclavitud ejercieron en la subordinación de las mujeres africanas. Por otra parte, critica el análisis feminista occidental por no prestar atención a cuestiones esenciales como la raza, clase social y demás factores diferenciadores, considerando a las africanas como un todo homogéneo carente de poder y víctima de la mujer blanca, presentada como norma.

3. El feminismo gallego bajo el prisma identitario

Los primeros movimientos feministas organizados nacen en Galicia tras la caída del régimen franquista, aunque las primeras voces de protesta remontan a la Edad Media. Luego vendrá el descontento expresado por el Padre Feijoo en el discurso XVI «*Defensa de las mujeres*», publicado en el primer tomo del Teatro crítico universal de 1726, considerado como el primer tratado feminista español. Cuestiona la opinión común y la misoginia de la época sobre la inferioridad de la mujer, defiende la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, la dignidad moral de éstas últimas y su derecho a acceder al saber científico y a la alta cultura.

En el siglo XIX, numerosas escritoras como Rosalía de Castro, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán mostrarán su desacuerdo con la posición de inferioridad y de discriminación de las mujeres.

A comienzos del siglo XX, surgen voces de feministas aisladas vinculadas a círculos progresistas y republicanos y autoras como Sofía Casanova, María Barbeito, María Luz Morais, Concepción Sáiz, Coroa González o Filomena Dato, emprenden un importante trabajo en defensa de las mujeres.

Las peculiaridades sociales y económicas de Galicia, una región agraria, sangrada por la emigración masculina, con escasa industrialización y modernización económica y social, condicionó la inexistencia de movimientos feministas obreros a diferencia de lo ocurrido en otras regiones del Estado español. Únicamente surgieron, de forma puntual, protestas de mayor o menor calibre entre las obreras de las industrias conserveras de Vigo contra la Ley de 1900, que limitaba el trabajo remunerado en la industria y legalizaba la diferencia entre los sueldos masculino y femenino, que se justificaba porque el trabajo de las mujeres sólo servía de complemento a la economía familiar. También se produjeron numerosas revueltas en el mundo agrario durante el primer tercio del siglo XX, protestas y motines por la degradación de la vida de los marineros y la escasez de comida e incremento de precios en los productos básicos debido a la crisis agraria. Este tipo de desafíos y de transgresiones en las normas de comportamiento de las mujeres siempre fueron preocupantes para las autoridades que las aplacaron en todos los casos con la mayor dureza.

Galicia, además, en virtud de sus peculiaridades geográficas, era un conglomerado de aldeas dispersas con una escasa burguesía galleguista, periférica dentro del Estado. El sufragismo gallego feminista no llegó a organizarse, a pesar de la apertura en algunas ciudades gallegas de delegaciones de asociaciones feministas españolas. En consecuencia, a excepción de algunas voces aisladas, como las de María Luz Morales o Sofía Casanova desde Polonia, la lucha feminista en Galicia no alcanzó la importancia ni la adhesión que suscitó en otras regiones españolas. Sí fue primordial la defensa de la causa nacional, y ya desde el siglo XIX, hecho que influyó en la evolución de las ideas feministas en el primer tercio del siglo XX.

En 1916, se inaugura la etapa nacionalista del galleguismo con la creación de las *Irmandades da Fala*, que abogaban por un igualitarismo teórico progresista. La intención de concederle el voto a la mujer casada era simplemente oportunista, puesto que la mayoría de los hombres habían emigrado. Las mujeres trabajaban en la base del proyecto nacional, pero los puestos directivos y políticos estaban vetados al género masculino. Se creó una sección femenina de las *Irmandades*, cuyo interés era atraer a

las mujeres para que trabajasen por la causa nacional, en ningún caso feminista. Se difundió el mito de la Galicia matriarcal (Miguélez-Carballeira, 2014) como salvaguarda de la nación gallega y se le encomendó a la mujer la educación de las nuevas generaciones en los valores galleguistas. El galleguismo de esta época simplemente utilizó a las mujeres y reforzó las imágenes patriarcales, silenciando la voz de las mujeres en sus pretensiones feministas. Las escritoras no consiguieron hacerse un hueco en las publicaciones galleguistas más importantes del momento (*A Nosa Terra*, *Fouce o Nós*), a excepción de Coroa González. Otras voces de mujeres, como Pura Lorenzana o Francisca Herrera Garrido, defendieron una concepción conservadora de la mujer con violentos ataques proferidos a las defensoras del sufragismo feminista.

Durante la II República, el feminismo quedó relegado a una causa de protesta menor en Galicia, debido a que el Partido Galleguista estaba constituido esencialmente por hombres. Parte del activismo feminista de aquellos años sigue siendo hoy en día una parte de la historia silenciada y su recuperación es todavía hoy una tarea pendiente. La llegada del Franquismo supuso un evidente retroceso para el activismo feminista, a pesar de publicarse obras de autoras como María Aurelia Capamany y Lidia Falcón, con una clara orientación marxista y comunista.

En los años sesenta del pasado siglo surgen asociaciones clandestinas feministas que se reorganizaron rápidamente tras la muerte de Franco, como el *Movemento Democrático de Mulleres*. Pero, las feministas gallegas seguirán siendo minoritarias debido al atraso económico y al peso del movimiento nacionalista arraigado desde siempre en concepciones patriarcales. Pese a ello, comienza a surgir un tímido tejido asociativo defensor de la vinculación entre las aspiraciones nacionalistas de Galicia y las ambiciones feministas de algunas mujeres gallegas. Durante las décadas siguientes, el feminismo estatal y gallego llevarán adelante la misma lucha por la democratización política.

En los años setenta comienza la segunda etapa del feminismo gallego que intenta evolucionar en consonancia con la realidad sociopolítica. Se crea la *Asociación Galega da Muller* y otras organizaciones van saliendo a la luz como la *Asociación Democrática da Muller galega*, la *Unión de Mulleres Galegas* o la *Asociación Universitaria para o Estudo da Problemática da Muller*. Estas organizaciones se enfrentan en luchas internas fomentadas por las agrupaciones sindicales y nacionalistas que las acusan de dividir la sociedad. Como consecuencia de ello, el movimiento feminista acaba por independizarse de cualquier movimiento social externo al que acusan de instrumentalización y luchan por recuperar el derecho de las mujeres a ser sujetos de su propio cuerpo. Se reivindica la sexualidad, el aborto, la maternidad, el lesbianismo, se cues-

tiona el feminismo de la igualdad y la subordinación del feminismo a otras causas, como la liberación nacional. Asociaciones como el *Colectivo Feminista independente o Feministas Independientes Galegas* acaban confluyendo en una única asociación, cuyo órgano de difusión, a partir de 1983, será la revista *Festa da Palabra Silenciada* dedicada a divulgar el pensamiento feminista y a potenciar la capacidad creativa de las mujeres. También surge *Andaina. Revista do movemento feminista*, que tras un primer período entre 1983 y 1991, inaugura una nueva etapa con el subtítulo *Revista Galega do Pensamento Feminista*.

En el contexto gallego no se vivió una confrontación real entre feminismo de la igualdad y feminismo de la diversidad. A finales de la década de los ochenta, se observa una pequeña fragmentación entre feministas independientes y aquellas ligadas a partidos políticos, esto es, las feministas que siguen una doble militancia, política y feminista y también entre feministas nacionalistas y no nacionalistas. Sea como fuere, el movimiento feminista gallego, aunque con frecuencia o casi siempre silenciado, fue elemento esencial en la transición hacia la democracia y testigo e impulsor del avance de la sociedad gallega.

Desde la década de los noventa, la recomposición del feminismo institucional conduce al feminismo gallego a colaborar directamente con las mujeres del Sur global, a realizar un trabajo cooperativo con las militantes de los países en desenvolvimiento, como fue el caso de *Implicadas no Desenvolvemento*, fundado por María Reimóndez (2014a). Aparecen también asociaciones de carácter local o comarcal que luchan por los derechos de las mujeres del mundo rural.

El feminismo llega también al mundo de la traducción y son numerosas las traductoras gallegas que se comprometen en la divulgación de las autoras de otras culturas minoritarias o minorizadas, el pensamiento de las Otras, su realidad e imaginario. Se traduce *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir y se inaugura la colección “As Literatas” en Xerais. Colecciones similares surgen en otras editoriales como Sotelo Blanco, dedicadas a traducir la literatura de mujeres. Se consolida de este modo un pensamiento que ya estaba activo en la época pre-franquista y que paulatinamente se va nutriendo de nuevas contribuciones. Mujeres como María José Queizán, Carmen Blanco, Helena González, Margarida Ledo Andión, Pilar García Negro, Camiño Noia, Helena Miguélez-Carballeira, María do Cebreiro Rábade, Teresa Moure o María Reimóndez, cooperaron desde distintas instancias (creación literaria, edición crítica, traducción, ensayo feminista, economía, artes audiovisuales y de la comunicación o artes plásticas) a divulgar el pensamiento feminista, sufriendo en muchas ocasiones la descualificación del aparato nacionalista gallego e incluso el silencio.

4. Aïssatou Diamanka Besland y María Reimóndez: oralidad y crítica del patriarcado como ejes comunes de sus novelas, *Le pagne léger* y *Desde el conflicto*

Aïssatou Diamanka-Besland y María Reimóndez son escritoras y feministas, dos autoras que es preciso posicionar en el contexto de dominación falocrática que les es propio. Para la primera, el feminismo debe defender la causa de la mujer sea cual sea su origen (Diamanka-Besland, 2007b), y aunque su novela trate de la condición de la mujer africana de origen *fulani*, su ideología no puede adscribirse a ninguno de los “feminismos africanos” en particular. La segunda defiende un feminismo postcolonial (Spivak, Mohanty), anticapitalista, antiimperialista y ecologista,³ desde el que es preciso dar voz propia a todas las mujeres y piensa que la condena del patriarcado y de la subalternidad debe ser una causa común:

Todos [los movimientos] buscan llegar a una sociedad más justa y crear unas bases para que las mujeres tengan los mismos derechos. Pero el feminismo es un movimiento que defiende los problemas de toda la humanidad y hay que acabar con los prejuicios”. (Mauleón, 2013)

Ambas escritoras persiguen dotar de voz a todas las mujeres y sentar las bases de una sociedad igualitaria en la que la mujer se desprenda de su condición de subalterna.

El personaje femenino de la novela de Diamanka-Besland, inspirada en hechos reales, es una joven senegalesa de la etnia *fulani*, Soukeyna. La obra comienza con un planto desesperado de la joven, quien a su vez es voz para otras mujeres que intentan sobrevivir en circunstancias extremas. La solidaridad africana, en el sentido de acogida, hospitalidad y ayuda mutua siguen presentes en el África del siglo XXI, a pesar de los cambios perpetrados en el continente tras la colonización y el neocolonialismo ideológico y político que siguió a las independencias. Esta solidaridad, que va más allá de lo material, con un trasfondo de hermandad ética y moral, está presente en todos los personajes femeninos de *Le pagne léger*.

En *Desde el conflicto*, María Reimóndez crea un personaje, Saínza Combarro, quien, como consecuencia de su trabajo como reportera de guerra, va a viajar por todo el planeta, ser testigo de diferentes conflictos y guerras y vivir continuas experiencias traumáticas. La oralidad, el relato de lo vivido por otras mujeres a través de Saínza, nos permite escuchar la voz de las Otras que relatan los abusos de los que son objeto en

³ Así lo defiende María Reimóndez en el prefacio a la edición gallega de *Feminismo para o 99%. Un manifesto* (2019) de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya y Nancy Fraser, situando además las ideas de este movimiento en el contexto del feminismo gallego actual.

tiempos de guerra. La propia Saínza será también víctima de violación, arma irrefutable de guerra con la que se mancilla y violenta el cuerpo femenino. Es ésta una de las razones que justifica el trabajo y los riesgos que corre la protagonista y que muestra la fortaleza, a veces sin límites, de la mujer. Tras cada misión, el retorno a los orígenes, a su Galicia natal, su Ítaca, la ayuda a regenerarse y a recobrar seguridad, fuerza y pragmatismo ante el mundo de conflicto al que se enfrenta continuamente.

En ambas novelas, la oralidad es esencial para que la protagonista pueda hacerse portavoz de la situación de todas aquellas que no pueden ser escuchadas, las subalternas, convirtiéndose en “griot”, testigos de los hechos. Una y otra dan muestra de coraje y entereza y en sendas novelas, la incomunicación y la imposibilidad de entenderse con la figura de la madre, marcan esa distancia entre el feminismo inter-generacional. Las de hoy ya no están dispuestas a aceptar, sin más, unos preceptos morales, religiosos o profesionales pertenecientes al pasado e impuestos por un patriarcado al que se oponen y que transgreden continuamente con sus actos de insumisión y de rebeldía.

Las mujeres no aparecen como un colectivo homogéneo en ninguna de las dos novelas, sino como un grupo de individualidades entre los que se encuentran las dos protagonistas. El Sur no es uniforme, el Norte tampoco. Occidente debe su crecimiento económico al capitalismo que se desarrolló gracias al trabajo de las mujeres, pero las mujeres africanas, a diferencia de los hombres, no quieren formar parte de este engranaje, luchan por la tierra con los medios existentes y desean un cambio de idiosincrasia para una convivencia más justa entre hombres y mujeres.

Tanto en el Norte como en el Sur, el patriarcado inunda las mentalidades y el antifeminismo sigue estando presente, aunque vestido con distintos ropajes. Según Françoise Vergès, tanto el Norte como el Sur están dominados por las mismas ideas antifeministas decoloniales. Occidente es capaz de justificar intervenciones armadas en Asia y en África con la excusa del no respeto de los derechos humanos o de la igualdad entre hombres y mujeres, considerando que, en la Modernidad, al igual que en el siglo XVI, sigue existiendo una división establecida entre humanos y subhumanos. Europa se convierte así en la salvaguarda de los derechos de las mujeres y de la misión civilizadora del mundo. La defensa de las mujeres racializadas puede ser un punto de convergencia que reúne a partidos de extrema derecha y al mundo capitalista en torno a la promesa de emancipar a las mujeres musulmanas de su cultura misógina a condición de que accedan a someterse al orden económico capitalista. Así lo ejemplifica la politóloga y feminista francesa,

Dos formas de patriarcado se oponen. El uno se considera moderno y quiere distinguirse de un patriarcado que pertenecería al “mundo antiguo”, expresión utilizada por los partidarios del actual presidente francés, los *macronistas*, favorables a un cierto mul-

ticulturalismo. Él se proclama respetuoso con los derechos de las mujeres, promete convertirlos en uno de los grandes proyectos y propone a las mujeres que se integren en la economía neoliberal del “primero de la cordada”. El otro, neofascista, ataca frontalmente a las mujeres y trata de retroceder hacia el pasado y anular los derechos conquistados en una larga y reñida lucha -aborto, contracepción, derecho al trabajo, derechos de las personas LGTBQI y de las personas transgénero-. Para ese patriarcado sólo es aceptable la sumisión de la mujer a su brutal orden. Pero, en ninguno de los casos se cuestiona el capitalismo racial y la organización asimétrica del mundo. (Vergès, 2021, pp. 14–15)

Aïssatou Diamanka-Besland, escritora, novelista y periodista, nació en 1972 en Senegal. Estudió Comunicación e Información en Dakar y es doctora en Ciencias Políticas por la Universidad de París X-Nanterre con una tesis sobre la integración de los inmigrantes.

Le pagne léger (“El taparrabos ligero”) (2007) cuenta la historia de Soukeyna, una estudiante de derecho de la Universidad de Dakar, profundamente dividida entre la tradición y la modernidad, que mantiene una relación con un compañero de estudios. Toda la novela gira en torno a esta historia de amor, la pérdida de la virginidad y sus consecuencias. La protagonista reflexiona sobre su vida y la condición de la mujer en una sociedad donde la autoridad masculina no se cuestiona.

Según la propia escritora, el título de la novela hace referencia a una expresión senegalesa, «Daffa oyoff seeur», que significa, «Ella lleva un taparrabos ligero». Y añade:

Se dice de la mujer que ha perdido la virginidad, de una mujer promiscua, de una prostituta. Señalada, se convierte en el patito feo y cojo. (...) ¿Por qué una mujer que pierde la virginidad antes del matrimonio se considera como menos que nada mientras que el hombre pasa desapercibido? Las mujeres no pierden la virginidad solas, la pierden con un hombre. Quiero una distribución justa de los males. Que la mujer no sea la única que sufre, que es castigada. (Diallo, 2007, p. 86)

El paño, corto o largo, viste también a los hombres, pero sobre todo a las mujeres. No es un simple elemento vestimentario, sino un soporte de comunicación, lleno de símbolos e ideogramas que expresan una visión del mundo, textos que a menudo es preciso descodificar y comprender. Las mujeres africanas los utilizan como soporte para la expresión de sus deseos, desgracias y dichas.

La novela comienza *in medias res* con una carta fechada el 17 de julio de 2006, en la que Babacar dice que acaba de presentar con éxito su tesis, cinco años después de su llegada a París. Habla de su relación amorosa con Soukeyna en pasado, relación que Babacar dio por terminada al trasladar su espacio existencial y sus in-

tereses profesionales y personales a la metrópolis. A lo largo de la novela, Soukeyna relata la gestación de este amor, la traición, el dolor de la pérdida y, sobre todo, el peso que la tradición ejerce sobre la mujer, ajena a su cuerpo, totalmente dominada por el sistema patriarcal. La mujer debe permanecer impecable, debe ser de una pureza absoluta, puesto que sobre ella reposa el honor de la familia. El cuerpo femenino está sujeto a la mirada exterior de toda la comunidad, al poder del rumor y de lo colectivo. El cuerpo no pertenece a la mujer sino al grupo social dominante, que la somete a reglas de “sumisión, subordinación, contricción” (Diamanka-Besland, 2007a, p. 6), dictadas por la tradición y las costumbres. Así se expresaba la escritora en una entrevista:

Yo estoy en contra de cualquier injusticia que pueda afectar directa o indirectamente a las mujeres... Viví muy mal, sobre todo cuando era más joven, que los chicos de mi familia tuvieran más derecho a salir a ciertas horas que nosotras, a pesar de que mi padre siempre estaba tratando de encontrar el equilibrio adecuado. También me parecía injusto silbarle a una chica por la calle por llevar minifalda mientras que un hombre o un joven en bermudas pasa desapercibido. Creo que es injusto expulsar a una joven de su casa por quedarse embarazada mientras el hombre se acoge al calor del hogar y se prepara para su próxima descarga libidinosa. Quiero una distribución justa de los castigos. El libro relata la vida de Soukeyna y denuncia todos estos aspectos. (Diallo, 2007, p. 87)

Babacar y Soukeyna son dos estudiantes universitarios, pero en su relación sólo parece contar la ambición de Babacar, quien agradece a Soukeyna su apoyo incondicional: “mi éxito, hoy, te lo debo” (Diamanka-Besland, 2007a, p. 5). Como sujeto pasivo, ella soporta, inmóvil, decisiones que sólo lo benefician a él y sufre las reglas dictadas por el patriarcado dominante, a las que le cuesta someterse. La mujer africana parece condenada a casarse con un hombre que la incorpora a su mundo como una propiedad más, que acaba convirtiéndose en “una cosa, un objeto de placer, más aún, una simple “productora” de hijos” (Diamanka-Besland, 2007a, p. 29). A la mujer se la exhibe como ese trofeo que colma el éxito masculino. La «pureza» y el matrimonio son elementos esenciales de la opresión y el control que la sociedad ejerce sobre las mujeres.

La novela es un recorrido por lo biográfico, la invención y las reflexiones personales. La oralidad, que cuenta a las mujeres, cobra especial relevancia como grito colectivo de rechazo ante unas normas injustas que condicionan sus vidas y las despojan de sus cuerpos. El cuerpo y la sexualidad se encuentran en el centro de las controversias entre religión y cultura. Una y otra mantienen un discurso que tiende a reforzar el control sobre el cuerpo. Las mujeres necesitan llegar a un compromiso de mayor

igualdad entre los sexos y justicia social. Pero, lo cultural y lo religioso interfieren en los debates y contribuyen a la hostilidad y a frenar los progresos en los derechos de las mujeres. Como lo indica Fatou Sow:

Il est important de passer à une revue critique minutieuse de la nature et du rôle des fondamentalismes religieux et culturels sur la société globale et, plus spécifiquement, sur les femmes, leurs statuts, leurs conditions de vie et leurs rapports avec les hommes en famille et en société. (Sow, 2018, p. 13)

Soukeyna se rebela contra estas imposiciones y en su indignación, llega incluso a renunciar a su feminidad, “me hubiese gustado ser hombre” (Diamanka-Besland 2007a, p. 28), con el deseo de pasar de presa a depredador y liberarse de su condición de sujeto paciente del patriarcado. «Rabia», «cólera», situación «insoportable», rechazo («no quería», «concebía mal»), el campo léxico de la repulsa es amplio. Los ejemplos de mujeres que sufren la tiranía masculina y las desastrosas consecuencias de unas normas de conducta que sólo se aplican a ellas, son numerosos a lo largo de la novela (Sokhna, Oulimata, la mujer anónima del autobús). El discurso de Soukeyna evoluciona de la inquina al llanto y finalmente al viaje, con la resistencia como *modus operandi*.

