



**HAL**  
open science

## Le Renouveau de la Parole Identitaire

Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc

► **To cite this version:**

Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc (Dir.). Le Renouveau de la Parole Identitaire. Presses universitaires de la Méditerranée, 1993. hal-03270730

**HAL Id: hal-03270730**

**<https://hal.science/hal-03270730>**

Submitted on 25 Jun 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER FRANCE  
QUEEN'S UNIVERSITY KINGSTON CANADA

**CENTRE D'ÉTUDES LITTÉRAIRES  
FRANÇAISES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE**

*Groupe de Recherche sur  
les Expressions Françaises*

**Le Renouveau de  
la Parole Identitaire**

Publié par  
Mireille CALLE-GRUBER  
Jeanne-Marie CLERC

**Cahier n°2**

**1993**



**Nous tenons a remercier Madame Claude Françoise BRUNON  
pour la composition originale qui orne la couverture de ce livre**





# LA PAROLE IDENTITAIRE

## TABLE DES MATIERES

### INTRODUCTION

<i>Le renouveau de la parole identitaire</i> par Jeanne-Marie Clerc .....	7
<i>L'extrême contemporain</i> par Mireille Calle-Gruber .....	17

### PARTIE I : LE DIFFERENTIEL A L'ŒUVRE

Marie-Claire Blais, <i>Soifs</i> .....	25
Jean-Claude Blachère, <i>La « langue du peuple » dans le roman négro-africain d'expression française</i> .....	33
Amelia Calujnaï, <i>La littérature roumaine à la reconquête de son identité ou Le courage esthétique</i> .....	51
Jean-Marie Lemogodeuc, <i>Les Utopies de crise dans le roman indigéniste péruvien</i> .....	63
Frank Curot, <i>L'expression identitaire au cinéma : divisions horizontales et verticales, centre et périphérie</i> .....	81

### PARTIE II : L'AUTRE DE L'AUTRE

Bernard Assiniwi, Algo Cri, <i>Je suis ce que je dis que je suis</i> .....	101
Stéphanie Nutting, <i>Danser (dans) l'interstice : les configurations de l'espace dans deux pièces de théâtre amérindiennes</i> .....	107
Gérard Etienne, <i>L'écriture féodale et l'identité de la femme noire</i> .....	123

Gérard Lapacherie, <i>Droits des femmes et identité culturelle. Féminisme égyptien des années 1895-1958</i> .....	141
Jean-Jacques Hamm, <i>« L'étranger de l'intérieur ». Sur une œuvre de Claude Vigée ..</i>	153

### **PARTIE III : DE LA REPETITION A L'EVENEMENT**

Annette Hayward, <i>« Speak White » et « Speak What ». Contexte et Ambivalence</i>	169
Jacques Chevrier, <i>Tendances et perspectives de la littérature africaine francophone contemporaine</i> .....	195
Lilyan Kesteloot, <i>Identité culturelle et création culturelle de Senghor à Aminata Sow Fall</i> .....	209
Koudou Aiko, <i>Absence/Présence de l'identité nègre dans l'écriture de Sony Labou Tansi</i> .....	215

### **PARTIE IV : DE LA BLESSURE A LA GREFFE**

Pierre Gobin, <i>Donner une voix au pays occulté : la dramaturgie de Jean- Marc Dalpé et les Franco-Ontariens</i> .....	233
Patricia Geesey, <i>La Blessure de la filiation et de l'identité chez les romancières issues de l'immigration algérienne en France ....</i>	253
Lucie Lequin, Mair Verthuy, <i>Nouveaux palimpsestes de la littérature québécoise ou L'écriture migrante au féminin</i> .....	265
Mireille Calle-Gruber, <i>... Et la voix s'écri(e)ra. Assia Djébar ou Le cri architecte .....</i>	275
Assia Djébar <i>Silence de l'écriture</i> .....	293
Notices Bio-Bibliographiques .....	297