Las imágenes y el campo léxico del mar son una catarsis del dolor, todo en él invita al viaje, al cambio, a mudar unas normas opresivas, los principios de una “sociedad machista, donde el hombre tiene todas las prioridades en detrimento de la mujer”. (Diamanka-Besland, 2007a, p. 28) El mar es símbolo de huida, de deconstrucción, de abandono, pero también de purificación de la protagonista que opta por el exilio.

Salvo los capítulos dedicados al viaje de Babacar en Francia, la narración parte del «yo» de la protagonista que nos cuenta lo vivido, lo que presencié o lo que le contaron. La mujer recoge las confidencias y la memoria de otras mujeres y nutre su historia con las vivencias de esas Otras como grupo subalterno e híbrido, a medio camino entre dos culturas, la coránica y la occidental (ésta última transmitida por la escuela francesa). Junto a estas mujeres aparecen las guardianas de la tradición, como la madre de la protagonista, garantes de la transmisión y perpetuación del patriarcado.

En este proceso de repulsa de la subordinación, el sujeto subordinado resiste, y como lo indica Gayatri Ch. Spivak, la resistencia avala el cambio. En esta revuelta, Soukeyna llega incluso a desacralizar los textos sagrados respecto a la escisión femenina de la que “ningún sura, ningún verso” (Diamanka-Besland, 2007a, p. 37) habla. Se trata simplemente de una práctica injusta decidida por los hombres. En algunos momentos, opta por la Ley del Talión, que los hombres padezcan lo que sufren las mujeres; en otras ocasiones, defiende la posibilidad de que las mujeres puedan hacer lo mismo que los hombres. En las culturas africanas, cuanto mayor y visible es la dominación mas-

culina en las leyes, la ideología y el comportamiento de los hombres, más resistencia e insumisión ofrecen las mujeres actuales que luchan para que el cambio sea posible. En la novela, el mundo está narrado desde el punto de vista de las mujeres, pero el silencio sigue siendo predominante. La mujer, víctima del abandono, la poligamia, la escisión y hasta la violación en el seno de la familia, se refugia en el mutismo y queda prisionera de la dominación y de los abusos del patriarcado. De ahí, el papel esencial que juegan las narradoras africanas que infringen el silencio y proponen con su pluma visibilizar el combate de las nuevas generaciones de mujeres africanas.

Soukeyna aspira a que se tomen en cuenta su voz y sus deseos. Desea convertirse en un sujeto libre con capacidad para decidir, sin la presión del sistema patriarcal, ni de su principal salvaguarda, la familia. La novela muestra el exilio interior de la protagonista entre dos mundos, el justo y el impuesto, y el conflicto sólo parece resolverse con la movilidad interna y externa de la protagonista.

Le pagne léger es una crítica de las tradiciones, del orden social impuesto por el patriarcado con la colaboración de una élite intelectual que garantiza la perpetuación del sistema (prácticamente todos los personajes de la novela forman parte de la *intelligentsia* senegalesa). Todo confluye para que las mujeres acepten sin rechazo el discurso hegemónico, y a las niñas, se las educa para “pertenecer y obedecer a un hombre” (Diamanka-Besland, 2007a, p. 71). En efecto, las normas, tradiciones y leyes relativas al lugar reservado a la mujer se transmiten de generación en generación y mujeres, como Soukeyna, luchan contra el orden establecido.

Según Tanella Boni, “La tradición est faite pour préserver l’ordre sacré, de préférence celui des anciens et des ancêtres. Ainsi, tout souffle nouveau est vite perçu comme perturbateur”. (Boni, 2008, p. 65) A esta tradición, es preciso añadir los intereses coloniales que (re)organizaron las tradiciones según sus intereses: “Les colons se sont appuyés sur des traditions qui leur étaient favorables pour réussir la conquête des territoires. Celles qui leur semblaient incompréhensibles ou hostiles à l’entreprise coloniale ont été désorganisées” (Boni, 2008, p. 65).

Para los feminismos africanos, la liberación de la mujer pasa por la reivindicación de su cuerpo, el dominio de la maternidad y el reclamo de sus derechos. Los feminismos africanos alzan su diferencia y singularidad como un estandarte frente al feminismo europeo y blanco. No buscan la igualdad entre hombres y mujeres, sino que la mujer adquiera la condición de sujeto libre dotado de autonomía e iniciativa. Los feminismos africanos parecen basarse en esta apuesta por el mestizaje, el hibridismo cultural del que habla María Lugones (2010), cuando define el feminismo postcolonial como ese espacio donde desaparecen la homogeneidad y las dicotomías excluyentes.

Se trata de “feminismos” que no buscan la igualdad entre hombres y mujeres, sino que luchan para que la mujer adquiriera el rango de “persona”, de sujeto libre, con autonomía e iniciativa, dueña de su vida y de su cuerpo.

María Reimóndez (Lugo, 1975), escritora, traductora-intérprete y feminista, cuenta con numerosos premios y una extensa obra en verso y en prosa. Su novela *Dende o conflito* (*Desde el conflicto*), Premio Xerais de Novela 2014, es un homenaje a las periodistas de todo el mundo, algunas de ellas citadas con nombres y apellidos: Sofía Casanova, Marta Gellhorn, Marie Colvin o Lara Logan. Desde la perspectiva y vivencias de Saínza Combarro, periodista de guerra internacional que trabaja para la BBC, la autora aclama a aquellas periodistas que intentan “hacer del mundo un lugar mejor porque dan voz a los que no la tienen, arriesgando su vida muchas veces para que el mundo mire e intervenga”. (Reimóndez, 2014b, p. 34) Pero el trauma inunda la percepción de su trabajo y del mundo:

Habrà gente que os dirà que esta es una profesi3n de h3roes y estoy segura de que yo tambi3n creía en esa mitología con la que nos alimentan, ese afán de poner las balas en el rev3lver, de anotar los lugares por los que pasamos en un amplio currículum que marca los lugares de destrucci3n. Por pensar que sin nosotros hay personas que no existen. Pero, con el tiempo, me siento cada vez m3s inc3moda con este discurso porque tendemos a ser personas blancas y occidentales, en su mayoría hombres, quienes abordamos la vida de los dem3s cuando m3s necesitan de un contexto. Y la pregunta es: ¿somos nosotros quien realmente debe informar? (Reim3ndez, 2014b, p. 237)

La condici3n de mujer y subalterna en el contexto de la diáspora gallega nos lleva a una reflexi3n sobre la cuesti3n de la identidad. El «yo» narrativo encauza la novela por un prisma de identidades, a medio camino entre el «yo autorial» y el «yo ficticio». Junto a la narraci3n en tercera persona, diferentes voces femeninas siembran la historia, algunas ficticias como las de Saínza o Aurora, otras reales, como las voces de las periodistas de guerra citadas. Cada parte de la novela est3 concebida como un homenaje a una de ellas: los cuatro capítulos de “As brancas chairas” se abren con citas de Sofía Casanova (1861-1958), de origen gallego, la primera mujer de guerra corresponsal del diario ABC. La segunda parte de la novela, “Lands of the High Peaks” contiene dos subpartes dedicadas a Marie Colvin (1956-2012), periodista estadounidense, especializada en el mundo árabe, asesinada en Siria, fuente de inspiraci3n para el personaje de Saínza. La tercera parte de la novela, “La semilla de la guerra”, est3 dedicada, adem3s de a Marie Colvin, a Martha Gellhorn (1908-1998), periodista, corresponsal de guerra y escritora, testigo de la casi totalidad de los conflictos del siglo xx. Los tres capítulos de la última parte, «Los mil ríos», incluyen citas de Lara

Logan y Bay Fang. La primera es una periodista, corresponsal de prensa sudafricana y la segunda, una experiodista y reportera que desempeña funciones diplomáticas entre EEUU y China, presidenta de Radio Free Asia.

Uno de los mayores logros de la novela radica en este vínculo entre literatura y realidad, haciendo que el mundo real integre el mundo imaginado de la autora. El «yo» de Saínza participa de esta ilusión de realidad como autora de una novela publicada por Xerais (la editorial real que publica los trabajos de María Reimóndez) y corresponsal de la BBC. Aunque no vivamos en el mejor de los mundos posibles (de hecho, los conflictos bélicos descritos en la novela parecen ir en contra de las tesis de Leibniz), el trabajo de estas periodistas nos permite creer que el mundo, éste, el nuestro, y ningún otro imaginado, puede ser mejor. Todo confluye para que podamos creer que, aunque no podamos erradicar el mal, que ya Platón atribuía a la ignorancia de los hombres, siempre podremos limitar sus agravios.

La identidad de la protagonista de la novela, como mujer y como gallega, se define constantemente y este vínculo se establece junto con patrones de conducta que la adscriben a esa comunidad imaginaria afincada en Londres. En este espacio, Saínza toma conciencia de formar parte de la diáspora gallega y en la capital haitiana conoce a Gloria, una cooperante gallega que trabaja en una organización humanitaria de la zona. La reflexión de la protagonista no puede ser más significativa: “Encontrar por fin a Gloria después de buscarla en varios campamentos. Todavía llevaba la camiseta de la Burla Negra, grande y descolorida. Cuando le habló en gallego, levantó la cabeza y sonrió. (...) ¿Una gallega reconoce a una gallega cuando la ve?” (Reimóndez, 2014b, p. 256). En ese buscarse a sí misma, el tema de la identidad cobra especial relevancia en la novela: tras cada conflicto, Saínza necesita volver a sus orígenes, porque sólo en el espacio protector de la familia, en Galicia, encuentra el lugar donde el silencio no duele. Cuando regresa a su trabajo como periodista, deja de lado sus necesidades para dar voz a las Otras, a todas aquellas mujeres silenciadas en diferentes partes del mundo, donde sus cuerpos son expoliados como “parte del botín” (Reimóndez, 2014b, p. 13).

En este proceso de identificación con el sufrimiento y la cotidianidad de otras mujeres, Saínza actúa con una pulsión de muerte, con una adscripción suicida a experiencias en las que busca ponerse en lugar de esa Otra, tal vez por la frustración de tener que contar, en lugar de vivir, la vida de esas mujeres desde su confortable posición de mujer occidental, desde la superioridad de la mujer europea universitaria. En Etiopía, sufre un intento de violación por parte de su guía. Cuando cuenta lo sucedido a sus amigos, Mefín y Aurora, estos sólo muestran desconfianza, actitud que la sumerge en una rabia descontrolada, en la náusea. La mujer-víctima tiene que cuestionarse si no fue ella

quien incitó a su agresor a “malinterpretar la situación”. (Reimóndez, 2014b, p. 97) La violencia contra la mujer, el maltrato, la inculpación de las víctimas, la violación como arma de guerra, el despotismo y el abuso de los soldados occidentales contra las mujeres en los países en conflicto, forman parte de una misma dinámica de apropiación y sometimiento del cuerpo femenino, tanto en el Norte como en el Sur. Toda una cultura masculina de violencia permitida, un patriarcado asumido por todos y en esa lógica, las Otras aparecen como las más vulnerables por estar privadas de voz y de derechos.

En el mundo laboral, Saínza sufre como subordinada. Tras dejar la relación con su jefe, éste la acosa hasta obligarla a cambiar de trabajo. Todas las aventuras que mantiene la protagonista, nos remiten a las complicadas relaciones hombre-mujer cuando ésta no acepta la dominación del hombre, cuando se intentan encerrar “en el molde precocinado, en el yo o ella” (Reimóndez, 2014b, p. 39).

Saínza no cree en la monogamia, ni en el matrimonio, ni en las relaciones cerradas y por ello va rompiendo con sus parejas. Primero, con su novio irlandés; luego con Adán, prototipo del macho dominante que considera a la mujer como una propiedad mercantil; luego con Daniel, que no asume la libertad y movilidad de Saínza. Mestín, el bailarín etíope, será sólo una necesidad temporal, una calma entre viaje y viaje, hasta que llega Max, “un rincón de paz inalterable”, al que describe como “la presencia encarnada de la ética de los cuidados” (Reimóndez, 2014b, p. 212).

Para María Reimóndez, el feminismo es “algo más que defender la igualdad, es una forma crítica de estar en el mundo y de entender el poder y la desigualdad de forma compleja. Como todo discurso complejo, es impopular y requiere superar muchas ideas preconcebidas” (Cámara Branca, 2017). La escritora piensa que el feminismo es víctima de la ignorancia planificada en las escuelas y que las feministas son objeto de una constante satanización. A su alrededor se genera un debate improductivo al comparar la situación de las mujeres de Occidente con mujeres de otros contextos y así reducir los espacios de crítica en el ámbito público. Esto relega el feminismo al ámbito de lo privado y el feminismo tiene que ser, ante todo, una manera de pensar lo colectivo (Cámara Branca, 2017).

5. Conclusiones

La historia del feminismo es una historia discontinua que precisa ser reconstruida una y otra vez, ante un patriarcado que borra continuamente las huellas de nuestra genealogía. La ignorancia es una poderosa forma de mantener a las mujeres en situación de subordinación. Ni en Galicia ni en el África francófona, la historia

de las mujeres fue escrita en su totalidad, los relatos nacionales protagonizados por mujeres están ausentes de la historiografía oficial. Un claro ejemplo de este silencio es la falta de conocimiento sobre la resistente de la región de Casamance, Aline Sitoé Diatta (1920-1944), que se puso al frente de diferentes actos de desobediencia y de movimientos de revuelta contra el colonizador francés durante la II Guerra mundial.

Las novelas presentadas escenifican su propio modelo de dominación patriarcal. El dominio falócrata no puede ser estandarizado siguiendo un modelo de opresión de referencia, esto es el occidental. Si para el feminismo no es posible una definición única, el patriarcado tampoco puede ser conceptualizado de la misma manera en los dos contextos literarios aludidos.

Chandra Talpade Mohanty, quien a su vez se inspira en las reflexiones de Homi Bhabha sobre el discurso colonial como aquel que crea estratégicamente un espacio para los sujetos dominados, piensa que “la mujer del tercer mundo” es una imagen construida de forma arbitraria que lleva la huella autorizada del discurso humanista occidental. En este proceso de homogeneización discursiva, se crea un grupo, “las Otras”, definido por sus carencias frente al grupo dominante, el occidental, que se erige en norma o referente. El riesgo, cuando se presenta a esa mujer media del tercer mundo, como señala Mohanty, es caer en esa oposición binaria “Nosotras” (es decir, mujer occidental, culta, moderna, con control sobre su propio cuerpo y su sexualidad y con “libertad” para tomar sus propias decisiones) versus las “Otras” (esto es, mujeres que llevan una vida truncada por su género, pobres, ignorantes, incultas, atadas a la tradición, religiosas, domesticadas, familiarizadas, victimizadas, etc.) (Mohanty, 2001).

Aïssatou Diamanka-Besland y María Reimóndez ofrecen su propia visión del patriarcado. La primera en el contexto senegalés, la segunda, en el mundo occidental con atisbos sobre la situación de las Otras en los países en conflicto. Ninguna de las dos escritoras se expresa desde un universalismo etnocéntrico ni concibe “a la mujer y al patriarcado como entidades constituidas y coherentes, con intereses y deseos idénticos sin distinción de clase, etnia o posición racial” (Mohanty, 2001). La protagonista de *Le pagne léger*, Soukeyna, y la heroína de María Reimóndez, Saínza Combarro, no aparecen como referentes con los que identificar al conjunto de mujeres senegalesas, en el primer caso, occidentales, en el segundo. Son productos literarios, fruto de la ideología y del imaginario de dos escritoras que proyectan una imagen de mujer en sus respectivos seres ficcionales.

A través de Soukeyna, mujer intelectual perteneciente a una casta superior, fruto de una educación híbrida, coránica y occidental, la autora de la novela habla

desde ese espacio específico donde Soukeyna/las Otras son sometidas a una serie de prerrogativas por su género e insta a que las mujeres tomen decisiones en lo relativo a sus cuerpos y a su sexualidad.

El «yo» de Saínza representa a la mujer universitaria, independiente, con capacidad para decidir. Pero, también sufre las consecuencias del patriarcado como las Otras, las diferentes mujeres que Saínza va encontrando en los sucesivos países que atraviesa por razones profesionales. El “yo” atormentado de Saínza, en constante procura de sí mismo, se silencia entonces para darles voz, para que estas Otras puedan por fin hablar.

Las dos novelas se tornan textos comprometidos hacia la realidad de las mujeres. El hecho de utilizar la primera persona es portador del trauma y del silencio impuesto y sugiere otro modelo de representación contra los paradigmas estéticos dominantes. En ambas novelas la oralidad es fundamental, siendo las protagonistas las que prestan su voz a todas aquellas mujeres silenciadas para dar cuenta de su realidad cotidiana y de los abusos sufridos, sin importar el espacio en el que se encuentran. Saínza y Soukeyna son dos *griot*, dos *contadoras* a las que las autoras delegan las historias de otras mujeres, una defensa de la solidaridad femenina, de una sororidad con la que poner límite al poder del patriarcado en cada contexto. Y, sin duda, en esta importancia de la oralidad radica el principal logro de las novelas. Ambas defienden un feminismo reivindicativo y critican la sociedad, para no sólo comprenderla, sino por encima de todo, transformarla en algo más justo. El feminismo aboga por el reconocimiento de la igualdad ontológica entre hombres y mujeres. La lucha es común y nos afecta a todas y a todos y en ella debemos implicarnos de igual modo mujeres y hombres.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós, Celia y Miguel, Ana de (Eds.). *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización (De los debates sobre el género al multiculturalismo)*. Minerva Ediciones.
- Arruzza, Cinzia; Bhattacharya, Tithi; Fraser, Nancy. (2019). *Feminismo para o 99%. Un manifesto*. Catro Ventos Editora.
- Boni, Tanella. (2008). *Que vivent les femmes d'Afrique?* Paris: Panama.
- Beauvoir, Simone de. (1949). *Le Deuxième Sexe. (Tome 1. Les faits et les mythes)*. Gallimard (France Loisirs, 1990).
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Nós Televisión. (10 de abril de 2017). *Cámara Branca [14] María Reimóndez* [Archivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Xk0QeAXvIMI>
- Castro, Olga y Reimóndez, María. (2013). *Feminismos*. Xerais.
- Diallo, A. B. (Junio de 2007). *Aïssatou Diamanka-Besland. “Le pagne léger”*. *Amina*, (446), 86–87. https://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINA_Diamanka_Besland07.html

- Diamanka-Besland, Aïssatou. (2007a). *Le pagne léger*. Les Écrits du Nord/Éditions Henry.
- Diamanka-Besland, Aïssatou. (26 abril de 2007b). *Les hommes sont condamnés parce que leurs «femmes» ont été tuées !* Sistoeurs.net. <https://www.sistoeurs.net/spip.php?article294>
- Dieng, Rama Salla. (2021). *Féminismes africains. Une histoire décoloniale*. Présence Africaine Éditions.
- Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traficantes de sueños
- Femenías, María Luisa. (2010). El feminismo colonial y sus límites. En Amorós, Celia y Miguel, Ana de (ed), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización (De los debates sobre el género al multiculturalismo)* (pp. 153–213). Minerva Ediciones.
- Fraser, Nancy. (2015). *Fortunas del feminismo*. Madrid: Instituto de altos estudios nacionales (La Universidad de posgrado del Estado)/Traficantes de sueños. <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Fortunas%20del%20feminismo%20-%20Traficantes%20de%20Sueños.pdf>
- Irigaray, Luce. 1992. *Yo, tú, nosotras*. Cátedra, colección Feminismos.
- Mauleón, Amaia. (9 de abril de 2013). María Reimóndez: «El feminismo defiende a todas las personas, hay que acabar con los prejuicios». *Faro de Vigo*. <https://www.farodevigo.es/sociedad/2013/04/09/maria-reimondez-feminismo-defiende-personas-17487926.html>
- Miguel, Ana de, y Rocha, Marta de la (Eds.). (2018). *Historia ilustrada de la Teoría feminista*. Editorial Melusina.
- Miguélez-Carballeira, Helena. (2014). *Galiza, un povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. A Través Editora.
- Mohanty, Chandra Talpade. (2008). Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial. En Liliana Suárez Navaz y Aída Hernández (Eds.), *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes* (112–163). Cátedra. https://www.feministas.org/IMG/pdf/articulo_libro_descolonizando_el_feminismo-.pdf
- Oyèwùmí, Oyèronké. (2017). *La invención de las mujeres (Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género)*. Ediciones en la frontera.
- Pérez Ruiz, Bibian. (2010). Personajes femeninos en la literatura de autoras africanas frente al trauma: resistencia, adaptación y pragmatismo. *Oráfrica, revista de oralidad africana*, (6), 171–178. <https://raco.cat/index.php/Orafrica/article/view/225170>
- Pérez Ruiz, Bibian. (2020). Otra manera de sentir. Feminismos negros, género y estudios literarios en el África subsahariana. *Asodegue. Segunda etapa. Noticias de Guinea Ecuatorial*. <http://www.asodeguesegundaetapa.org/otra-manera-de-sentir-feminismos-negros-genero-y-estudios-literarios-en-el-africa-subsahariana-bibian-perez-ruiz/>
- Reimóndez, María. (2014a). *A alternativa está aquí*. Xerais.
- Reimóndez, María. (2014b). *Dende o conflito*. Xerais.
- Scott, Joan W. (1990). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En James S. Amelang y Mary Nash (Eds.), *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* (pp. 23–58). Diputación Provincial de Valencia/Diputació de València, Institució Alfons el Magànim. https://www.fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/Genero-Mujer-Desarrollo/El_Genero_Una_Categoria_Util_para_el_Analisis_Historico.pdf
- Sow, Fatou (Ed.). (2018). *Genre et fundamentalismes / Gender and Fundamentalisms*. Codesria.

Spivak, Gayatri Chakravorty. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297–364. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1244>

Thiam, Awa. (1978). *La parole aux négresses*. Denoël/Gonthier.

Vergès, Françoise. (2021). *No todas las feministas son blancas*. La Vorágine.

María Obdulia Luis Gamallo. Diplômée en Philologie Hispanique, Philologie Romane et Philologie Française à l'Université de Saint-Jacques-de-Compostelle, elle est Docteur ès Lettres à l'Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle, avec une thèse sur le roman galicien contemporain. Professeure de langues étrangères depuis vingt ans, elle a précédemment travaillé en France comme professeure d'espagnol et actuellement elle est professeure de français à l'Université de La Corogne.

Auteure d'une cinquantaine de publications et de communications, ses principaux axes de recherche sont les littératures minoritaires, la francophonie, l'imaginaire et l'identité dans la littérature subsaharienne, le féminisme africain et la traduction. Son travail de recherche est orienté vers la connaissance et le développement des domaines d'études où se produit tout type de discrimination linguistique, identitaire, de genre/sexe.

Traductrice également du théâtre d'Octave Mirbeau en galicien et de *Lettres de Galice* de Prosper-Henri Devos.

Culte de la personnalité et monstruosité chez Alioum Fantouré : l'hybridité comme forme d'expression du grotesque

MAMADOU YAYA SOW

Université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry / Guinée

✉ mamadouyayasow27@gmail.com

RÉSUMÉ. L'écrivain guinéen Alioum Fantouré inaugure dans la littérature guinéenne « le procès des indépendances » avec ses deux premiers romans. Il y dénonce la dictature et le culte de la personnalité qui lui sert de support dans un contexte de privation de libertés et d'abus de tous genres. L'une des originalités de son écriture réside dans le fait que ces tares sont assimilées à un culte dont les divinités présentent une figure de monstruosité qui se lit également sur le plan formel, surtout si l'on jette un regard attentif à la composition de son deuxième roman, *Le Récit du cirque*.

Le présent article s'efforce de démontrer ce qui est monstrueux dans ces divinités et le culte qui leur est voué ainsi que dans ces textes qui les mettent en scène tout en s'interrogeant sur ce qui, dans le déploiement de cette monstruosité thématique et formelle, fait de ces romans de Fantouré une mise en scène du grotesque tel que défini par Mikhaïl Bakhtine.

MOTS-CLÉS :

Dictature ;
culte de la
personnalité ;
monstruosité ;
hybridité ;
grotesque.

Pour citer cet article

Sow, M. Y. (2023). Culte de la personnalité et monstruosité chez Alioum Fantouré : l'hybridité comme forme d'expression du grotesque. *HYBRIDA*, (7), 147-168.

<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.25965>

RESUMEN. *El culto a la personalidad y la monstruosidad de Alioum Fantouré: la hibridez como forma de expresión de lo grotesco.* Con sus dos primeras novelas, el escritor guineano Alioum Fantouré inauguró el «juicio independentista» en la literatura guineana. En ellas denuncia la dictadura y el culto a la personalidad que la sustenta, en un contexto de privación de libertades y abusos de todo tipo. Uno de los rasgos originales de su escritura reside en el hecho de que estos defectos se asimilan a un culto cuyas deidades presentan una figura de monstruosidad que también puede leerse en el plano formal, sobre todo si nos fijamos en la composición de su segunda novela, *Le Récit du cirque*.

Este artículo se propone mostrar lo que hay de monstruoso en estas divinidades y en el culto que se les rinde, así como en los textos que las presentan, examinando al mismo tiempo lo que, en el despliegue de esta monstruosidad temática y formal, hace de las novelas de Fantouré una puesta en escena de lo grotesco tal como lo define Mijail Bajtin.

ABSTRACT. *Alioum Fantouré's cult of personality and monstrosity: hybridity as a form of expression of the grotesque.* With his first two novels, Guinean writer Alioum Fantouré inaugurates the "independence trial" in Guinean literature. In them, he denounces dictatorship and the cult of personality that supports it, in a context of deprivation of freedoms and abuses of all kinds. One of the original features of his writing lies in the fact that these defects are assimilated to a cult whose deities present a figure of monstrosity that can also be read on a formal level, especially if we take a close look at the composition of his second novel, *Le Récit du cirque*.

This article sets out to demonstrate what is monstrous about these deities and the cult devoted to them, as well as in the texts that depict them, while at the same time examining what, in the deployment of this thematic and formal monstrosity, makes Fantouré's novels a staging of the grotesque as defined by Mikhail Bakhtin.

PALABRAS

CLAVE:

Dictadura;
culto a la personalidad;
monstruosidad;
hibridez;
grotesco.

KEY-WORDS:

Dictatorship;
cult of personality;
monstrosity;
hybridity;
grotesque.

1. Introduction

Les années 1960, en plus de constituer un tournant politique majeur pour l'Afrique noire francophone, avec l'avènement des indépendances, se caractérisent par un important renouvellement de sa littérature. Pour ne nous intéresser qu'au seul genre romanesque, nous remarquons aisément un véritable changement autant sur le plan thématique que celui de la poétique. Ce que ne manquent pas de souligner nombre de critiques comme J. Chevrier et S. Dabla dont l'ouvrage porte d'ailleurs le titre très évocateur de *Nouvelles écritures africaines. Les romanciers de la Seconde Génération*. Adama Coulibaly remarque ainsi à juste titre que : « La critique s'accorde à dire que la trajectoire du roman africain a fondamentalement changé au lendemain des indépendances aussi bien par un renouvellement de la thématique que par la technicité de l'écriture » (Coulibaly, 2017, p. 9).

En effet, la dénonciation des abus du colonialisme a cédé la place à une critique des indépendances à travers une écriture qui se veut libérée de toute contrainte pour questionner une Afrique qui a du mal à trouver son chemin. De ce fait, la peinture de cette nouvelle Afrique en perte de repères, en proie au doute et au désordre, se fait à travers une écriture de l'excès, du grotesque, où le vraisemblable côtoie souvent le fantastique ; une écriture de l'hybridité obtenue à partir d'une intertextualité, « d'une transgénéricité et d'une translittérarité » (Angui, 2016), faites de mélanges tous azimuts. À ce sujet, Adama Coulibaly écrit encore que « les nouvelles écritures africaines sont bien l'expression du contemporain et ce contemporain se manifeste par l'excès, l'artifice et un sentiment de la fin de l'Histoire » (Coulibaly, 2009, p. 37).

Au nombre des écrivains qui « s'essaient plus à peindre le chaos politique qu'à proposer des valeurs de remplacement » (Semujanga, 1992, p. 45), à travers cette écriture renouvelant profondément le roman africain, figure en bonne place Alioum Fantouré. Chez cet auteur, la peinture de la dictature aux allures carnavalesques donne au chef politique l'image d'un dieu dont l'adoration est une obligation pour des populations transformées en adeptes d'une nouvelle religion.

Le culte de la personnalité prend, dans ses deux premiers romans, *Le Cercle des Tropiques* et *Le Récit du Cirque de la Vallée des Morts*, l'allure d'une véritable religion avec ses tabous et ses interdits, ses processions et ses rites, avec une mise en relief de l'intolérance qui déclenche une violence et une chasse à l'homme n'ayant d'égal que l'absurdité qui les entoure. Ceci n'a rien d'étonnant parce que les dieux de ces nouvelles religions sont une incarnation du monstrueux : monstrosité physique due à la nature hybride et surprenante de l'être faisant l'objet de culte ; monstrosité morale par

l'abjection qui caractérise les actes qu'il pose et qui sont posés en honneur à son culte. C'est que, comme le remarque fort bien Daniel-Henri Pageaux, « les indépendances ont engendré des monstres, des monstres cruels » (Pageaux, 1985, p. 32).

Pour dire cette monstruosité physique et morale, rien de plus convenable que des textes à l'allure monstrueuse qui ne manquent pas de suggérer cette hybridité propre à évoquer un univers carnavalesque où les valeurs sont inversées et où le chaos a pris place.

Il importe donc de se poser les questions suivantes : par quelles techniques scripturaires s'exprime et se manifeste la monstruosité dans les deux premiers romans d'Alioum Fantouré ? Comment son déploiement sur les plans thématique et formel relève-t-il d'une écriture du grotesque ?

Dans les lignes qui suivent, nous répondrons à ces questions en partant des bases théoriques posées par Mikhaïl Bakhtine pour mettre en exergue les ressources permettant à Fantouré d'inscrire ses deux premiers romans dans le giron du grotesque à travers la double hybridité qui les caractérise : celle qu'offre la figure du monstre qui est l'objet de culte et celle de la forme romanesque qui aboutit à la création d'un « roman monstre » dans le cas du *Récit du Cirque*.

2. De la monstruosité physique à la monstruosité morale : l'hybridité et l'excès comme forme d'expression du grotesque et du chaos

Pour baliser notre analyse, il est avant tout important de cerner les contours de la monstruosité et de dire son rapport avec le grotesque en se posant les trois questions suivantes : qu'est-ce qu'un monstre ? Sur quels éléments se fondent les sociétés humaines pour caractériser le monstrueux ? En quoi ce dernier est-il une forme d'expression du grotesque ?

Il faut remarquer qu'il n'existe pas un être ou un phénomène qui pourrait être désigné par le terme monstre avec une essence fixe, clairement définie, à l'image de celle qui définit l'homme, l'animal ou le végétal par exemple. Un monstre relève de l'imaginaire et se construit par une représentation que les humains se font de quelque chose qu'ils considèrent comme dépassant le seuil de l'ordinaire, par la perception de ce qui est inhabituel, de ce qui sort de la sphère de la normalité. Dès qu'un être, humain ou animal, ou un végétal ou encore un phénomène, peut être catégorisé par un observateur comme sortant du cadre de ses connaissances habituelles ou de sa manière courante d'appréhender le monde et ses valeurs, le monstrueux apparaît. En d'autres termes, le monstrueux a toujours un lien avec ce que l'humain appréhende comme étrange.

Aussi peut-on appeler « monstre » ou attribuer un caractère « monstrueux » à des éléments fort variés tels un corps dont l'apparence rompt avec les formes auxquelles on est habitué ou une action, une situation morale, un statut social qui choquent ou émerveillent par leur singularité. Le monstre renvoie donc à une construction valide dans un temps et dans un espace déterminés, en fonction des catégories de saisie du monde de chaque groupe. En ce sens, J. Foucart remarque :

Toutes les sociétés humaines produisent du monstrueux parce qu'elles se réfèrent à un univers de valeurs qui sont incorporées dans des sensibilités (un dedans), aux confins duquel elles tracent un horizon qui ne peut être franchi sans renoncer à ce qui les fonde (un dehors). (Foucart, 2010, p. 46)

Avant de voir dans le monstre « une différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel » (Foucart, 2010, p. 47).

On peut aussi remarquer que la monstruosité est d'abord physique, aspect que mettent d'ailleurs en avant toutes les définitions du terme monstrueux. Ainsi, dans un travail précédent, par exemple, nous soutenons que l'anormalité qui confère la monstruosité « est ressentie avant tout à partir du corps qui est l'aspect de l'individu le plus facile d'accès, celui que l'on partage le plus avec les autres » (Sow, 2021, p. 131). Cette position s'appuie sur celle d'autres auteurs tels que M. Duperrex et F. Dutrait qui définissent le monstre comme « [...] un corps organisé – animal ou végétal – qui présente une conformation insolite de la totalité de ses parties, ou seulement de quelques-unes d'entre elles » (Duperrex et Dutrait, 2011, p. 17).

B. Munier, pour sa part, s'attelant à expliquer la monstruosité du Golem, une figure largement présente dans la culture occidentale et dont elle cerne les avatars à travers des objets de la modernité comme les robots, écrit :

Selon l'acception vulgaire, un monstre est une créature réelle ou imaginaire, éminemment spectaculaire, pourvue d'un rôle social en vertu même de la fascination qu'elle exerce : les êtres difformes [...], les vedettes qualifiées de « monstres sacrés » concourent bien à définir les critères de la normalité qu'ils excèdent en vertu de leur misère ou de leur grandeur extraordinaire. (Munier, 2012, p. 219)

Enfin, sous la plume de J. Foucart, on lit : « La monstruosité, c'est avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite. » (Foucart, 2010, p. 48). Or, les figures qui apparaissent à partir de ces différentes investigations pour définir le monstre et la monstruosité constituent l'une des formes de déploiement du grotesque selon l'acception que M. Bakhtine donne à ce mot.

En effet, s'intéressant à la poétique de Rabelais dans son célèbre ouvrage intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*,

le critique russe analyse la manière dont le grotesque, qui est l'une des principales richesses de l'écriture de Rabelais, émane de la culture populaire et du carnaval. Il soutient que parmi les nombreuses manifestations de ce grotesque dans l'œuvre de l'écrivain français, le corps occupe une place importante. Ce corps grotesque est un corps monstrueux dont l'étrangeté qui lui confère ce trait provient avant tout de son côté démesuré lorsque sont mis en scène des personnages aux proportions hors normes comme Gargantua et Pantagruel. Le corps grotesque peut aussi tirer origine d'une difformité caractérisée par un manque de symétrie, certains organes prenant des proportions énormes – une démesure partielle se lit ici – pour devenir une excroissance soulignant l'étrangeté monstrueuse dont fait cas Foucart. En guise d'illustration, Bakhtine écrit :

Rabelais décrit des gens affligés de bosses d'une incroyable grosseur, de nez monstrueux, d'oreilles géantes. Il décrit ceux à qui il a poussé un phallus merveilleusement long (au point qu'ils peuvent s'en servir de ceinture en l'enroulant six fois par le corps) et aussi ceux dotés de bourses énormes. (Bakhtine, 1970, p. 326)

Outre la démesure et la difformité, le critique relève que la monstruosité du corps s'inscrit dans le grotesque à travers l'hybridité de certains personnages faits d'un mélange d'humains et d'animaux ou d'êtres extraordinaires empruntés à des histoires anciennes. Aussi insiste-t-il sur la présence chez Rabelais de :

la peinture d'êtres humains extraordinaires, tous de caractère grotesque. Certaines de ses créatures sont mi-hommes, mi-bêtes, l'hippopode dont les pieds sont chaussés de sabots, les sirènes, les cynocéphales qui aboient au lieu de pleurer, les satyres, les centaures, etc. Ils constituent en fait une véritable galerie du corps hybride. (Bakhtine, 1970, p. 343)

Il est important de noter deux éléments sur ce que dit Bakhtine du corps grotesque d'après cette succincte analyse de son ouvrage : d'abord, le lien entre le grotesque, le monstrueux et l'hybridité ; ensuite l'ordre de combinaison de ces trois réalités en ce sens que l'hybridité qui effraie produit du monstrueux qui, à son tour, relève du grotesque.

En outre, il est important de noter, comme le remarquent fort bien M. Duperrex et F. Dutrait, que « par la transposition du physique au moral, le monstre en vient à signifier une personne cruelle [...] » (Duperrex et Dutrait, 2011, p. 17). Dès lors, la monstruosité introduit un grotesque qui ne se réduit plus au corporel, mais a trait au mode de vie, à la façon d'être au monde. Cette autre forme de grotesque se déploie dans le rapport à l'autre étant donné que ce rapport peut prendre la forme d'une interaction qui a perdu les règles de son déroulement habituel et devenir un hors norme.

Bakhtine ne manque pas de relever ce pan de la question quand il lie le grotesque aux excès et aux désordres de tout acabit que Rabelais met en scène dans son œuvre et dont il trouve la source dans le renversement carnavalesque inspiré de la culture populaire du Moyen Âge. Que ce soit la nourriture, la boisson ou dans ce qui a trait à la satisfaction des besoins naturels ou à la sexualité, tout entre dans une dimension de la démesure et de l'étrangeté et rompt avec le fonctionnement habituel et normal de la société. Ceci l'amène d'ailleurs à écrire à la suite de Flögel que le grotesque est lié à « tout ce qui s'écarte sensiblement des esthétiques courantes, tout ce qui comporte un élément matériel et corporel nettement souligné et exagéré » (Bakhtine, 1970, p. 45). Il se réfère aussi à Schlegel qui conçoit le grotesque comme un « mélange fantasque des éléments hétérogènes de la réalité, la destruction de l'ordre et du régime habituels du monde [...] » (Bakhtine, 1970, p. 51). Ainsi, si le grotesque provient dans un premier temps de la monstrosité physique, il peut bien prendre la forme d'une monstrosité morale où il aura l'allure d'une étrangeté offerte par l'image d'un monde en perte de ses valeurs, un monde où les règles sont suspendues comme dans un carnaval. Ce qui caractérise ce type de grotesque, symbole du renversement carnavalesque, c'est la cruauté et le rabaissement moral à l'extrême comme le souligne K. Tchassim dans son article « Société et démesure dans *La Fête des masques* de Sami Tchak ».

Or, c'est justement ce côté insolite, terrifiant et inédit, cette étrangeté effrayante à la fois sur le plan physique et moral qui fait la monstrosité des divinités mises en scène par Fantouré. Ces divinités, véritables figures de l'hybridité par le mélange curieux d'animaux opposés qu'elles offrent, se rapprochent des êtres rares ou imaginaires comme la femme-tronc, les sœurs siamoises, l'homme léopard que Foucart cite en exemple ou comme la « véritable galerie du corps hybride » dont fait cas Bakhtine. Elles arborent également la figure de ces êtres que toute humanité et que toute normalité ont fuis à cause de leur excès de cruauté et de l'abjection morale dans laquelle elles se trouvent. Leur écart par rapport à la norme frappe le lecteur et le pousse à s'interroger sur cette nouvelle identité qu'incarne le pouvoir postcolonial.

En effet, en 1972, Alioum Fantouré publie *Le Cercle des Tropiques*, premier roman guinéen qui lance véritablement ce que les critiques appellent « le procès des indépendances » après la timide tentative de Camara Laye dans *Dramouss* (1966). Le roman de Fantouré séduit par sa concision dans cette entreprise de dénonciation. Il ne se contente pas de décrire les errements et les violences d'une nouvelle administration incapable d'offrir un minimum de confort à des populations qui s'y étaient pourtant attendu avec un grand espoir quand l'heure était à la lutte pour l'indépendance. Il montre les prémices qui indiquaient qu'avant même l'indépendance, l'avenir était déjà

sombre. Il représente avec force détails la haine, les querelles fratricides et les manipulations de toutes sortes qui ont jalonné les rapports entre les partis politiques locaux évoluant dans la sphère politique des Marigots du sud.

Parmi les éléments qui attirent surtout l'attention du lecteur, figure la description de Baré-Koulé, chef du Parti Social de l'Espoir. Cet homme politique est à la fois suppôt des colonisateurs et chef d'une milice redoutable. Il est responsable de plusieurs crimes contre ses adversaires politiques, notamment les membres du Club des travailleurs dont il sabote les actions de défense de l'intérêt des travailleurs locaux et en tue le Chef, le respectable Monchon. On voit ainsi poindre le caractère violent et perfide de celui qui, par la complicité du colonisateur, deviendra le président de la nouvelle république indépendante des Marigots du Sud. Sur fond de néocolonialisme, celui qui avait été salué par le peuple (ignorant sa vraie nature) « comme un nouveau dieu » (Fantouré, 1972, p. 155), instaure un régime dictatorial dans lequel le culte de la personnalité devient la norme, où les adversaires sont réduits au silence par la prison et le meurtre, où la population subit toutes sortes de harcèlements et se voit refuser le moindre service, à défaut d'embrasser la nouvelle religion du Messi-koïsme dont il est la divinité. En témoignent ces propos du héros narrateur Bohi-di qui compare cette nouvelle donne aux douloureux moments de l'Inquisition : « Dès le début de l'indépendance, le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : « Moi, Messie-Koï, mon pouvoir, mon éternité » (Fantouré, 1972, p. 161).

En 1975, Fantouré a encore mieux affûté sa plume. Il revient avec *Le Récit du Cirque... de la Vallée des Morts* sur la dictature et sur l'indifférence et la peur dont elle se nourrit pour prospérer. Si ce roman se fait plus audacieux sur la forme, la recette est presque la même sur le fond : le culte de la personnalité, socle de toute dictature, prend toujours l'allure d'une religion à laquelle les populations sont obligées d'adhérer sous peine de périr. Cette fois-ci, en lieu et place du Messi-koïsme, le chaos de la dictature et de l'abjection se déploie à travers le culte du « Rhinocéros-Tâcheté », imposé par le lugubre Fahati¹. Ici, les excès du despote et sa volonté d'écraser tout le monde apparaissent dès les premières pages :

Personnage mystérieux, il apparaît, à bien des égards, comme l'incarnation de l'horreur et du mal. [...] Être étrange, sa première apparition dans le texte est réglée suivant un rituel destiné à montrer son aspect singulier et effroyable à mi-chemin entre l'humain et l'inhumain. (Paré, 1997, p. 86)

¹ Nom signifiant « le tueur », en soussou, langue maternelle de l'auteur.