## **INTRODUCTION**



## LE RENOUVEAU DE LA PAROLE IDENTITAIRE

*Jeanne-Marie CLERC*

La notion d'identité, apparue en psychologie sociale dans les années 60, avec les travaux d'Erikson, est l'héritière de réflexions bien antérieures et multidisciplinaires qui touchent, entre autres, à l'anthropologie, à la psychanalyse, à la sociologie, mais aussi à la philosophie, et dont l'un des grands initiateurs fut Jean-Paul Sartre. Le colloque international tenu à l'Université de Toulouse en 1979 et intitulé *Production et affirmation de l'identité* a montré, avec plus de sept cents participants issus de domaines de recherche variés, allant de la psychiatrie à la politologie, en passant par la pédagogie et l'économie, l'ampleur que revêt l'extension de ce concept, dans un monde où les frontières géographiques, linguistiques et culturelles se trouvent en pleine mutation. Il nous a semblé que l'histoire récente, avec la chute du mur de Berlin, mais aussi les révoltes amérindiennes au Canada, les contestations des pouvoirs autoritaires en Afrique, etc..., avait contribué depuis quelques années à renouveler cette problématique identitaire. Renouvellement auquel concourt aussi l'évolution de l'optique des chercheurs : celle-ci souligne, depuis les années 80, la « perspective dynamique » dans laquelle se situe la notion d'identité, qui est de plus en plus considérée du point de vue de « l'interaction sociale qui préside à la définition de soi, non pas seulement au niveau interindividuel mais au niveau structurel ou superstructurel (la culture, les institutions, l'histoire, l'idéologie...) »<sup>1</sup>. C'est ce « processus évolutif » que nous avons voulu capter, sous l'un de ses aspects essentiels mis en lumière par l'anthropologie récente, à

savoir celui des « stratégies » qu'il met en oeuvre. Nous avons tenté, dans ce volume, de répertorier les différentes « procédures » élaborées par les individus ou les groupes pour affirmer leur identité, en réponse à des situations socio-historiques, psychologiques ou culturelles différentes. Parmi ces procédures, celles que, en tant que littéraires et comparatistes, nous avons privilégiée est la stratégie verbale : comment la prise de conscience de soi transite-t-elle par une prise de parole et un passage à l'acte d'écriture ? La parole identitaire, sous ses aspects récents, engendre-t-elle une écriture spécifique et neuve ?

## **I. L'IDENTITE VECUE COMME UN RAPPORT CONFLICTUEL D'INCLUSION/EXCLUSION.**

« Une nation, a dit Renan, est une grande solidarité constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore ». Cette définition de l'identité nationale semble actuellement menacée par l'écroulement des grands équilibres qui affecte tous les continents. La continuité, qui permettait à chacun de se situer dans le temps et l'espace individuels et collectifs, se trouve ébranlée par les chocs de l'histoire. Ceux-ci remettent en cause l'intégration des minorités ethniques aux groupes traditionnellement admis. Il semble que les actes de séparation, d'autonomisation et d'affirmation par la proclamation de ses différences, l'emportent, à l'époque actuelle, sur la reconnaissance d'une commune appartenance. De plus en plus, l'identité se vit de façon conflictuelle au sein d'un rapport différentiel qui oppose « centre et périphérie », selon l'expression de Frank Curot, et définit par là-même des relations antagonistes d'inclusion et d'exclusion. On construit l'idée de nation, écrit Todorov, selon le modèle de la race : c'est une communauté de « sang », c'est-à-dire une entité biologique sur laquelle l'individu n'a aucune prise »<sup>2</sup>. On peut classer du côté de cette fatalité identitaire entraînant l'exclusion, la couleur de la peau dont Gérard Etienne rappelle que, noire, elle a été assimilée, en Haïti, à Pluton, dieu des Enfers, condamnant l'individu à une infériorité sociale graduée d'après la variabilité de sa négritude, selon dix stades intermédiaires allant du plus foncé au plus clair. C'est aussi le sexe qui, lorsque féminin, il s'ajoute à la négritude, déclenche, chez les auteurs noirs eux-mêmes, des réflexes ostracistes « hérités de la société exclavagiste », et en totale contradiction avec une « praxis » qui fait de la femme africaine l'un des piliers majeurs de la reconstruction et de l'espoir post-indépendantistes. C'est

aussi les valeurs qu'une société attribue ou refuse à la sexualité, selon qu'elle correspond ou non aux normes imposées par une éthique de la survie et de la reproduction. En ce sens, la fiction de Marie-Claire Blais sur laquelle nous avons choisi d'ouvrir ce volume illustre, mieux peut-être qu'une dissertation, le paradoxal renversement des rapports d'exclusion entre un Américain noir mais protestant, dont l'éducation puritaine rachète quelque peu la négritude, et l'ostracisme qu'elle engendre à l'égard de l'Américain blanc mais homosexuel. Plus profondément encore que la couleur de la peau, l'appartenance sexuelle détermine des exclusions auxquelles concourent non seulement des valeurs morales mais des fantasmes sacrés.