Dans cette première apparition, on note d'abord une forte mise en valeur de soi, le « nouveau dieu » se magnifiant et déployant tout son orgueil, sans un brin de modestie et adulé par ses adeptes. L'amplification obtenue par la répétition des slogans que le despote lui-même lance en son honneur : « Vive moi ! Vive Moi ! Vive le Rhino-cé-ros tâ-che-té ! Vive le Rhino-cé-ros tâ-che-té ! (Fantouré, 1975, pp. 12–13), la forte résonance de sa voix qui perturbe les spectateurs, le nombre de fanatiques qui l'adulent (des millions dit le texte), ainsi que la position élevée qu'il occupe à travers « une ascension irrésistible vers le sommet d'un énorme piédestal » (Fantouré, 1975, p. 13), témoignent de l'ancrage de la dictature et du degré d'oppression que vit le peuple.

Cette apparition en toute pompe du Chef vénéré n'est pas sans rappeler la théâtralisation du pouvoir politique que relève J. Chevrier dans le roman africain postcolonial. Celle-ci y est, en effet, visible à travers le carnavalesque qui prend la forme d'une mise en scène fastidieuse à la fois de l'espace et du mouvement des foules (défilés, bruits, acolytes affairés, solennité excessive empreinte de démagogie). Il note à cet effet « la présence, le plus souvent carnavalesque, de la figure du détenteur du pouvoir suprême, tyran, cruel, bouffon, sanguinaire [...] affublé des habituels attributs hyperboliques attachés à sa fonction » (Chevrier, 2009, p. 268).

Après l'entrée en scène grotesque du nouveau dirigeant, se manifeste sa volonté de faire du nouveau culte le seul admis dans le pays, que le culte lui soit réservé exclusivement, rejetant toute autre forme de croyance. Cette volonté représente la pensée unique et la culture du conformisme et de l'intolérance que le dictateur se plaît à cultiver et qu'il décrète clairement dans cette phrase : « Je veux que ce bel animal !... créé !... par l'accouplement !... d'un rhi-no-cé-ros !... et d'une pan-thè-re !... reste pour toujours !... l'unique !... objet de sublimation... dans Ce-pays ! » (A. Fantouré, 1975, p. 17).

Enfin, apparaît l'architecture à travers laquelle son culte se mettra en place. Ainsi, les lieux de culte qu'il entend construire et la façon dont se fera son adoration dénotent encore du rabaissement qu'il veut pour son peuple. On note sur ce point le caractère fermé et sauvage des lieux ainsi que la fréquence et la position exigée des « fidèles » comme marques de dévotion. Ces deux éléments s'allient à la saleté qui entoure la divinité pour marquer l'innommable instauré aux dépens du bonheur collectif. Il proclame :

Architectes vous me bâtirez des autels en l'honneur du dieu de Ce-pays !... M'édifierez des cités pleines de marécages, des brousses, des forêts où vivra votre symbole au milieu de ses fidèles rassemblés ! [...] Je veux que mes sujets viennent s'accroupir chaque matin au lever du jour dans les déchets de leur dieu Rhinocéros-tâcheté. (Fantouré, 1975, p. 17–18)

De par la mise en scène de son apparition sur scène donc et à travers la description du nouveau culte ainsi mis en place, se voit le besoin de mystification et l'effort de tuer toute forme de pensée qui pourrait faire naître une prise de conscience et une résistance face à la dictature. Le chef, prenant la figure d'un dieu comme dans les religions, est à obéir. Nul ne saurait le contester parce qu'il représente la figure de l'accompli et le peuple est réduit au rang de simple spectateur d'un spectacle auquel il assiste en se contentant de le suivre sans avoir un rôle à y jouer. Ainsi, comme l'écrit J. Chevrier : « dans tous les cas, l'acteur politique est dieu, il est l'Etat et la loi, il ne saurait être faillible, et dans ces conditions, le spectateur ne possède pas la moindre liberté en raison de la transcendance du comédien en chef » (Chevrier, 2009, p. 278).

Mais si le chef vient à prendre la figure d'une divinité et faire l'objet d'adoration au point qu'aucune voix n'ose plus s'élever pour lui contester ce statut, c'est en partie, selon Chevrier, la faute au peuple qui se plaît souvent dans cette position de simple spectateur et participe même à l'érection du chef en dieu comme on a vu plus haut la foule scander les slogans en l'honneur du Rhinocéros-Tâcheté. Il note justement que « dans le contexte africain, outre sa passivité de figurant, le peuple en vient à renforcer l'ethos du héros, ou supposé tel, par un soutien souvent passionnel qui encourage le culte de la personnalité » (Chevrier, 2009, p. 277). Dans ce contexte où une foule aussi nombreuse adule le tyran et lui fait croire qu'il est indispensable à la vie de la nation, l'affuble des titres les plus élogieux et le divinise, les rares individus qui se risquent à le contester sont tués comme c'est le cas de Mihi-Mohon, ce personnage qui, pour avoir refusé de se laisser emporter par l'enthousiasme général et la célébration tapageuse à laquelle Fahati appelle le peuple lors de la présentation du Rhinocéros-Tâcheté, est publiquement exécuté comme pour avertir tous ceux qui voudraient agir comme lui.

Il apparaît clairement que dans les deux premiers romans de Fantouré, la dictature – mais aussi le culte de la personnalité qui en est l'une des formes d'expression – se présente comme une nouvelle religion où ce qui est avant tout mis en jeu est l'apparat pour marquer le public. Afin d'impressionner le peuple et de pouvoir le manipuler à sa guise, il faut marquer les esprits en impressionnant par le faste d'une mise en scène hyperbolique. D'ailleurs, en plus de J. Chevrier que nous venons d'évoquer, A. Mbembe explique bien cette scénarisation grotesque par laquelle passe le pouvoir colonial pour se faire omniprésent et s'imposer aux populations pour les mettre dans la posture d'êtres passifs affectés par sa prétendue magnificence. Renversant la perspective bakhtinienne qui ne voit le grotesque que du côté de la plèbe, il soutient que celui-ci, ainsi que l'obscénité qui l'accompagne dans le renversement des valeurs sont tout à fait visibles du côté des détenteurs du pouvoir à travers trois éléments : « (1) dans les lieux et

les temps où le pouvoir d'État organise la mise en scène de sa magnificence ; (2) dans l'apparat avec lequel il met en scène sa majesté et son prestige ; et (3) dans la façon dont il les donne à contempler à ses cibles » (Mbembe, 2020, p. 186).

Toutes sortes d'artifices sont ainsi mises en œuvre pour faire du pouvoir postcolonial un monstre qui est là, tout près du peuple, l'épouvante, le traumatise, l'impressionne, le violence à l'extrême et se particularise par la théâtralisation, faisant de cette population dont il confisque la liberté l'adepte d'une nouvelle religion où :

l'horreur et la barbarie qui sont au cœur du système [d'adoration] prennent toute leur signification parce que représentées à travers une forme de démesure. Que ce soit les exigences du culte [...] ou encore les exécutions, tout semble dépasser l'entendement. (Paré, 1997, p. 86)

Ce qui nétonne guère, vu la nature des divinités adorées : elles sont toutes marquées du sceau de l'étrangeté. Dans l'une et dans l'autre œuvre de Fantouré, elles se présentent toutes sous la forme de figures surprenantes, symboles de l'hybridation entre des êtres qui n'ont de commun que leur animalité, tout le reste étant un signe de l'extraordinaire apparence. Et c'est justement cet aspect surprenant, cette étrangeté entourant cette identité floue et inconnue qui leur confèrent leur état monstrueux. Ce sont des dieux monstres et d'épouvante que les populations nouvellement indépendantes sont appelées à adorer pour distiller en elles un réflexe de peur et de soumission aveugle à la dictature.

Mais cette monstrosité du corps, créée par l'alliance entre des animaux différents, fonctionne plutôt dans ces romans comme une allégorie. Chaque divinité monstrueuse l'est physiquement, il est vrai, mais par son évocation, elle doit se lire au second degré comme symbole de la dictature et de tout le mal qui y est associé. La monstrosité physique n'est que l'expression de ce qu'est moralement l'être à travers ses actions. En réalité, leur dénomination joue un rôle important dans l'économie du récit, n'étant qu'une façon de montrer, de manière hyperbolique, la violence des dirigeants, Baré-Koulé et Fahati, qu'ils incarnent.

Ainsi, dans *Le Cercle des Tropiques*, le dieu du messi-koïsme – le messi-koï – est Baré-Koulé. Il ne s'agit nullement d'un animal, en réalité, mais d'un homme, le Président des Marigots du sud. Le terme Baré-Koulé, qui permet de caractériser l'être perfide et malhonnête qu'est l'homme politique érigé en divinité par ses partisans, signifie littéralement « chien-singe » en soussou, la langue maternelle de l'auteur. Une formule intéressante pour souligner le caractère surprenant de ce dieu alliant, comme une figure de Janus, deux bêtes diamétralement opposées. Si, dans la culture populaire, le chien est, dans son aspect positif, le compagnon fidèle de l'homme, le gardien de la

maison et des troupeaux, le compagnon de chasse, il est négativement caractérisé par son agressivité (symbole de violence). Il est normalement l'ennemi du singe qui est symbole de la malhonnêteté, de la ruse, de la perfidie et de la turbulence, tel qu'on le connaît dans de nombreux contes. Baré-Koulé serait donc cette divinité à l'identité mouvante caractérisée par une hybridité qui met un point d'honneur sur le mal qu'il est capable de semer autour de lui. Ce que montrent les propos suivants d'un villageois interrogé par le narrateur et se plaignant du lot de morts qui rime avec le messi-koïsme : « Les tombes, mon frère, les tombes, nous en creusons de plus en plus. Le parti a remplacé Dieu et a pris le visage de la souffrance et de la mort » (Fantouré, 1972, p. 168).

Le même excès de désolation et de mal entoure le Rhinocéros-Tâcheté, la figure de la divinité mise en scène dans *Le Récit du Cirque*. Symbole de la violence sous toutes ses formes, cet animal hybride est détourné de sa vocation première pour devenir l'incarnation de la dictature et la divinité du chaos. Il est le fruit de la mise en contiguïté de deux animaux féroces : la panthère, connue à la fois pour sa voracité et son aptitude à la chasse (appartenant à la famille des félins, elle sait se faire discret à l'affût du gibier pour attaquer au bon moment) ; et le rhinocéros, symbole de la force aveugle et du manque de discernement. On voit d'ailleurs, à travers le Rhinocéros-Tâcheté, l'acuité qu'ont prise la violence et l'intolérance du culte symbolisant la dictature.

En effet, la divinité représentée par le Messi-Koi, Baré-Koulé, fait figure d'embryon de la violence et de l'intolérance, caractéristiques de la nouvelle religion ; elle est le culte de la personnalité à ses débuts et a besoin de subterfuges, de tact dans ses méthodes, pour rendre ses assises solides. De ce fait, elle cache quelque fois son jeu pour atteindre ses adversaires (ce que symboliserait le côté rusé et surnois du singe). Par contre, le Rhinocéros-Tâcheté comme divinité est la violence dans toute son ampleur. Il ne s'encombre d'aucune ruse, d'aucune agilité et déploie sa brutalité de la manière la plus féroce. Il n'a rien de subtil. Il agit avec l'extrême cruauté, comme le témoigne cette caractérisation qu'en fait le narrateur :

Gardez à l'esprit ses caractéristiques qui dérivent² :
DE LA PANTHÈRE, BÊTE DE LA CRUAUTÉ [...]
DU RHINOCÉROS [...]
PUISSANCE BÊTE
ATTAQUE TOUT CE QUI
BOUGE OU LUI RÉSISTE
TUE PAR INSTINCT
DE CONSERVATION (Fantouré, 1975, pp. 85–86).

² Nous avons reproduit le texte tel qu'il se présente dans le roman.

Mais, si l'hybridité des divinités est une façon de suggérer leur monstrosité morale, celle-ci ne symbolise pas exclusivement leur inclination à l'extrême violence. Elle signifie aussi leur immoralité, leur bassesse car, comme le soulignent encore Duperrex et Dutrait « le monstre [est aussi] une personne [...] dénaturée ou remarquable par quelque vice poussé à l'extrême [et] sous [un] angle platonicien, la monstrosité morale consiste à laisser la satisfaction des besoins et des désirs prendre le dessus sur la raison » (Duperrex et Dutrait, 2011, p. 19). Ce qui n'est pas sans rapport avec la vulgarité et l'obscénité caractéristiques du reversement carnavalesque que note M. Bakhtine en évoquant des scènes de banquet, des jurons, et autres pratiques qui versent dans le désordre et l'anormalité relevés chez Rabelais.

On peut associer cette monstrosité caractérisée par la recherche excessive du plaisir à la lubricité quand on sait que « [la] *matrice* [de la monstrosité] *est principalement sexuelle* » (Duperrex et Dutrait, 2011, p. 20). Or, il se trouve justement que ces divinités du chaos sont aussi des divinités de la perversion sexuelle à travers laquelle elles tombent dans la plus grande abjection. A l'image des guides providentiels mis en scène par Labou Tansi dans *La Vie et demie*, les dirigeants érigés en divinités et leurs acolytes des romans fantouréens ont un appétit sexuel vorace. Ils multiplient les conquêtes amoureuses. Ainsi, au sujet des dignitaires du Messi-koïsme, on lit : « Et quels taureaux reproducteurs ! Là où un sujet hésitait à faire des enfants à sa femme désirable, les koïs [dignitaires du régime] s'en chargeaient, sans scrupules, avec la conscience de ceux qui se sentent les maîtres » (Fantouré, 1972, p. 268).

Quant au personnage qui se présente sur scène comme le Rhinocéros-Tâcheté, il montre que ses excès sont si grands qu'ils frôlent désormais une « pulsion de mort » lorsqu'il avoue que « dans Ce-pays, à l'heure actuelle, une femme sur deux a été [sa] maîtresse, ou elle le sera dans la mesure où elle [lui] paraîtra désirable... [Il] en use par défi contre [ses] sujets et contre [sa] propre lassitude de survivre aux excès » (Fantouré, 1975, p. 16).

Ainsi, à la cruauté du pouvoir postcolonial que suggère la monstrosité grotesque des divinités qui se déploient dans le texte sous la figure de l'hybridité s'ajoute l'excès dans le vice, la débauche, la vulgarité portée au paroxysme au point de rappeler cette remarque d'A. MBembe qui note que « le grotesque et l'obscène font partie de l'identité propre des régimes de domination en postcolonie » (MBembe, 2020, p. 186).

La dénonciation de la dictature dans ces deux romans de Fantouré passe donc par l'allégorie du culte d'un être monstrueux qui symbolise à la fois l'excès du mal, le désordre et la cruauté qui sont caractéristiques de nombreux régimes postcoloniaux en Afrique. Baré-Koulé et le Rhinocéros-Tâcheté ne sont rien d'autre que l'incarnation

d'une Afrique qui a du mal à trouver ses repères, dirigée par des hommes assoiffés de pouvoir et incapables de ficeler de solides programmes de développement en faveur de leurs pays qui végètent sous les fléaux du népotisme, du despotisme et du néocolonialisme. De ce fait, ces deux textes rejoignent cette panoplie d'œuvres littéraires africaines dont R. Astuc dit qu'ils relèvent du roman de la dictature et

déploie[ent] [...] presque tout naturellement un grotesque de forme relativement classique [...] qui passe par la représentation exubérante de la cruauté, de la vulgarité, et finalement de la démesure du pouvoir, et qui se [font] par là même un instrument de critique et surtout de résistance à la tyrannie (c'est un grotesque qui a recours aux énormités rabelaisiennes à des fins humanistes et qui opère ce mouvement de renversement carnavalesque que décrit Bakhtine). (Astuc, 2010, pp. 14-15)

Et rien de mieux qu'une écriture faite de mélanges, qui refuse le cloisonnement dans les limites d'une école ou d'un genre pour représenter ce chaos où toutes les valeurs de référence sont remises en cause. Il naît alors un texte aussi hybride que les divinités qu'elle met en scène pour dire la monstruosité de ces lendemains qui déchantent.

3. La monstruosité textuelle : une innovation scripturale au service de la représentation du chaos politique

Parlant du roman, M. Bakhtine écrit qu'il

permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) qu'extra-littéraires (étude des mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. (Bakhtine, 1978, p. 141)

S'il faut convenir avec Bakhtine qu'il est dans l'essence même du roman d'être polyphonique et hybride, il faut aussi reconnaître qu'il existe des œuvres qui le sont plus que d'autres. Certains romans poussent la polyphonie et l'hybridité au point où la profusion des formes donne au texte l'image d'un corps grotesque. Dans la littérature africaine, le roman postcolonial se loge généralement dans cette enseigne de sorte que des critiques comme D. H. Pageaux (2010) parle à son sujet d'un « nouveau baroque ».

En effet, nous rappelions plus haut la nouvelle voie prise par les romanciers africains de la période qui a suivi la décolonisation. Suivant l'exemple des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma qui donne au roman africain un nouveau visage

en en faisant un rendez-vous des cultures occidentales et africaines, nombreux sont les romanciers qui s'essaient à peindre les nouveaux dirigeants et leurs régimes concentrationnaires en laissant libre cours à leur féconde imagination sur le plan formel. On observe alors la naissance de romans qui deviennent une sorte de fourre-tout où la fantaisie et le jeu permettent de dire les dérives d'un système politique chaotique en humanisant ses excès et sa folie. Alioum Fantouré participe bien à cette nouvelle entreprise dès son apparition sur la scène littéraire. Mais s'il se lance dans cette voie avec un peu de timidité dans *Le Cercle des Tropiques*,³ c'est avec *Le Récit du Cirque* que son goût pour la recherche formelle explose. Ce roman d'une grande complexité, autant que le Rhinocéros-Tâcheté dont il met en scène les ravages, détonne par son étrangeté. Le lecteur peut bien se demander s'il s'agit d'un roman, d'une pièce de théâtre ou du compte rendu d'une projection cinématographique. Mais c'est tout ceci à la fois. Aussi, peut-on lire sous la plume de G. O. Midiohouan, à propos de l'art de Fantouré dans cette œuvre :

[Le romancier trouve] des innovations audacieuses au niveau de la forme : une écriture résolument anti-coformiste (jusque dans la typographie) qui affranchit les faits de la tutelle de la narration en leur conservant leur autonomie et leur nudité, évolue par tâtonnements (d'où une certaine discontinuité dans le récit) dans son exploration de la vérité, fait appel à des procédés du théâtre et du cinéma, à la prose mais aussi à la poésie, à la réalité et au mythe, le tout dans le cadre d'un spectacle étrange se déroulant dans une salle où acteurs et spectateurs assistent et concourent également à la représentation-vision d'un monde tragique et inhumain. (Midiohouan, 1984, pp. 22-23)

Aussi, A. Angui, qui se préoccupe d'explorer de manière détaillée cette hybridité, cet « anticonformisme » de *Le Récit du Cirque* et les diverses ressources qui la composent, place ce roman dans le giron de la transgénéricité et de la translittérarité.

Mais avant de prendre la forme d'un roman où l'on note la « présence de plusieurs genres littéraires au sein d'un autre [...] de phénomènes non littéraires dans un texte littéraire » (Angui, 2016, p. 28), nous allons montrer que *Le Récit du Cirque* apparaît tout d'abord comme une œuvre hybride parce qu'elle est un rendez-vous de l'intertextualité. Cette dimension intertextuelle de l'œuvre se manifeste à travers ce que G. Genette appelle le procédé de l'allusion, c'est-à-dire le fait que dans un texte nouveau se lise une référence implicite à un texte plus ancien. Cette allusion peut être

³ Ce roman, hormis quelques nouveautés comme l'amour pour les anachronies narratives, l'utilisation de la langue maternelle, surtout pour désigner les personnages, reste relativement dans les canons des anciens notamment en ce qui concerne la langue.

reconstituée dès les premières lignes du roman où on lit : « [...] ainsi quand débute, à cet instant, le Récit du Cirque de la Vallée des Morts, nous entrons comme des intrus dans un nouveau théâtre qui donne son premier acte » (Fantouré, 1975, p. 11).

L'expression « nouveau théâtre » qui apparaît dans ce passage n'est pas sans conséquence. Elle suggère, dès le début du récit, l'intertextualité à laquelle fait recours le roman en revoyant au théâtre de l'absurde qui porte ce nom et en faisant penser particulièrement à une pièce produite par cette école : *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco. On note la proximité entre ce titre et le Rhinocéros-Tâcheté qui fait l'objet de culte dans le roman de Fantouré. On remarque aussi la ressemblance entre les problèmes abordés : la maladie de la « rhinocérite » qui se propage dans la pièce d'Ionesco et le culte du Rhinocéros-Tâcheté symbolisent tous les deux le totalitarisme dont la montée en puissance est favorisée par l'indifférence et le conformisme. Aussi, *Le Récit du Cirque* participe de l'absurde dont se réclame la pièce d'Ionesco par le manque de logique caractéristique du culte du « dieu maléfique » : on y voit des gens soumis à la torture et condamnés pour n'avoir été coupables de rien, une revendication assumée du mal qui rime avec la folie, comme dans ce passage :

Je veux la bêtise-reine-mère !... la lâcheté-sœur-supérieure !... l'ignorance-cousine-germaine !...[...] Je rêve d'une caverne-forteresse pour les enfants de Ce-pays ! Je rêve de la crasse organisée et la loi de la jungle sous mon contrôle absolu !... Je veux qu'aux yeux-du monde, ce territoire retourne à jamais dans la nuit des sans-espoirs. (Fantouré, 1975, p. 17)

Si d'habitude la dictature est fondée sur une certaine forme de manipulation qui dissimule ses véritables objectifs sous des discours qui prônent le bien, une revendication de la démocratie et l'exposé d'un programme de développement, ici l'absurdité veut que soit clairement assumé le chaos souhaité par le despote. D'ailleurs, ce clin d'œil fait aux dramaturges qui mettent leur art au service de la dénonciation de la dictature, Alioum Fantouré l'a toujours fait depuis son premier roman. En effet, l'on se rappelle que la deuxième partie de *Le Cercle des Tropiques* porte comme titre « Le Cercueil de zinc ». Or, cet intitulé fait référence à un vers contenu dans « La chanson sur l'ennemi de classe », un texte subversif de Bertolt Brecht où il dénonce le mensonge et la trahison, d'où son utilisation par le romancier guinéen pour fustiger la hargne de Baré Koulé et de ses affidés contre la population, hargne qui n'épargne même pas un enfant juste coupable d'avoir affiché le poème d'un auteur déjà mort.

Comme on peut aisément le constater, il y a bien de l'intertextualité dans les romans de Fantouré en ce sens qu'ils font référence à des textes qui leur sont antérieurs. Mais, cette relation intertextuelle s'établit avec des textes venant d'autres genres,

notamment le théâtre et la poésie. C'est pourquoi, nous convenons avec Angui (2016) que *Le Récit du Cirque* par exemple est une œuvre foncièrement transgénérique. Et le premier genre auquel il fait appel est le théâtre.

Ainsi, sa page de couverture porte bien la mention « roman ». Il existe bel et bien un narrateur qui conduit ce récit faisant office de cirque. Mais dès la première page, on est surpris par les titres de parties choisis par l'auteur. On y voit clairement des références au genre dramatique par la mention « Premier chapelet [...] THÉÂTRE » (p. 9).

Au théâtre, s'ajoute la poésie. En effet, nombre de passages, par leur disposition sous forme de vers, par les nombreuses répétitions, les figures d'amplification et de mise en relief, les terminaisons qui font figures de rimes en portent la marque. Ainsi, en plus de sa forme prosaïque majoritaire, le texte incorpore des poèmes à l'image de cet hymne à la Forêt Sacrée que l'on retrouve dans les pages 76 et 77 ou encore de cette plainte d'une victime de la dictature qui « meurt en essayant de comprendre les motifs de son assassin » (Fantouré, 1975, p. 114), et qui s'étend de la page 114 à la page 115. Tous ces passages écrits en vers corroborent la remarque suivante d'A. Angui : « L'œuvre d'Alioum Fantouré ne se départ pas du genre poétique, en ce sens qu'elle l'emploie pour véhiculer, sans circonlocutions, certaines réalités sociales » (Angui, 2016, p. 31).

En dehors des genres de la littérature écrite, *Le Récit du Cirque* fait recours à ceux de la littérature orale rappelant ainsi ce que Bakhtine notait à propos de l'écriture de Rabelais dans ce qu'elle a de lien avec la culture populaire. Ainsi, la représentation du grotesque au niveau thématique se trouve aussi pris en charge au niveau formel par une hybridation qui fait recours aux traditions africaines dont R. Astuc (2010) rappelle justement qu'elles ne sont pas ignorantes du grotesque observable dans nombre de cérémonies rituelles.

La ressource appartenant à la tradition orale à laquelle Fantouré fait appel dans son roman est le genre du mythe pour expliquer certains éléments de la fiction au lecteur. Parmi les mythes convoqués, le plus célèbre est sans doute celui qui est présenté sous la forme d'une légende intitulée le récit de « La Communauté des Intolérance » (Fantouré, 1975, p. 73). Ce récit sert de levier au narrateur pour expliquer la façon dont le Rhinocéros-Tâcheté a été transformé en dieu maléfique. Le type de mythe auquel fait souvent allusion le texte est ainsi le mythe des origines comme le note encore Angui : « L'œuvre d'Alioum Fantouré présente trois types de mythes génésiaques que sont les naissances du cours d'eau Faha, du Rhinocéros-Tâcheté et du culte Rhinocéros-Tâcheté » (Angui, 2016, p. 30).

Par ailleurs, le texte dépasse la dimension intertextuelle et de la transgénéricité pour incorporer celle de la translittérarité en convoquant le cinéma. Nombreux sont, en effet, les passages qui évoquent une diffusion d'images pour soutenir la pièce qui se joue ou la narration d'une scène, à l'image de ce passage où l'on lit :

Rassurez-vous. J'ai des diapositives en noir et blanc et celles en couleur, prises sur le vif à travers le monde, des films également du même genre. Je sais que vous avez installé des projecteurs dans tous les coins de votre théâtre. Comme images de soutiens à mes propos, pourrais-je les projeter ? – Bien sûr, accepte Saibel-Ti. (Fantouré, 1975, p. 19)

D'ailleurs, on peut remarquer la quasi prédominance de l'art cinématographique dans le roman par le fait qu'il soutient « comme élément testimonial ou une exemplification » (Angui, 2016, p. 37) la majeure partie des actions narrées ou représentées sur scène au point que tous les chapelets (nom donné aux différentes subdivisions du roman), exception faite du premier, portent la mention « Film ». Aussi, à la fin du roman, même si l'image n'est plus associée à cette dernière mention, elle fait référence à un cadre voisin, celui de la télévision. Cette pratique de Fantouré est illustrative de ce que pense Angui du lien grandissant entre littérature et médias dans le champ africain : « Il faut noter que dans le champ littéraire africain actuel, les médias et les arts émaillent les textes romanesques. Toutes choses qui ont mis au goût du jour la notion d'intermédialité » (Angui, 2016, p. 37).

Le côté innovant de *Le Récit du Cirque* ne se limite pas à cette hybridation qui fait se cohabiter des morceaux de textes relevant de genres et d'arts différents. Il s'observe aussi à travers cette forme de jeu que devient l'écriture du roman. Ce jeu prend plusieurs formes. La première qu'on peut noter se situe sur le plan typographique qui met en exergue plusieurs phrases à travers différents procédés. Sur ce point, on peut remarquer un usage surabondant de la virgule dans de longues phrases où l'auteur se plaît, à travers la figure de l'accumulation, à aligner de longues énumérations. On peut observer également la fréquence des points de suspension qui, dans une phrase, comme s'ils traduisaient typographiquement les paroles hachées d'un personnage essoufflé, sont accompagnés de tirets qui découpent tous les mots en syllabes. Ce phénomène peut être illustré par le passage qui présente le Rhinocéros-Tâcheté en début de roman.

Participe du même phénomène de découpage, l'usage des barres obliques, comme pour matérialiser une césure ou encore pour aligner les sèmes d'une figure ou les traits d'un phonème tel que pratiqué par les linguistes. On peut noter, enfin, la mise en exergue de certains énoncés, comme pour traduire l'excès du mal que vit Ce-pays par leur écriture entière en majuscules. Ainsi que le note Rouch donc,

Fantouré recourt à une mise en page pour le moins inhabituelle, mots ou phrases entières écrites en caractères majuscules ou décalés, utilisation de la litanie, de l'énumération longue, de l'anaphore. Cette disposition graphique lui permet d'agresser le lecteur, théoriquement second mais évidemment premier destinataire de l'œuvre, le spectateur n'étant que sa projection. (Rouch, 1987, p. 185)

La seconde forme de jeu remarquable dans le roman de Fantouré est l'autoréférentialité où le roman déploie son propre mode de création, fait explicitement référence au fonctionnement du texte littéraire, au travail de l'écrivain. Ainsi, par une sorte de métalepse qui n'est pas sans rappeler le célèbre *Jacques le fataliste et son maître* de Didérot, le récit met côte à côte Saibel-Ti,⁴ l'auteur de la pièce de théâtre représentée dans le roman, et son personnage Afrikou. On note une première métalepse quand, après s'être comporté comme un acteur de la pièce qui se joue, Saibel-Ti se range du côté des spectateurs qu'il apostrophe pour leur expliquer le fonctionnement du récit : « À partir de ce moment Afrikou prend la parole. Tant que je n'interviendrai pas pour m'annoncer comme nouveau narrateur, c'est que je suis moi-même auditeur de notre compagnon et puis Afrikou est si passionnant à écouter » (Fantouré, 1975, p. 71-72).

Suit une seconde métalepse où, par une sorte de délégation de pouvoir, Saibel-Ti donne la latitude à Afrikou de dévoiler le montage qui se cache derrière la fabrication de son récit. Ce qui a pour effet de faire passer ce personnage du plan de l'énoncé à celui de l'énonciation, rompant de ce fait la barrière entre fiction et référent :

[...] légende ou mythe, le fleuve souterrain Faha est une de mes créations, ce mythe a été inventé de toute pièce. Sur un autre plan, le mythe du Rhinocéros-Tâcheté est également le résultat d'une de mes expériences d'approche d'une des milliers de solutions possibles d'aliénation des hommes... Ainsi, quand dans la pièce du théâtre, le personnage central énonce « Je veux que !.. ce bel animal !.. que j'ai créé par l'accouplement !.. d'un rhinocéros !.. et d'une panthère !.. »—eh bien... Il mentait.. Il n'a rien créé par accouplement. [...] Comme vous le constatez, je fais et défais légendes et mythes à ma guise. (Fantouré, 1975, p. 72)

Ainsi, le texte fantouréen prend une allure monstrueuse par son étrangeté que produisent toutes ces techniques scripturales pour dire la monstrueuse grotesque des divinités qu'il met en scène. Cette exubérance des formes,

loin d'être un écheveau scriptural, constitue un tout harmonieux avec pour point d'orgue la thématique suivante : stigmatisation de la misère, de la souffrance, de l'intolérance, du désespoir et de la mort lente, mais sûre du peuple [qui ploie sous la dictature]. (Angui, 2016, p. 38)

⁴ Ce nom qui signifie « celui qui écrit », « l'écrivain », fait lui-même figure de marque d'autoréflexivité où le roman renvoie, comme un reflet perçu dans un miroir, l'image de l'acte d'écriture.

4. Conclusion

Il apparaît donc qu'A. Fantouré participe, à travers *Le Cercle des Tropiques* et *Le Récit du Cirque de la vallée des morts*, ses deux premiers romans, à l'élan de renouvellement du roman africain après les indépendances. Sur le plan thématique, sa cible est la dictature qui trahit les valeurs de fraternité, de liberté et de développement auxquelles s'étaient attendus les peuples après le départ du colonisateur. Il montre que l'atmosphère qui prévaut est plutôt le chaos politique fait d'arrestations arbitraires, d'emprisonnement, de désordre et de mort associés à la veulerie la plus abjecte que déploient des dirigeants plus enclins à instaurer un culte de leur personnalité et une course effrénée pour le plaisir. La voie qu'il trouve pour symboliser cette dérive est l'allégorie religieuse qui présente des divinités dont la monstruosité que leur confère leur identité hybride symbolise tout le mal de cette nouvelle société qui n'arrive pas à trouver ses repères.

L'originalité de la thématique du pouvoir politique monstrueux s'accompagne d'une innovation sur le plan de la forme romanesque à travers divers procédés qui font que le texte apparaît comme une écriture du grotesque qui « se reconnaît avant tout par la mise en œuvre d'effets esthétiques forts qui passent [...] par la disposition d'« impossibilités » réalisées, par le mélange d'éléments contradictoires » (Astuc, 2010, p. 13). C'est donc à travers un texte à identité hybride, fait de mélanges de tous genres, que se dit la monstruosité politique grotesque et carnavalesque du pouvoir postcolonial.

Il ressort de notre analyse que ce qui est à l'œuvre dans les deux romans de Fantouré, c'est un état de transit où l'on semble avoir quitté un stade dont on n'arrive pas à se défaire totalement pour un autre qui demeure encore flou. Ainsi, *Le Cercle des Tropiques* oscille entre les valeurs du monde colonial dont viennent de sortir Les Mari-gots du sud et la nouvelle donne d'une indépendance qui reprend en grande partie, en les affinant, les mauvaises pratiques du système colonial pour mieux dominer un peuple dont l'espoir a été trahi. *Le Récit du Cirque* déploie aussi cet entre-deux parce qu'il oscille entre ce que J. Paré (1997) appelle une « dystopie » provenant de la mise en scène d'une « anti-société » c'est-à-dire une société « qui ne permet pas l'épanouissement de l'individu » (Paré, 1997, p. 88) et une « euchronie », un espoir né de la volonté de pousser le peuple à se débarrasser des dictatures. Il s'avère donc que dans les deux romans de Fantouré, autant les divinités symboles de la dictature et de son mal sont hybrides, autant les textes peuvent se lire comme un état transitoire où le mélange entre passé et présent, crainte et espoir, violence extrême et lutte pour l'émancipation, participe de la mise en scène littéraire du grotesque tel que pensé par M. Bakhtine. On peut dire que ces textes déploient une hybridité semblable aux divinités qu'ils mettent en scène pour dire la monstruosité et le flou qui entourent un avenir qui fait peur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Angui, Aimé. (2016). *Le Récit du Cirque... de la Vallée des Morts* de Mohamed Alioum Fantouré. Une écriture transgénérique et translittéraire. *Estudios Romanicos*, volume 25, 27–39. <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/274431>
- Astuc, Rémi. (2010). Du grotesque dans les littératures africaines (Où l'on apprend quels liens peuvent se nouer entre les deux, le sens des coïncidences existants et l'utilité possible du grotesque pour ces littératures). In Rémi Astuc et Pierre Halen (dir.), *Actes du colloque Le grotesque dans les littératures africaines*. (pp. 5–19). Université de Lorraine. Centre de recherche « Écritures ». Collection « Littératures des mondes contemporains » (Série Afriques, n° 7). <https://ecritures.univ-lorraine.fr/publications/litterature-des-mondes-contemporains-serie-afriques/le-grotesque-en-litterature>
- Bakhtine, Mikhaïl. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*. Gallimard.
- Bakhtine, Mikhaïl. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Camara, Laye. (1966). *Dramouss*. Plon.
- Chevrier, Jacques. (2009). Le règne du tyran : théâtralisation et pléthore verbale dans le roman africain contemporain. In Alpha Ousmane Barry (dir.), *Discours d'Afrique. Tome 1 : Pour un rhétorique des identités postcoloniales d'Afrique subsaharienne* (pp. 267–278). Presses Universitaires de Franche Comté.
- Coulibaly, Adama. (2009). Autres observations sur les nouvelles écritures africaines. *En-Quête* (21), 27–48.
- Coulibaly, Adama. (2017). *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. L'Harmattan.
- Dabla Sewanou, Jean-Jacques. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Les romanciers de la Seconde Génération*. L'Harmattan.
- Diderot, Denis. (1796). *Jacques le Fataliste et son maître*. Buisson.
- Duperrex, Matthieu & Dutrait, François. (2011). Qu'est-ce qu'un monstre? *Enfances & Psy*, (51), 17–24. <https://doi.org/10.3917/ep.051.0017>
- Foucart, Jean. (2010). Monstrosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux. *Pensée plurielle*, (24), 45–61. <https://doi.org/10.3917/pp.024.0045>
- Fantoure, Alioum. (1972). *Le Cercle des Tropiques*. Présence Africaine.
- Fantoure, Alioum. (1975). *Le Récit du cirque de la Vallée des Morts*. Buchet/Chastel.
- Genette, Gérard. (1982). *Palimpsestes : littérature au second degré*. Seuil.
- Kourouma, A. (1968). *Les Soleils des Indépendances*. Presses Universitaires du Québec.
- Labou Tansi, Sony. (1979). *La vie et demie*. Seuil.
- Midiouhouan, Guy Ossito. (1985). *L'utopie négative d'Alioum Fantouré, essai sur Le Cercle des Tropiques*. Silex.
- Mbembe, Achille. (2000). *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. La découverte.
- Munier, Brigitte. (2012/II). La monstrosité du Golem, figure tutélaire de la modernité occidentale. *Lo Sguardo – Rivista di Filosofia*, (9), 219–238. http://www.losguardo.net/wp-content/uploads/2015/12/Spazi_del_mostruoso.pdf

Pageaux, Daniel-Henri. (1985). Entre le renouveau et la modernité. *Notre Librairie*, (78), 31–35.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6494740t/f33.item>

Pageaux, Daniel-Henri. (2010). Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque : une voie pour le « grotesque » africain. In Rémi Astuc et Pierre Halen (dir.), *Actes du colloque Le grotesque dans les littératures africaines* (pp. 21–31). Université de Lorraine. Centre de recherche « Écritures ». Collection « Littératures des mondes contemporains » (Série Afrique, n° 7).

<https://ecritures.univ-lorraine.fr/publications/litterature-des-mondes-contemporains-serie-afriques/le-grotesque-en-litterature>

Pare, Joseph. (1997). *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*. Kraal.

Rouch, Alain. (1987). Notes de lecture. *Notre Librairie*, (88/89), 185–186. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6505819t/f187.item>

Semujanga, Josias. (1992). La littérature africaine des années quatre-vingt : Les tendances nouvelles du roman. *Présence francophone*, (41), 41–56.

Sow, Mamadou Yaya (2021). *Le personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana* [Thèse de doctorat en Littératures africaines, Université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry].

HAL science ouverte. <https://hal.science/tel-03658642/document>

Tchassim, Koutchoukalo. (2016). *Fictions africaines et écriture de démesure*. Editions Continents.

Mamadou Yaya Sow est enseignant-chercheur au département de Lettres modernes de l'université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry. Il est aussi, au compte de l'ANAQ Guinée (Autorité Nationale d'Assurance Qualité), expert évaluateur des programmes et institutions d'enseignement supérieur. Titulaire d'un doctorat en Lettres et Sciences du langage (spécialité : littératures africaines) après la soutenance d'une thèse intitulée *Le personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana*, il s'intéresse principalement dans ses recherches à la question de l'altérité, aux enjeux liés à la perception de la différence dans la littérature africaine.

« Ce nord désorienté » : lecture géopoétique d'Abdelaziz Kacem

JIHANE TBINI

Université de la Manouba / Tunisie

✉ jihtbini@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-3740-9654>

RÉSUMÉ. Cette lecture géopoétique de la poésie de Abdelaziz Kacem, poète tunisien bilingue s'appuie sur trois recueils, à savoir *Le Frontal* (1983), *L'Hiver des Brûlures* (1994) et *Zajals* (2014) et analyse la manière dont l'érudit tunisien dépasse les modèles topographiques classiques, incarnés entre autres par la cartographie, et s'emploie constamment à brouiller les coordonnées spatiales, en vue d'une neutralisation des polarités. Ce faisant, sa poésie a tôt fait d'instituer une nouvelle spatialité, hybride et mouvante.

RESUMEN. « *Ce nord désorienté* » : *lectura geopoética de Abdelaziz Kacem*. Este estudio ofrece una lectura geopoética de la poesía de Abdelaziz Kacem, poeta tunecino bilingüe. A partir de tres colecciones, a saber, *Le Frontal* (1983), *L'Hiver des Brûlures* (1994) y *Zajals* (2014), el erudito tunecino va más allá de los modelos topográficos clásicos, encarnados, entre otras cosas, por la cartografía. Trabaja constantemente para desdibujar las coordenadas espaciales, con miras a neutralizar las polaridades, y su poesía establece rápidamente una nueva espacialidad, híbrida y en movimiento.

MOTS-CLÉS :

Kacem ;
géopoétique ;
espace ;
cartographie ;
géographie.

PALABRAS

CLAVE:

Kacem;
geopoética;
espacio;
cartografía;
geografía.

Pour citer cet article

Tbini, Jihane. (2023). « Ce nord désorienté » : lecture géopoétique d'Abdelaziz Kacem. *HYBRIDA*, (7), 169-184. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.26657>

ABSTRAC. « *Ce nord désorienté* » : *geopoetic reading of Abdelaziz Kacem*. This study offers a geopoetic reading of the poetry of Abdelaziz Kacem, a bilingual Tunisian poet. From three collections, namely *Le Frontal* (1983), *L'Hiver des Brûlures* (1994) and *Zajals* (2014), the tunisian scholar goes beyond the classic topographic models, embodied among other things by cartography. He is constantly attempting to blur spatial coordinates, aiming to neutralize polarities, and his poetry gets to establish a new spatiality, hybrid and in constant motion.

KEYWORDS :
Kacem;
geopoetics;
space;
cartography;
geography.

1. Introduction

« J'ai un faible très fort pour ceux qui viennent à moi » (Kacem, 2008, p. 282). C'est en ces termes que se confie Abdelaziz Kacem, militant des « deux rives » et chantre de la parenté reniée entre Orient et Occident.¹ Érudit parfaitement bilingue,² mais « plus qu'un subterfuge de langue » (Kacem, 2008, p. 282), Kacem est l'auteur de nombreux essais en arabe et français. Académicien de renom, directeur de la radio tunisienne sous Bourguiba,³ il a de surcroît assumé de nombreuses fonctions ministérielles. Virulent pamphlétaire, il continue encore à houspiller la médiocratie et les fondamentalismes de tout bord.

Poète, il s'adonne à la poésie versifiée en arabe et en français. En 1983, paraît *Le Frontal*, recueil de sections hétéroclites et d'inspirations multiples :⁴ « insoutenable céphalée de qui ne comprend pas la main mise de la prose sur le monde ; douleur chronique de qui ne sait s'accoutumer à la médiocrité » (El Gharbi, 1999). « Atavique migraine » à l'avant du crâne, supplice médiéval au cours duquel les bourreaux enserrant le front du supplicié pour lui arracher des aveux, hommage à Athéna, déesse de la sagesse et de l'antique *métis*, née du front de Zeus qui tient l'égide, à moins que ce ne soit une prière à *Genius* que l'on convoque en se grattant le front, *Le Frontal* raconte l'aventure poétique de Kacem.

Plus d'une décennie plus tard, verra le jour, en 1994, *L'hiver des brûlures*, recueil où s'élève la voix du poète par des « temps verbicides »,⁵ soit

[...] au lendemain de la première guerre du Golfe, et donc à un moment qui a vu les intellectuels arabes s'interroger sur leur rapport à l'Orient, repenser leur identité culturelle et redéfinir leur relation à l'Occident à l'heure même où l'Europe unie travaillait à fermer ses frontières. (Marzouki A., 2005, pp. 393-394)

¹ À son actif de nombreux essais sur les différentes formes d'hybridation culturelle : *Culture arabe/culture française, la parenté reniée*, L'Harmattan, 2002 ; *Science et conscience des mots : poétique d'Orient et d'Occident*, Tunis, Cérès Éditions, 1994 ; *L'Occident et nous et vice-versa* [préface de Chedli Klibi, postface de Pierre Hunt], Paris, L'Harmattan, 2016.

² En 1998, il remporte le prix du rayonnement de la langue et de la littérature françaises.

³ Kacem revient sur ces années à la tête de la radio tunisienne dans *Bürqibab, al-mustami' al-akbar* [Bourguiba, l'auditeur suprême], Éditions Cérès, 2023.

⁴ *Le Frontal* est le seul recueil de Kacem à figurer dans l'anthologie de Samia Kassab-Charfi et d'Adel Khedher, parue en 2019 et intitulée *Un siècle de littérature en Tunisie : 1900-2017*.

⁵ Afifa Marzouki inscrit ce texte dans le contexte trouble de l'époque dans « *L'Hiver des brûlures* de Abdelaziz Kacem ou l'écrivain dans "Les Temps verbicides" » (Marzouki, 2005).

C'est « sous les traits d'un René oriental » (Kacem, 2008, p. 285) comme il aime à se nommer, que le poète s'arrête parmi les décombres de Bagdad et de Cordoue, usant d'un motif classique de la poésie antéislamique, *Al-wuqūf 'alā al-aṭlāl*, « la contemplation des ruines ».

Les textes de *Zajals*, paru en 2014, infusent une saveur andalouse.⁶ Le *wiṣāḥ* ayant inspiré le *muwaṣṣaḥ*, devenu le *zajal* andalous, est défini dans l'avant-dire : « collier, cordon, écharpe, ornement pour femmes enrichi de deux séries de pierres disposées en sens opposé, l'une d'elles retournée vers l'autre » (Kacem, 2014, p. 14). Semblable à cette draperie, brodée et sertie des deux côtés, le poème est la belle promesse d'une rencontre. *Zajals*, où Kacem « fraternise avec Aragon » (El Gharbi, 1999), chante les vergers ombragés et les fontaines de marbre d'un *Andalus* où l'on voit « des pur sang » « à l'abreuvoir » (Kacem, 2014, p. 68) et des « beauté[s] au teint de pêche et de froment » (Kacem, 2014, p. 76).

Ces trois recueils,⁷ outre l'intérêt sociopolitique éminemment critique qu'ils présentent, offrent un intérêt de nature géopoétique, dans ce sens où ils renvoient à une expérience de l'espace bien particulière. De fait, « l'émergence d'un paradigme spatial a mis en évidence des phénomènes, des dynamiques, des répartitions échappant à d'autres types d'appréhension » (Jacob, 2014, p. 43). La composante épistémique tributaire de la composante spatiale reflète une vision du monde, un type de rapport à l'Autre. En l'espèce, telle qu'elle apparaît dans les trois textes poétiques d'Abdelaziz Kacem, la référentialité toponymique ainsi que la teneur symbolique des mentions locatives, permettent d'isoler des modes caractéristiques de saisie de l'espace, autrement dit autant de manières de s'inscrire dans la géographie pour un sujet se réclamant d'une culture hybride. À propos du « paradigme spatial », Jacob affirme ce qui suit :

Ce courant théorique a permis la circulation de concepts et de modèles entre la géographie et les disciplines comme la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la philosophie, les *cultural studies*, les *colonial* et *post-colonial studies*.

L'espace, le territoire, le lieu, la frontière, le centre, la périphérie, l'échelle, la carte, le réseau, le local et le global ont été utilisés comme des concepts opératoires, des métaphores heuristiques pour apporter un surplus d'intelligibilité à des phénomènes complexes et multidimensionnels. (Jacob, 2014, p. 43)

⁶ *Al-Andalus, vestiges d'une utopie*, Paris, Riveneuve édition. En 1986, Kacem est lauréat du Prix Ibn Zaydun, décerné par l'Institut hispano-arabe de culture.

⁷ *Quatrains en désobéissance : poèmes*, Tunis, Leaders, 2021, inspiré des *Rubayats* d'Omar Khayyâm (1050-1123). Ce recueil ne sera pas inclus dans le corpus de cette étude.

C'est ainsi que la topique identitaire sera interrogée à la lumière de données spatiales, opérant comme autant d'instruments « heuristiques » et montrant que le dispositif de localisation déployé en première instance débouche *in fine* sur un éclatement généralisé de tous les carcans.

Il sera question au premier chef de procéder à un dépouillement des nombreuses indications spatiales et de dégager les pourtours d'une topographie inspirée du modèle cartographique. Une fois relevées ces données, il s'agira de montrer que les repères sont mobiles, flottants, et tracent les linéaments de ce que Jean-Pierre Richard pourrait appeler « une géographie magique » (Richard, 1976, p. 19). L'errance spatiale allant de pair avec l'errance dans les dédales du vers, Kacem poétise le monde et spatialise le poème, ce qui conclurait à une nouvelle géographie où les pôles cessent de se faire front mais se rapprochent au point de se confondre.

2. Naviguer : le poète-marin

Si Kacem s'inspire à l'évidence des *topoi* du canon occidental, il puise de même dans la topique de la *rihlah*, « voyage », à l'instar de ses prédécesseurs, grands navigateurs de l'ancienne tradition arabe. Lire la poésie d'Abdelaziz Kacem revient à feuilleter un atlas marin dont les références sont nautiques et dont le lexique emprunte, à la fois dénotativement et métaphoriquement, les clés de lecture du monde propre aux navigateurs. Chez Kacem en effet, le poète se fait navigateur et « à tous les ouragans » « [frotte] [son] chebec »⁸ (Kacem, 2014, p. 28), concédant, dans le genre poétique, à une analogie antique, celle du poète et du marin. Le navire, « hétérotopie » foucauldienne, fonctionne comme « réserve d'imagination » (Foucault, 1984, p. 49) :

Le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires ». (Foucault, 1984, p. 49)

⁸ « Chebec » est une translittération du mot arabe équivalent.

Gouvernant « un morceau flottant d'espace », le poète-marin fend les flots de son étrave et devient le héros de quelque odyssée maritime. C'est à cet effet que la configuration spatiale dans les textes retenus emprunte le moule cartographique, reprenant le tracé d'un véritable portulan, carte nautique dont se servent les premiers navigateurs et où figure une rose des vents. Zéphyr, aquilon et alizé soufflent sous la plume du poète et permettent de localiser les points cardinaux.⁹ Le portulan suppose également la présence, le long du littoral, de points de reconnaissance auxquels les marins donnent le poétique nom d'« amers ». Phares, rochers, proéminences de tout genre figurent sur la carte et aident les marins à déterminer leur position. Le rocher de Gibraltar apparaît par exemple comme un repère fixe, et trône, magistral, aux portes de l'Atlantique : « Le vent expire à Gibraltar » (Kacem, 2014, p. 77), Colonnes d'Hercule où l'on situait, aux temps antiques, le bout du monde et la lisière des Enfers. « À l'heure où Gibraltar se dresse à contre-jour » (Kacem, 2014, p. 52), le navigateur voit au loin l'ombre du rocher et cingle résolument vers l'ouest. Le souci des repères est par ailleurs rendu par des vers comme :

Je commence à ne point vouloir
D'autres points à marquer
Que des points de repère. (Kacem, 1994, p. 59)

L'homonymie « point » (adverbe de négation) et « point » (figurant l'intersection de deux droites), à laquelle s'ajoutent les « points de repère » (éléments identifiables facilitant la localisation et le déplacement), apparentent la strophe à un plan sur lequel des croix sont cochés. Le dessin bidimensionnel de la carte dispose d'un avantage certain : la possibilité de manipuler l'échelle de la représentation, ce qui souligne le passage des repères locatifs vers des repères graphiques :

J'écris à tout hasard moins pour écrire
Que pour tracer des signes
De ralliement ou de reconnaissance
Je ponctue les repères. (Kacem, 1994, p. 60)

Le verbe « ponctuer », impliquant à la fois un signe de ponctuation et un plomb taillé en pointe, signifie également « apposer la marque finale », réduisant ainsi l'odyssée du poète à une série d'inscriptions sur un support.

⁹ Un autre mode de localisation, égocentré, définit l'espace par rapport au sujet, comme c'est le cas pour les mentions « dextre » et « senestre », alors que les termes « tribord » et « bâbord » supposent une localisation par rapport à d'autres entités (l'embarcation).

Mais le « poète hauturier astreint au cabotage » (Kacem, 1994, p. 11) comme il aime à s'appeler, a tôt fait de prendre le large. En haute mer, les amers ne lui sont plus d'aucun secours et c'est aux astres désormais de servir de repères. « Le silence éternel [des] espaces infinis » (Pascal, 1904, p. 127) qui effrayait tant Pascal attire irrésistiblement le « poète hauturier », séduit par l'abîme sidéral et réinvestissant un autre stéréotype constitutif du poncif naval :

Ce sagittaire au nom de quelle ourse pourlèche
Son flair piste déjà ma branlante calèche

Le nez au vent, les yeux rivés au ciel, le poète consulte les astres et identifie les alignements d'étoiles. Le Sagittaire et l'Ourse, figures de la carte stellaire, transforment le ciel en un vaste terrain de chasse. En vertu d'un formidable retournement, c'est l'Archer qui semble suivre la piste du navigateur et non l'inverse. Les linéaments d'un *mundus inversus* se font jour :

[...] le départ m'allèche
Par des bains de novas et de silence pur
À croire avoir acquis quelques lopins d'azur. (Kacem, 2014, p. 33)

Le registre astral présente le firmament comme le reflet inversé de l'étendue marine. La liquidité contamine les hauteurs célestes où la brillance des « novas » convoque l'écume mousseuse du bain. Un autre transfert de substance intervient avec l'image des « lopins d'azur », dépeignant un ciel découpé en parcelles, à la manière d'un lotissement terrien. Se plaçant sous les auspices d'Uranie, le poète manie astro-labe et sextant, et pratique ce qu'il appelle « l'envolée zénithale » (Kacem, 2014, p. 26). Dressant sa table d'azimut,¹⁰ il calcule les coordonnées astronomiques et la trajectoire des astres. Ce faisant, il décolle et s'approprie le ciel.

Ainsi, dans son périple maritime, le poète-voyageur use d'une description géopoétique dynamique qui relègue aux oubliettes la posture spectatoriale reposant sur un état de « sous-motricité et de sur-perception » (Metz, 1975, p. 35), et c'est dans ce sens que l'atlas sacrifie au souci périégétique et devient guide de voyage.

3. Toucher terre : errance et relais tellurique

Quoi qu'il en soit, et ainsi que l'avait chanté Homère, la mer demeure veuve de toute route. Le motif de l'égarément revient à plusieurs reprises, rappelant l'er-

¹⁰ L'étymologie arabe d'« azimut » signifie « chemin au-dessus de la tête ».

rance méditerranéenne d'Ulysse. À cet effet, la figure de Thésée convoque le dédale aux milles détours et trahit les références mythologiques de prédilection de Kacem. Semblable au prophète de Gibran, le poète « [perd] [son] chemin d'Orphalèse » « entre sable et écume » (Kacem, 2014, p. 36), et la récurrence de cette image invite à reconsidérer l'issue de tout périple. L'expression « perdre le nord » revient, lancinante, dans les poèmes de Kacem avisant que l'orientation n'est pas chose aisée :

La plume au vent rechigne à l'aiglon
Que le Sud rêve à en perdre le Nord. (Kacem, 1994, p. 75)

Remotivant l'expression idiomatique « jeter le plume au vent », qui signifie « s'en remettre au hasard », le poète fait valoir le rôle dévolu aux aléas. Étant donné que l'aiglon est un vent froid et orageux qui souffle en provenance du nord, les deux mots à la rime inclinent vers le Nord, comme l'aiguille sur le cadran d'un compas. Dans le même sillage, la strophe suivante présente un chiasme où la mention du « Nord » figure de part et d'autre de la conjonction « et », d'abord précédée par « Orient qui perd » puis suivi par un dérivé sémantiquement équivalent, à savoir « désorienté », doté d'un préfixe privatif marquant le changement aléatoire de cap :

Et la mémoire endort le regret qui la mord
Au tréfonds d'un Levant rivé à ses annales
De cet Orient qui perd le Nord et de ce Nord
DésORIENTé¹¹ j'écris ce vain journal de bord. (Kacem, 2014, p. 35)

La matrice phonétique [ɔR] assure la cohésion de la strophe et propage l'initiale d'« Orient » comme un écho entêtant. Géographique ou magnétique, le nord reste le point cardinal de référence.

Perdre le nord revient à se perdre tout court. Cependant, il fut un temps, où, pour des raisons religieuses, l'est faisait office de nord : L'est, là où le soleil se lève, d'où la lumière de la foi vient éclairer le monde (La Mecque ou Jérusalem par exemple selon le principe de *al-qiblah*, « direction vers laquelle se tourne le fidèle musulman pour sa prière »). Si l'orient est tenu pour sacré, « désorienter » pourrait signifier une forme de désacralisation. Le nord désorienté est un nord vacillant, démystifié, redevenu profane. Si, de surcroît, et selon sa racine germanique, « nord » venait à signifier « ce qui est situé à gauche »,¹² l'on se trouve irrémédiablement perdu. Pareillement, et selon la même logique de brouillage, les « vents furieux » (Kacem, 1994, p. 61) s'élancent

¹¹ Le recours aux majuscules est l'œuvre de l'auteur lui-même.

¹² Sans doute en référence à ce qui se situerait à gauche du soleil levant.

à leur gré, semblables à ceux qui s'échappent de l'outre d'Éole. Aussi un fragment de *Zajals* dépeint-il un naufragé, écartelé entre Orient et Occident :

Les alizés me font échouer à l'Ouest
C'est ici que je pense or mon être est à l'Est. (Kacem, 2014, p. 34)

Arborant une lettre capitale, l'Ouest devient l'oméga vers lequel tend l'alpha des « alizés ». Quant à l'embrayeur « ici », il demande à être requalifié, en vertu d'un *hic et nunc* constamment renouvelé. Le poète dévie du cap souhaité et ses désirs se dispersent aux quatre vents. Il se découvre littéralement à l'ouest. Il évoque par ailleurs l'heure bénie où, dit-il, « du sud nostalgique anordit le zéphyr » (Kacem, 2014, p. 58) : La vitalité lexicale déployée par le poète multiplie les caps intermédiaires et la rose des vents s'affole telle une girouette, devient réticule. Boussole et compas se détraquent : l'heure est venue de rebattre les cartes.

Face à cette déroute, ce que Kacem appelle « les noms salvateurs de la terre » (Kacem, 1983, p. 18) offrent un socle rassurant. « Quel beau mot que terrir » (Kacem, 1994, p. 61), lit-on encore dans un poème de *L'Hiver des brûlures*. À l'instar des tortues qui regagnent le rivage pour la ponte, le poète remet pied à terre et tourne le dos à l'éstran. Certains vers de Kacem ont même les inflexions d'une prière païenne, adressée à Gaïa, la divinité primordiale :

Je choisis et c'est mon choix
Gaïa reconnais-tu ton œdipien enfant. (Kacem, 1994, p. 61)

Le motif de la chute, dupliqué par l'homophonie avec « choix » et adjoint à la boiterie du Grec aux chevilles enflées, infère un équilibre précaire, un maintien instable, comme si le poète, rompu aux oscillations de la houle, continuait à tanguer sur la terre ferme. La transition quelque peu laborieuse entre l'eau et la terre transparaît également à partir du questionnement suivant :

Gaïa pourquoi la grève
Est-elle hostile à mes micas. (Kacem, 2014, p. 69)

L'émiettement du mica, rendu par le jeu paronymique des labiales, [me] / [mi], répond au redoublement des gutturales initiales de « Gaïa » et « grève » et reproduit la même démarche hésitante. À la lisière de l'eau, la grève contamine de sa friabilité les cristaux du voyageur échoué. Et quand le poète clame « rebranche-moi à ton nourricier ombilic » (Kacem, 2014, p. 27), le vers caresse comme un rêve d'*omphalos*, nombril du monde (que les Anciens situaient à Delphes). Le besoin de se raccorder au centre dicte une plongée verticale, mille lieues sous terre :

Est-ce leur demander la lune
 Que de les exhorter à arborer la terre
 Que de mémoire d'homme
 On n'a jamais creusé jusqu'au nifé. (Kacem, 1994, p. 21)

Dans ces vers, l'image du nifé, noyau de la terre,¹³ invite à une exploration géologique.¹⁴ L'appréhension de l'espace dépasse désormais les reliefs apparents et ne se fait plus dans une perspective horizontale, mais, invoque, comme pour l'élément marin, des réalités invisibles.

D'autre part, embrassant toute l'étendue de la terre, le poète s'improvise arpenteur et réinstitue le mouvement comme mode privilégié de saisie de l'espace. Chaque empan marqué, enregistré, comme au moyen de cordeaux et de mires, appose la mesure du sol arpenté, et le poète d'élaborer un « cadastre personnel » (Richard, 1979, p. 8). « Arpenteur taciturne au plus près du parloir » (Kacem, 2014, p. 43), il montre que la marche se substitue à la parole et que le corps redevient la mesure de l'espace. Dans un autre poème de *Zajals*, il reprend l'image de l'arpentage en vue de décrire l'expérience amoureuse en termes spatiaux :

Ce cœur que ton amour arpente à contre-fil
 S'essouffle à peaufiner l'atlas de ta planète. (Kacem, 2014, p. 48)

Spatialisé, le cœur du poète amoureux est aux prises avec une double pulsation, dilatation/resserrement. Hissant l'être aimé au rang de « planète », il rend vaine toute tentative de quadrillage, et c'est au verbe poétique de suppléer à cette incapacité :

J'enjamberai le cours fluvial des cycles
 Martelant à pas lourds les berges de l'absence. (Kacem, 1983, p. 16)

L'arpentage a partie liée avec l'écriture poétique : enjambée et enjambement se confondent et le poète-arpenteur bat la mesure du vers d'un martèlement de pas. Comme la métaphore de l'enjambement signifie en prime un cap à franchir, un obstacle à dépasser, le niveau descriptif premier de l'errance spatiale glisse vers une errance poétique.

Le rapport à la terre prend par ailleurs la forme d'une antique pratique divinitaire : la géomancie. C'est à un voyage initiatique, à une envolée vers l'oracle que s'apparente désormais la quête du poète, d'autant que « Delphes ne répond plus » (Kacem,

¹³ Ce que les géologues appellent la barysphère.

¹⁴ Afifa Marzouki analyse les différentes polarités spatiales dans son étude de *L'Hiver des brûlures* (Marzouki, 2005).

1983, p. 31). Devant le mutisme de la voix pythique, il propose une alternative : « Bricolons ces terrestres désirs (Kacem, 1983, p. 31). Dans la même veine, les vers suivants, aux accents de *Memento homo*,¹⁵ mêlent la chair de l'homme à la poussière du sol :

Mais je suis trop mêlé à la géomancie
Pour abjurer ma compacte poussière. (Kacem, 1994, p. 30)

Pratiquant ce que les Arabes appellent *hatt ar-ram* ou *'ilm ar-raml* (littéralement « l'écriture du sable » ou « la science du sable »), ce prophète des sables disperse cauris et cailloux, déchiffre les plateaux mantiques qui s'offrent à sa vue. Pour les Anciens, les pratiques divinatoires se répartissent en deux catégories : « une divination d'ordre technique » et « une divination d'ordre divin ». La première est « artificielle » et « conjecturale », alors que la seconde est « naturelle » et « inspirée » (Calame, 2017, p. 405), et c'est le premier dispositif qui est convoqué par la géomancie. La roccaille jetée au hasard appelle une nouvelle herméneutique et le poète-devin de scruter les figures tracées sur le sable. Confronté à des signes de plus en plus opaques, il se doit d'accéder à une forme d'extralucidité, voire à un autre niveau de l'Être. Poète éminemment classicisant, Kacem reprend à son compte une liste de lieux communs du voyage et du rapport à la mer et à la terre, et il adopte en conséquence une grille de lecture poétique du monde, bien commode certes, mais dialoguant avec le lecteur et sollicitant sa compétence encyclopédique.

4. Pour une nouvelle cartographie

Outre la combinaison de l'imaginaire tellurique avec le poncif marin, présent à travers ses attributs les plus canoniques ou subissant quelque subversion, il ressort des recueils étudiés que Kacem plaide en faveur d'une cartographie qui redessinerait les territoires et gommerait les frontières. Reprenant dans un premier temps les codes du genre viatique, l'*homo viator* (Marcel, 1998) de Kacem, les subvertit, leur impose sa propre *forma mentis*. Ainsi que l'affirme El Gharbi :

[...] le monde n'est pas à refaire autant qu'à redire, autant qu'à reformuler. Ce par quoi le poète commence, c'est une réorganisation de l'espace, une refonte de la géographie qui le conduit à renier les frontières. Infatigable voyageur, A. Kacem ne va pas d'une rive de la Méditerranée à une autre. Il voyage dans une sphère culturelle qui est sienne qu'il s'agisse de l'Espagne, de la Grèce, de la France ou du sud de la Méditerranée. (El Gharbi, 1999)

¹⁵ *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris.*

Dans cette séquence saturée en itératifs, El Gharbi met en évidence l'intention de réfection et de renouvellement qui est celle de Kacem. Le poète dit « Bonsoir » au « Ponant hostile à tout ce qui se lève » (Kacem, 1994, p. 62), condamne « les orthodoxies du dedans » (Debray, 2011, p. 57). Il s'indigne contre ceux qui « ont de crocs hérissé les frontières » (Kacem, 1994, p. 58)¹⁶ et se veut passeur, « faiseur de ponts ». C'est aussi en tant que *pontifex* qu'il « en arrive à abolir toute frontière / Entre fléau de la balance et Attila (Kacem, 1994, p. 80). Ordre et désordre ne sont plus antonymes, et, en vertu d'un ordre nouveau, voici qu'Attila passe et que nul ne trépassé. Cette heureuse « ambivalence » (Kacem, 1994, p. 62) dont le pendant stylistique serait le palindrome¹⁷ se trouve par ailleurs cristallisée par la figure de Janus, dieu bifron du panthéon romain, « seul des êtres du ciel » à voir « ce qui est dans [son] dos (*a tergo*) et devant lui (*ante*) » :¹⁸

Janus se fourvoyant je joue à face ou face
À l'heure où l'on n'a plus qu'un revers pour avers. (Kacem, 1994, p. 62)

Le côté « pile » n'a plus lieu d'être et la monnaie tournoyante tombe invariablement côté face. De même, l'envers et l'endroit sont suturés en un pan unique. Cet autre extrait de *Zajals* multiplie les constructions symétriques et le balancement binaire, et cette réversibilité n'est pas sans évoquer le *wicheh*, châle andalou dont la double face présente quelque affinité avec la figure biforme :

Point l'hiver ne s'enquiert du gel des *januales*
Je regarde que vois-je à droite et à bâbord
Ma biface effigie flotte aux vents aux rafales
Et le mal se dédouble aux facultés duales. (Kacem, 2014, p. 35)

L'attention portée aux « qualités duales » pourrait découler du désir de transposer en français la personne grammaticale du duel, caractéristique de l'idiome arabe et absente du paradigme morphologique occidental. Au sujet de cette propension au

¹⁶ Samir Marzouki s'attarde sur cette image dans son étude sur les monstres d'Abdelaziz Kacem (Marzouki, 2008).

¹⁷ Jalel El Gharbi affirme qu'il est bien un palindrome abhorré par le poète, « ICI » : « Abdelaziz Kacem : Les brûlures du frontal » (El Gharbi, 1999).

¹⁸ Termes d'Ovide au début de son calendrier des *Fastes*. En évoquant ses « nuits d'albâtre », le poète ne compose-t-il pas lui-aussi ses *Fastes* ? « nuits d'albâtre » signifierait nuits blanches, sans sommeil, mais aussi *al-layālī al-bīd*, période du calendrier agricole, auquel se réfèrent paysans et travailleurs de la terre, ce qui n'est pas sans rappeler certaines références occidentales à l'instar des jours alcyoniens, succédant au solstice d'hiver.

réordonnancement, les propos d'El Gharbi articulent espace et identité, tout en neutralisant les oppositions attendues :

Si l'écriture de A. Kacem affectionne les constructions dont le principe est l'intervention c'est que pour lui, identité et altérité ne sont pas synonymes de singularité irréductible. L'autre est aussi le même. Tout est affaire de distribution. Dans cette Méditerranée, que les hommes ont de tout temps écumée, l'autre n'est autre que parce qu'il est là. S'il était ici, il ne le serait plus. (El Gharbi, 1999)

Janus se joue des coordonnées de l'espace et du temps, « Portier de la cour céleste, [il] surveille à la fois les régions de l'Aurore et les régions d'Hespérie »¹⁹ (Amilhat Szary, 2013, p. 230). Alors que

le regard humain est limité à 180° d'amplitude, il suffit d'adosser deux regards pour obtenir un cercle. Le relais « capital » [de *caput*], une seule nuque surmontée de deux faces, résout et pose la question de la gemellité, de la complémentarité, du deux en un, qui peut « faire face » à tout. (Amilhat Szary, 2013, p. 230).

Des constructions mixtes voient le jour sous la plume de Kacem, et ce mouvement d'hybridation semble culminer dans le référent andalou,²⁰ dépeignant les terres mauresques d'Ibérie et montrant que l'âge d'or inauguré par le prospère califat de Cordoue continue de hanter l'imaginaire arabo-musulman moderne. À ce propos, un détail topographique revêt une importance singulière et atteste de la dérive du factuel vers le fantasme et le contrefactuel. La grande mosquée de Cordoue figure en bonne place parmi les sites hispanisants promus par le poète. À l'origine, un temple dédié à Janus avait été érigé en Andalousie, du temps où Cordoue était une province romaine. Ensuite, sur le site même du temple a été érigée une église paléochrétienne puis une mosquée, elle-même transformée en cathédrale. Ce qui est à souligner c'est que la construction de la mosquée use de *spolia* (appelés aussi « remplois » ou « réemplois »), c'est-à-dire de matériaux en provenance d'anciens sites (par exemple des chapiteaux et des colonnes de marbre, provenant des sites antérieurs, ont été utilisés comme matériau de construction pour le nouvel édifice). Tout cela pour dire que le poème devient l'émule du *spolium* aux multiples usages et que la grande mosquée de Cordoue est à l'image du syncrétisme prôné par l'auteur, syncrétisme à la fois religieux, culturel et linguistique. Quand le poète entonne un *ubi sunt*, parfaitement césuré à l'hémistiche :

¹⁹ Repère relatif, l'Hespérie renvoie chez les Anciens à la contrée située à l'ouest : L'Italie pour les Grecs, L'Ibérie pour le peuple d'Italie.

²⁰ Kacem s'intéresse notamment à « l'influence de la poésie arabo-andalouse sur la lyrique occitane » (Kacem, 2008, p. 287).

« mais où sont les Cordoue qu'on avait en partage » (Kacem, 2014, p. 68), il reprend le *topos* de l'*ubi sunt* et s'inscrit dans le lignage de son « frère de lai » (Kacem, 2008, p. 286) François Villon et de ses célèbres ballades. L'homophonie « lait » / « lai » livre une forme de consanguinité poétique entre le visionnaire des « frères humains »²¹ et le chantre moderne de l'Andalousie. Précisant que « c'est la poésie andalouse qui [l]'a renvoyé à la littérature médiévale » (Kacem, 2008, p. 286), Kacem tisse des passerelles entre deux aires géographiques et civilisationnelles. Soufflant cet alexandrin, poignant d'humanité : « Aucune saignée n'a pu me vider de l'autre » (Kacem, 1983, p. 34), il montre l'*alter* incorporé, organiquement assimilé.

5. Conclusion

Avec le *spatial turn*, concept initié par le géographe Soja (Soja, 1989, 4ème de couverture), qui invite à adopter la grille spatiale comme outil privilégié de conceptualisation, la littérature, et *a fortiori*, la poésie dite « hodéporique » (Monga, 2003), décline l'expérience du sujet selon des modalités spatiales.

Chez Abdelaziz Kacem, le poncif canonique du voyage, qu'il soit maritime ou terrestre, remet au goût du jour quelque « fort / da » à grande échelle.²² Les motifs permettant la localisation et le repérage obéissent à un souci taxinomique et lèvent le plan d'un territoire balisé. Mais ce dispositif d'appropriation encourt l'inévitable réforme du cadastre : Dans *Le Frontal*, *L'Hiver des brûlures* et *Zajals*, les repères ne sont plus fixes et les cartes sont redistribuées, favorisant les croisements de tout genre, dont l'une des réalisations les plus abouties demeure l'utopie andalouse.

« Migrant que le Nord désORIENTa » (Kacem, 1994, p. 63), Kacem propose une géographie à rebours des clivages taillés à la hache (terre/mer, ici/là, bas/haut, *idem/ipse*, Orient/Occident). Ainsi que l'affirme Nancy, « l'Occident ne serait au final qu'un accident » (Nancy, 2016).²³ Faisant fi des frontières, fustigeant « les tenants d'un humanisme myope » (White, 1994, p. 37), le voyageur érudit se veut « restaurateur des châteaux en Espagne » (Kacem, 1994, p. 45), poète de la traversée, et ce n'est pas sans raison si ' *abbara* (exprimer) suppose ' *abara* (traverser), avec en prime la duplication de

²¹ Incipit de la *Ballade des pendus* de François Villon.

²² En référence au jeu de la bobine analysé par Freud, figurant alternativement la présence et l'absence de la mère et l'angoisse que l'éloignement maternel suscite chez l'enfant.

²³ Jean-Luc Nancy souligne la parenté étymologique entre « occident » et « accident », à savoir « *cadere* » (Nancy, 2016).

la consonne. Le poète pourrait joindre sa voix à celle de Régis Debray s'écriant : « À nous le bris de clôture ! » (Debray, 2011, p. 13),²⁴ et battant pavillon à l'effigie de Janus, il réconcilie les contraires. Levant et Ponant cessent de s'opposer, et la « présence écartelée / au-dessus d'un ravin irréductible » (Kacem, 1994, p. 62) se résout enfin en une harmonieuse synthèse.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Amilhat Szary, Anne-Laure. (2013). Frontières, penser à la limite. *Association des Anciens Élèves de l'ENS-Ulm*. <https://shs.hal.science/halshs-00817174v1/document>
- Calame, Claude. (2017). À propos des pratiques divinatoires et de la « raison des signes » en Grèce classique. *Mètis. Anthropologie des mondes grecs anciens*, (15), 393–410. <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.4619>
- Debray, Régis. (2011). *Du bon usage des catastrophes*. Éditions Gallimard.
- El Gharbi, Jalel. (1999). Abdelaziz Kacem : Les brûlures du frontal. *Études Littéraires Maghrébines*, (18), 30-33. <http://www.limag.com/new/index.php?inc=iframe&file=BulletinsSommaire.htm>
- Foucault, Michel. (1984). Des espaces autres [Conférence au Cercle d'Études Architecturales, 14 mars 1967]. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46–49.
- Jacob, Christian. (2014). Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ? OpenEdition Press. <https://books.openedition.org/oep/423?lang=es>
- Kacem, Abdelaziz. (1983). *Le Frontal* [préf. Pierre Emmanuel]. Maison tunisienne de l'édition.
- Kacem, Abdelaziz. (1994). *L'hiver des brûlures*. Cérès Éditions.
- Kacem, Abdelaziz. (2002). *Culture arabe/culture française, la parenté reniée*. L'Harmattan.
- Kacem, Abdelaziz. (2008). Rives et dérives. *Revue de littérature comparée*, 3(327), 281–288. <https://doi.org/10.3917/rlc.327.0281>
- Kacem, Abdelaziz. (2014). *Zajals*. Riveneuve Éditions.
- Kassab-Charfi, Samia et Khedher, Adel. (2019). *Un siècle de littérature en Tunisie : 1900-2017*. Honoré Champion.
- Marcel, Gabriel. (1998). *Homo viator. Prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*. Association Présence Gabriel Marcel.
- Marzouki, Afifa. (2005). *L'Hiver des brûlures* de Abdelaziz Kacem ou l'écrivain dans « Les Temps verbicides ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, (57), 393–401. <https://doi.org/10.3406/caief.2005.1588>
- Marzouki, Samir. (2008). Traitement de la monstruosité dans la poésie tunisienne de langue française : Nos Ancêtres les bédouins de Salah Garmadi et *L'hiver des brûlures* de Abdelaziz Kacem. *Monstres. Ponti/Ponts. Langues littératures civilisations des Pays Francophones*, (8), 21–32.

²⁴ Kacem parle, quant à lui, des « haies les plus haies » !

- Metz, Christian. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications*, (23), 3–55. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1347>
- Monga, Luigi. (2003). The Unavoidable «Snare of Narrative»: Fiction and Creativity in Hodoeporics. *Annali d'Italianistica*, 21, 7–45. <http://www.jstor.org/stable/24009852>
- Nancy, Jean-Luc. (2016). L'occident est-il un accident ?. In Christian Doumet et Michaël Ferrier (Dir.). *Penser avec Fukushima*. Cécile Defaut (Editions). <https://lesordesor.hypotheses.org/815>
- Pascal, Blaise (1904). *Pensées*, Tome II [Introduction et notes par Léon Brunschvicg]. Librairie Hachette et Cie.
- Richard, Jean-Pierre. (1976). *Poésie et profondeur* [1955]. Éditions du Seuil.
- Richard, Jean-Pierre. (1979). *Microlectures*. Éditions du Seuil.
- Soja, Edward. (1989). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Social Theory*. Verso.
- White, Kenneth. (1994). *Le Plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*. Éditions Grasset et Fasquelle.

Jihane Tbini est une ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Tunis, agrégée en langue et littérature françaises. Elle est l'auteure d'une thèse intitulée « Poétique de la définition dans l'œuvre de Michel Tournier ». Elle est actuellement maître-assistante à la Faculté des Lettres, des Arts et des Humanités de la Manouba (Tunisie) et membre du laboratoire Analyse Textuelle, Traduction et Communication (ATTC).

Ses recherches postdoctorales portent sur la littérature du XIX^{ème}, et elle a déjà publié des articles sur Flaubert, Maupassant et Michelet. Elle s'intéresse également à la littérature francophone et aux approches écopoétique et géopoétique.



TRACES

L'Autre

MONIQUE PROULX

Écrivaine / Escritora

J'ai la chance de savoir depuis longtemps qu'il n'y a rien à dire sur moi.

J'ai la chance de savoir que je suis vide, non pas comme un néant refermé sur lui-même, plutôt comme un cristal transparent que la lumière traverse.

Je n'ai pas toujours été ainsi. Il y a un âge où fatalement l'horizon s'arrête à hauteur de nombril. Moi aussi j'ai aimé mon nombril, j'ai essayé moi aussi d'être le centre de la création—sûrement quelques années. Mais très vite, sans avoir rien fait pour ça, je me suis désintéressée de moi-même, désintéressée de mes anecdotes personnelles qui n'avaient pas l'éclat des traumatismes.

Peut-être faudrait-il dire: j'ai la chance de ne pas avoir connu de traumatismes. Mais ce ne serait pas vrai complètement, puisque toute naissance est un traumatisme, et que juste respirer dans le feu dévastateur du monde brûle l'esprit et le cœur.

Je suis vide, mais personne ne le croit.

C'est compliqué dans les apparitions publiques, quand c'est à moi qu'on pose les questions, et que c'est de moi qu'on s'attend à voir l'image à la fois magnifiée et suintante de réalité. Or, il n'y a rien à montrer, aucune image, que du vide en attente de rayonnement. Mais je suis devenue rusée. Quand on me tend un miroir, je sais faire dévier la réflexion. Sur les *autres*.

Les autres sont entrés dans mon écriture pour ne plus la quitter.

Pour citer ce texte

Proulx, Monique. (2023). L'Autre. *HYBRIDA*, (7), 187–189. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.7.27999>

Je revendique l'imaginaire et la fiction, je revendique le roman *roman* comme forme d'expression la plus large, la moins recroquevillée sur le plus petit du moi.

La fiction donne la sensation enivrante de danser au-dessus du gouffre parce qu'on ne sait rien à l'avance, mais cela n'est pas le plus important. Le plus important avec la fiction, c'est qu'elle fait entrer en soi l'humanité au complet, ceux qu'on ne fréquente pas dans la vie de tous les jours, les paumés les saints les étranges les trop banals les pas jolis, et qu'elle les garde suffisamment longtemps à l'intérieur pour qu'ils n'aient pas le choix d'exhaler leur parfum ultime, celui qui nous les rendra grandioses.

Interroger avec curiosité l'humanité, c'est bientôt l'interroger avec amour.

Et c'est bientôt s'atteler à la gigantesque, la passionnante tâche de résoudre l'énigme du monde.

C'est ainsi que tous mes livres, et ils ne sont pas si nombreux, ne sont et ne seront que ça: une exploration continue de la vie et des expériences qui me sont apparemment les plus éloignées (dont celles de beaucoup d'hommes, à vrai dire, puisqu'ils sont l'*autre* par excellence).

Qu'est-ce que c'est, intimement, être un septuagénaire pauvre et sans instruction, une agonisante qui s'apprête à disparaître, une transsexuée née dans le mauvais corps, un paraplégique artiste condamné à l'immobilité et au regard, un soufi dont le frère est terroriste, un itinérant gelé par l'alcool dormant sur les trottoirs, un immigrant plongé dans l'effrayante hostilité d'un monde étranger, une mère hassidique dont le fils s'est enfui de sa communauté, un fils ex-hassidique qui doit venir au monde à vingt ans?

Quelque chose se passe, qui fait que l'on saisit -facilement- ce que c'est.

Ce n'est pas l'énigme du monde qui se trouve résolue -ou peut-être que si.

C'est l'illusion de la différence, qui s'estompe irréversiblement.

Tout ce qui survient aux personnages lovés à l'intérieur du roman -tout ce qui survient en fait aux humains de la terre!- se résume à des *expériences* leur survenant, des habits sur leur peau nue, des circonstances extérieures, aléatoires, malheureuses souvent, interchangeable toujours, qui ne touchent pas leur réalité intime, leur moelle d'être. Ni notre faculté de les saisir dans leur brûlante humanité puisque cette moelle d'eux, cette réalité intime, est tout à fait semblable, identique à vrai dire, la même. Que la vôtre. Que la mienne.

8 milliards d'habits, un seul corps.

Ah ah.

On aimait penser que le monde était complexe, et le voici d'une simplicité enfantine.

Et ça continue: toute guerre, tout conflit, toute détresse, tout sentiment de solitude, est une fabrication née de cette simple illusion -douloureuse et profonde, mais illusion quand même, illusion collective tétée avec le lait maternel depuis le début de l'humanité: nous sommes séparés, nous sommes différents, Un contre Tous.

Il ne s'agirait donc que de déconstruire cette présomption de séparation et de différence, pour que les *autres* redeviennent ce qu'ils ont toujours été: une forme inattendue de moi-même.

Quand cette intuition a traversé le vide que je suis, tonnerre et éclairs, l'écriture a fait un saut quantique et la voie s'est dessinée toute seule, nette comme une mission.

Je me suis dit qu'écrire est un privilège, et que les privilèges doivent servir.

Je me suis dit que l'écriture n'est rien de moins qu'une entreprise de réunification, que mon écriture s'attaquerait aux frontières, à toutes les frontières illusoires entre les autres et moi.

Rien de moins.

Une fois les frontières abattues, que me resterait-il à écrire?

La beauté.

L'écriture en tant que célébration de la joie d'être au monde, avec ses piquants, ses chiasses, ses roses.

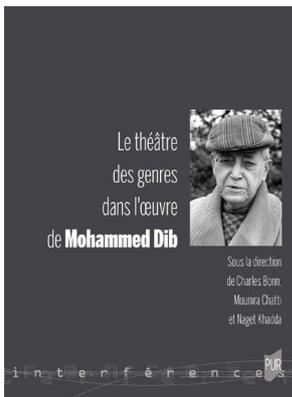
L'écriture exaltant le miel de la vie plutôt que son amertume.

L'écriture participant à la beauté du monde, l'écriture allumant la beauté chez celui qui la fait, chez celui qui la lit.

Car, bien entendu, il n'y aura toujours que la beauté pour sauver le monde, sans cesse, sans cesse.

ÉVENTAIL

Bonn, Charles, Chatti, Mounira et Khadda, Naget (Dir.) (2023). *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*. Presses Universitaires de Rennes (PUR).



L'année 2020 a marqué le centenaire de la naissance de l'écrivain algérien Mohammed Dib, anniversaire qui aurait dû être célébré par l'organisation d'un colloque international à Cerisy. Le contexte sanitaire n'ayant pas permis le regroupement des chercheurs cette année-là en France, le colloque a été reporté pour l'année suivante et s'est vu donner un format hybride afin de permettre la participation des spécialistes de l'œuvre dibienne de partout dans le monde. L'ouvrage qui fait l'objet de cette récitation est paru à la suite de ce colloque en 2023, dans la collection *Interférences* des

Presses universitaires de Rennes, sous la direction de Charles Bonn, Mounira Chatti et Naget Khadda et avec la collaboration d'Assia Dib.

L'œuvre de Mohammed Dib est l'une des plus complexes de la littérature algérienne francophone et des littératures francophones en général, s'étendant sur plusieurs décennies depuis la parution en 1952 de son premier roman *La Grande Maison* et jusqu'à sa mort en 2003, incluant aussi quelques publications posthumes. Comprenant romans, poèmes, littérature pour enfants, essais et pièces de théâtre, cette œuvre ne cesse de susciter encore le vif intérêt des chercheurs qui y trouvent une matière de recherche profonde, versatile et toujours surprenante. L'évolution des thématiques, des personnages, du style, de la réflexion incessamment renouvelée concernant le travail créatif sont la preuve de cette importante complexité de l'écriture et des écrits dibiens dans le paysage littéraire francophone.

Se donnant comme thématique générale « le théâtre des genres », le volume assume la double interprétation de ces deux mots : d'un côté, d'abord le théâtre en tant que genre littéraire, ainsi que le théâtre comme travail de théâtralisation sous-tendant

Pour citer ce texte

Luica, Larissa Daiana. (2023). Recension : *Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib*. *HYBRIDA*, (7), 191–197. <https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.728010>

toute l'œuvre de Dib, que l'on parle de roman, de poèmes ou d'essais. De l'autre côté, les genres se déclinent entre le sens que l'analyse littéraire leur donne, à savoir les dispositifs littéraires d'expression d'un auteur, et celui que les études de genre enseignent. Les combinaisons de ces acceptions des termes ont donné lieu à des articles mettant une lumière différente sur l'écriture dibienne longtemps vue comme tributaire de la décolonisation.

Le volume comprend 14 articles distribués en 4 parties et suivis d'une cinquième partie composée de documents iconographiques mis à disposition par Assia Dib, accompagnés pour certains de la transcription ou des commentaires.

La première partie de l'ouvrage, *Ouverture*, accueille les articles signés par Naget Khadda et Réda Bensmaïa. Sous le titre « D'un genre à l'autre : vers une esthétique de l'abstraction dans le texte dibien », Naget Khadda, grande spécialiste de l'œuvre de Dib, nous livre une réflexion sur la façon dont la tradition orale de la culture algérienne s'est fait une place indéfectible à travers toute l'œuvre de cet écrivain, depuis ses débuts et jusqu'aux écrits tardifs. Cette oralité transposée dans une écriture romanesque, genre éminemment occidental, s'y est non seulement intégrée pour répondre à des attentes d'un public diversifié, mais a réussi à travailler cette matière et à la remodeler, en s'appropriant en même temps la modernité littéraire européenne. Naget Khadda l'explique très bien :

Dès lors, son écriture que l'on dirait de pure lignée française par le phrasé de sa langue qui coule de source, s'avère mue par la scansion d'une autre langue et ne saurait être lue en faisant abstraction de la psalmodie coranique qui la nimbe. [...] A cet égard, il rappelle que le signe nous est venu avant la parole et il en fait le garant de sa mémoire ancestrale, sans renoncer aux formes avant-gardistes des arts occidentaux. (Khadda, pp. 27-28)

La chercheuse prend des exemples de l'œuvre dibienne à différents stades de son évolution littéraire pour nous montrer la capacité de l'auteur de manipuler le genre romanesque en y introduisant des éléments de l'oralité orientale afin de lui donner des formes subversives plus à même d'interroger le monde.

Partant d'un écrit dibien encore assez peu étudié, à savoir *Le désert sans détour*, Reda Bensmaïa s'applique à étudier dans son article « Faire feu de tout genre : le pas philosophique de Mohammed Dib » la façon dont l'écrivain inscrit dans son œuvre une réflexion philosophique propre tout en inscrivant son écriture dans les plus récents courants philosophiques. Cette double volonté conduit à une complexité propre à Dib qui fait que ses œuvres ne puissent jamais être casées dans un seul genre littéraire. *Le désert sans détour* est, selon Bensmaïa, « méditation philosophique et théâtre de l'im-

possible jumelés. » (Bensmaïa, p. 39), fondés sur une logique du paradoxe qui remplace chez Dib les dichotomies binaires nous servant d'habitude à construire le sens.

La deuxième partie du volume, intitulée *Jouer avec tous les genres*, s'ouvre avec l'article signé par Mounira Chatti qui, elle, s'attache à l'étude du volume de nouvelles *Simorgh*, l'une des œuvres tardives de Mohammed Dib et y décèle, à travers la réactualisation des deux mythes, l'un oriental, celui de Simorgh, l'autre occidental, celui d'Œdipe, comment l'écriture dibienne joue constamment avec l'intertextualité, le palimpseste, le pluridisciplinaire, mais aussi avec la traversée des territoires, notamment symboliques, montrant comment les mythologies s'imprègnent les unes les autres pour créer un héritage patrimonial immatériel qui dépasse de loin l'ethnocentrisme européen.

Dans la continuation des études sur l'œuvre tardive de Dib, qui semble le plus mise à l'honneur dans ces Actes, Charles Bonn étudie dans « Mise en scènes des langages dans *Le sommeil d'Eve* et *Neiges de marbre* », deux des romans clairement sous-tendus par une inspiration autobiographique. Selon Bonn, Mohammed Dib met en place une théâtralisation des langages, d'ailleurs multiples, pour relever la relation à la fois immuable et sans cesse renouvelée entre la parole et son objet. L'autobiographie lui offre l'espace propice pour ce faire, car on « devine aussi avec force le jeu du cacher-montrer de l'autofiction » (Bonn, p. 60). L'ambiguïté entre les principales instances d'une écriture autobiographique, l'auteur et le narrateur, est visible chez Dib par le système de récits parallèles mis en place, tout en n'oubliant pas que l'auteur fait de la parole en soi une sorte d'instance qui participe, non pas seulement à la description, mais à l'avancement de l'action.

Regina Keil-Sagawe étudie dans son article « «Lyyli... des 4 saisons» Les correspondances du genre, entre poème et prose, peinture et traduction », un manuscrit dibien inédit qui lui a été remis par l'auteur lui-même. Elle suit la trajectoire, à travers l'œuvre de l'écrivain, du personnage Lyyli Belle qu'on peut retrouver, avec quelques variations d'orthographe du nom, dans différents volumes et sous différentes « identités » depuis 1990 et jusqu'en 2007. Ce jeu d'identités ne fait que mettre en valeur l'importance de ce personnage qui traverse le temps et les genres : romans, contes, poésies, comptines et devinettes. Lyyli est ainsi un symbole du brassage culturel, le lecteur pouvant y deviner, même avant le témoignage explicite de l'auteur « Moi enfant, voilà ce qu'elle est », un alter-ego de l'écrivain.

Si plusieurs articles ont déjà rappelé le fait que Mohammed Dib s'appuie souvent sur les langages propres aux arts visuels, et notamment à la peinture, la troisième partie de ces Actes de colloque est dédiée justement à ce sujet : *L'écriture poétique et l'importance du visuel*. Dans l'intervention ayant pour titre « Au commencement est

le paysage». Les paysages visuels et sonores de Mohammed Dib », Maya Boutaghou étudie trois œuvres poétiques de Dib sous l'angle d'une utilisation de la langue française comme véhicule servant à un voyage intérieur vers des lieux réels ou symboliques enfouis dans la mémoire. La langue donne à voir et à entendre, son pouvoir expressif dépendant justement d'une capacité de l'écrivain à capter l'image et à la capturer dans le juste mot. Plus encore, le mot doit se faire transmetteur de parole, car faire passer les images auditives par l'écrit est une entreprise moins simple. Si Dib peut associer à ses poèmes des photos, et il le fait d'ailleurs – dans « un désir de transparence du monde » (Boutaghou, p. 91), là où le mot ne lui est pas suffisant –, pour les paysages sonores, il réussit l'exploit d'exprimer un signifiant acoustique à travers un signe écrit soumis lui aussi à une traduction plus ou moins consciente, depuis la sonorité de la langue maternelle à l'image graphique du français écrit.

Dans la même lignée, Lamia Oucherif s'attaque à l'étude de « L'écriture du «visuel» ». Le point de départ de sa réflexion est une déclaration de l'écrivain dans *L'Arbre à dire* : « [...] je suis un visuel, un œil ». Mohammed Dib s'est construit une conception de l'écriture dans laquelle le rapport entre « le visuel » et le monde est fondamental. À partir de la nouvelle *La dalle écrite* et en passant par des exemples extraits de plusieurs œuvres de Dib, Lamia Oucherif nous montre que ce « visuel » revêt un sens beaucoup plus large, celui d'« artiste », et que le langage poétique qui prend en compte la complexité du monde à travers ses sensations n'est que le moteur d'une libération symbolique du fardeau des émotions réprimées.

Par la suite, dans le dernier article de cette troisième partie, « L'œil cosmique et l'ouïe. Hypostases dibiennes », Manel Zaidi Ait-Mekidèche replace le visuel dans le tandem qu'il constitue, à travers toute l'œuvre dibiennne, avec l'ouïe. En prenant appui sur le paysage désertique tellement cher à Mohammed Dib, notamment dans *L'infante maure* et *Le désert sans détour*, la scientifique montre pertinemment comment les deux sens s'entraident dans le processus de génération de sens. En effet, la récitation prend une importance capitale dans ce dispositif d'expression du monde ; Dib joue avec le triptyque chose, son et signe, dans une quête incessante de la meilleure façon de restituer le monde dans son entière complexité. Le verbe comme instrument de nomination des choses se voit attribuer une utilisation sacrée, dans un sens religieux et pas seulement.

La quatrième partie de l'ouvrage recueille sous le titre *L'oralité et le théâtre* six contributions. D'abord, Guy Basset, dans « Le tissage des traditions » étudie la manière dont les contes, se faisant représentants de la tradition orale algérienne, traversent plus ou moins visiblement toute l'œuvre de Mohammed Dib. Qu'ils lui servent

de sources d'inspiration pour la création fictionnelle, qu'ils fassent intrusion tels quels dans la trame des récits, ou bien qu'ils se constituent en recueil, les contes sont pour Dib le signe de sa participation à une tradition, en même temps qu'une réactualisation de cette même tradition pour l'inscrire dans la modernité. Le chercheur met en évidence, avec pertinence et application, les liens qui existent entre les contes utilisés : la reprise d'un même récit avec des variations sur la fin, des personnages récurrents, des thématiques qui ressurgissent et qui sont remaniées, tout cela se constitue dans un fil rouge qui traverse l'œuvre dibienne et qui participent de son unicité dans le paysage littéraire francophone.

Hanane Laguer nous livre dans son article « Théâtralité du geste dans *L'infante maure* : outil de scénarisation de l'oralité » une analyse du roman cité sous l'aspect de la participation du corps à une théâtralité du récit romanesque qui le rend non seulement plus expressif, mais, en même temps, plus proche de la même tradition orale dans laquelle Dib a inscrit son écriture. Le personnage de Lyyli Belle crée dans ce roman un monde à elle, aidée par le rêve et l'imagination, ces derniers étant convoqués par l'intermédiaire de la voltige et de la danse, d'où l'importance capitale de la gestuelle. Le langage lui-même devient plus rythmé, imposant ainsi au lecteur une lecture qui le fait entrer dans un monde mystérieux, inconnu, chargé significations ancestrales. Tel que le conclut Hanane Laguer : « Maniant avec dextérité les bons outils, Mohammed Dib se fait alors metteur en scène et réalisateur de la tradition orale, désormais inscrite dans son œuvre romanesque. » (Laguer, p. 136)

Ce même lien entre les genres, à savoir le théâtre et le roman, est au centre de la contribution d'Amel Maafa, « De la polyphonie théâtrale à la narration romanesque. Le cas de *Mille hourras pour une gueuse* et de *La Danse du roi* ». Entre les deux écrits le lien a été dès le début indéniable : la pièce a été vue comme une adaptation du roman, alors que les études récentes sur les manuscrits dibiens ont relevé l'antériorité de la pièce sur le roman. De même, les deux s'inscrivent dans une tendance de l'auteur vers le surréalisme de l'époque : « [...] l'auteur instaure [...] une esthétique surréaliste moyennant une technique polyphonique qui exploite l'ambiguïté et le conflit du sens. » (Maafa, p. 141) Prenant appui sur la conception que Bakhtine donne à la polyphonie littéraire, Maafa nous fait voir comment Dib fait jouer dans ces œuvres plusieurs voix des consciences sans se les approprier, mais les laissant gagner leur autonomie par rapport à la voix auctoriale.

La pièce *La fiancée du printemps* fait l'objet du travail d'Hervé Sanson, sous le titre « La nébuleuse de *La fiancée du printemps*. Construction et déconstruction du mythe ». A travers l'étude de plusieurs versions de cette pièce, fruits du travail dibien

d'élaboration créatrice, Hervé Sanson ressort encore une fois l'importance que Dib a donné aux mythes et à leur réécriture. Le chercheur montre que cette réécriture existe chez Dib dans les deux sens du mot : réactualisation du mythe pour le faire réapparaître dans le présent (de la narration et pas que), mais aussi entreprise de l'auteur de retravailler constamment sa création, la remanier, l'approfondir et l'améliorer, à travers des versions successives de la pièce étudiée. Le jeu de construction et déconstruction à l'œuvre sert à mettre en valeur, autant pour l'auteur que pour le chercheur, les différentes strates qui forment la structure du mythe et qui sont réactualisées sous forme théâtralisée.

Dans l'avant-dernière contribution de ce volume, Zineb Ali-Benali applique les études de genre à un corpus de trois romans de Mohammed Dib : *Qui se souvient de la mer*, *La danse du roi* et *L'infante maure*. Dans « Le genre comme construction dans l'œuvre dibienne. La voie du poème », Zineb Ali-Benali étudie les personnages féminins sous l'angle de leur fonction d'acteurs du récit, en utilisant la poétique dibienne : la restructuration et la reconstruction d'un monde nécessite, dans l'œuvre de Dib, une dimension féminine qui est avant tout celle de la poésie, du rêve et de l'imagination, tissant des liens entre des mondes autrement tellement différents.

Lucy Stone McNeece clôt la suite de contributions par un article intitulé « L'écriture de Mohammed Dib : la plume comme un pinceau ». Dans la même veine que la contribution précédente, Lucy Stone McNeece montre comment la poétique dibienne est mise sous le signe du féminin, participant ainsi à rompre les oppositions traditionnelles et à donner à la pensée de points de vue autres. La manière dont Dib fait fonctionner ensemble des genres littéraires différents, rompant avec les conventions établies, s'inscrit dans cette volonté dibienne de faire une révolution, en empruntant la voie douce mais efficace de cette poétique sous le signe du féminin. Stone McNeece dit d'ailleurs, en rapport avec le récit *Cours sur la rive sauvage* : « Le féminin insuffle dans ce récit des effets de langage qui montrent au narrateur l'impossibilité de sa quête de comprendre le mystère, tout en lui montrant qu'il en fait partie. » (Stone McNeece, p. 183)

La cinquième partie de ce volume est constituée d'une sélection de documents iconographiques mis à disposition par Assia Dib et qui nous laissent voir la profusion de fragments manu- ou tapuscrits que nous a laissés Mohammed Dib, la preuve, si besoin était encore, d'un travail appliqué, d'une imagination gigantesque et d'une construction progressive mais stable d'une pensée littéraire, créatrice et philosophique qui fait que l'œuvre de Mohammed Dib donne et donnera certainement encore matière à étudier pour les critiques intéressés à la francophonie littéraire.

La conclusion appartenant aux trois coordonnateurs du volume reprend et résume la façon dont toutes les contributions se sont approprié la thématique du colloque pour faire ressortir des perspectives nouvelles ou bien, pour certaines, renouvelées par l'application des théories récentes. L'actualité de l'œuvre littéraire de Mohammed Dib n'en ressort que plus clairement.

Le théâtre des genres dans l'œuvre de Mohammed Dib met à l'honneur l'écrivain algérien dont l'œuvre est tellement complexe qu'elle s'inscrit avec facilité dans la contemporanéité, en se prêtant, par le mélange de langages, de genres, de traditions, par le recours à des réactualisations des éléments de l'héritage immatériel, à des analyses dépassant le champ purement littéraire. Le volume ouvre en même temps de pistes de réflexion qui pourront certainement se concrétiser dans d'autres travaux, individuels ou collectifs.

Larissa Daiana Luica. Chercheuse au Centre Régional francophone d'Etudes avancées en sciences sociales (CEREFREA Villa Noël) de l'Université de Bucarest et enseignante à la Faculté de Langues et Littératures étrangères, Département de Langue et Littératures françaises. Elle est titulaire d'un doctorat en littératures française, francophones et comparée à l'Université Bordeaux Montaigne depuis 2013 et auteure de l'ouvrage *Autobiographie et pseudo- autobiographie dans l'œuvre de Driss Chraïbi*. Elle a participé ou fait actuellement partie de l'équipe de plusieurs projets de recherche sur les littératures francophones du Maghreb et du Machreq, sur les études de genre ou sur les discriminations. Ses intérêts de recherche s'articulent, entre autres, autour des littératures francophones, de l'autobiographie, de l'écriture féminine, des représentations des conflits, des bandes dessinées et des études de genre.

PANÉL D'ÉVALUATEUR.RICE.S

- Zakaria Ali-Bencherif / Université de Tlemcen / ALGÉRIE
- Mamadou Hady Ba / Université Gaston Berger / SÉNÉGAL
- Paola Bellomi / Università degli Studi Verona / ITALIE
- Houda Ben Hamadi / Université de Carthage / TUNISIE
- Ariadna Borge Robles / Universidad de Sevilla / ESPAGNE
- Isaac David Cremades Cano / Universidad de Murcia / ESPAGNE
- Daisy Fabiola Eyaa Obame / Université de Bretagne Occidentale / FRANCE
- Victoria Ferrety / Universidad de Cádiz / ESPAGNE
- Benjamin Gagnon Chainey / Dalhousie University / CANADA
- Isabel Esther González Alarcón / Universidad de Almería / ESPAGNE
- Madame Chanez Hamdad / Université Lounici Ali - Blida 2 / ALGÉRIE
- Mustapha Hamil / Université de Windsor / CANADA
- Belén Hernández / Université Jean Moulin Lyon 3 / FRANCE
- Stéphanie Hubert Leriche / Université Paris 8. Rattachée au LEGS / FRANCE
- Silvia Hueso / Universitat de València / ESPAGNE
- Ana María Iglesias / Universidad de Valladolid / ESPAGNE
- Denis Jamet / Université Jean Moulin Lyon 3 / FRANCE
- Yahya Laayouni / Bloomsburg University / ÉTATS-UNIS
- Josep Marqués Meseguer / Universidad de Zaragoza / ESPAGNE
- Fanny Martín Quatremare / Université de Grenade / FRANCE
- Jesús Martínez Oliva / Universidad de Murcia / ESPAGNE
- Birgit Mertz-Baumgartner / Universiät Innsbruck / AUTRICHE
- Isabelle Moreels / Universidad de Extremadura / ESPAGNE
- Zeina Najjar / Université Libanaise / LIBAN
- Gibson Ncube / Stellenbosch University / AFRIQUE DU SUD
- Claudia Pena López / Universidad de Valladolid / ESPAGNE
- Amelia Peral / Université d'Alicante / ESPAGNE
- Joyce Peronne / Université ESADE de Barcelone / ESPAGNE
- Wioletta Anna Piegzik / Université de Szczecin / POLOGNE
- Madame Anne-Marie Reboul / Université Complutense de Madrid / ESPAGNE
- Madame Micaela Rossi / Università de Genova / ITALIE
- Malgorzata Sokolowicz / Université de Varsovie / POLOGNE
- Monika Sulkowska / Université de Silésie / KATOWICE / Pologne
- Inmaculada Tamarit Vallés / Universidad Politécnica de Valencia (UPV) / ESPAGNE
- Francesca Tumia / Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3 / FRANCE
- Witold Ucherek / Université de Wrocław / POLOGNE
- Lynda Zaghba / University Mohamed Boudiaf of M'Sila / ALGÉRIE
- Adamantia Zerva / Universidad de Sevilla / ESPAGNE

A 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-riche-s 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 LGTBIQ+ (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'Universitat 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).

9 772660 625008



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