Plus neuve encore que la récente prise de parole des minorités sexuelles, apparaît celle des « Beurs » qu'évoque Patricia Geesey. « Nous sommes pour eux comme des étrangers... mais des étrangers de leur sang » : c'est par cette formule inouïe qu'une jeune Maghrébine de France définit ses relations avec ses parents. Quel Gobineau, quel Renan, quel Tocqueville auraient jamais imaginé que l'altérité puisse naître un jour, de cette façon déchirante, au sein de l'identité raciale ? Ecartèlement d'une génération entre l'appartenance familiale et la reconnaissance sociale, entre le patrimoine hérité et la culture acquise, entre l'identité transmise et l'identité conquise.

Mais ces rapports conflictuels entre soi et l'autre sont souvent doublés de relations identiques entre l'ici et l'ailleurs. Il semble pourtant qu'à l'élégiaque Du Bellay préférant son « petit Liré » au « Mont Palatin », a succédé une conscience territoriale éclatée et parfois tragique. C'est l'« ici » multiple de l'Africain, soucieux, comme le rappelle Jacques Chevrier, de s'affirmer dans ses différences ethniques, et s'inscrivant en faux contre la pseudo-homogénéisation négriante de Leopold Senghor. De même nature est le cri de Bernard Assiniwi, opposant les cinquante-trois cultures et langues amérindiennes au concept uniformisant d'« Autochtone », le renvoyant à l'altérité anonyme secrétée par l'ignorance d'une société dominante. C'était déjà un « ici » démultiplié par les différences de classes que, seul à son époque, Renoir mettait en scène dans *La Grande illusion*, montrant, comme l'analyse Frank Curot, que l'idée de nation n'est rien face à l'Internationale aristocratique des officiers comme un de Boeldieu et un von Raufenstein. Malgré le grand élan optimiste qui animait ce film unique, à la veille de la seconde guerre mondiale, on ne peut oublier l'image de Gabin qui, après avoir partagé les généreux colis reçus au camp de prisonniers par le banquier Dallio, l'abandonne dans la neige où, évadé avec lui, il s'est démis la cheville, en lui lançant cette phrase venge-



resse : « J'ai jamais pu blairer les Juifs ! » Cri du coeur, que la fraternité des hommes également asservis malgré leurs différences, avait permis d'étouffer un moment, et que l'aspiration commune à la liberté permettra encore d'oublier, mais que les tragiques réalités de la guerre qui se préparait ramèneront au premier plan de l'actualité historique.

L'ici vu par les autres peut être ressenti comme une trahison. C'est l'« espace-guignol », issu des « Buffalo Bill's Wild West shows » (des « pow-wow pour touristes » aux « cabanes de bébélles made in Canada ») que dénoncent les auteurs amérindiens cités par Stéphanie Nuttig, lorsqu'ils s'efforcent de « défolkloriser » leur dramaturgie.

L'« ici » peut aussi être vécu comme une « malédiction ». C'est ce que montre Pierre Gobin à travers son analyse de la dramaturgie de Jean-Marc Dalpé mettant en scène l'« icitte, le trou méprisable où (le Franco-Ontarien) se sent enchaîné comme le chien à sa niche ». Il y a là l'exemple exceptionnel d'une parole identitaire en voie d'émergence, et qui s'affirme dans le cri désespéré de celui qui refuse sa condition. Car ce rapport conflictuel d'inclusion/exclusion, qui peut donc aller jusqu'à pousser l'individu à intérioriser sa propre altérité au point de la retourner contre soi-même en une sorte d'auto-condamnation, c'est essentiellement dans la parole qu'il se vit.

## II. LE CONFLIT IDENTITAIRE VECU DANS LA PAROLE.

« Je suis ce que je dis que je suis », proclame Bernard Assiniwi, affirmant par là une priorité définitive de la langue sur l'appartenance raciale. « Bien que je sois de sang à moitié Français, je suis Algo-Cri, du groupe linguistique algonquien et toute ma vie est orientée vers cette identité ». Ce que Todorov, exilé, acculturé en France, redit d'une autre façon, inverse de son expérience personnelle : « On peut être Français de souche et néanmoins ne pas participer à la communauté culturelle » (p 424). Or, la communauté culturelle, celle qui nous fait partager la même langue pour dire des choses que nous possédons ensemble, ne se confond pas avec le concept tout fait d'« identité culturelle », tel qu'il a été fabriqué par les appareils d'Etat pour être, comme le dénonce Jean-Gérard Lapacherie, « un instrument de domination et d'asservissement. Chacun est sommé de s'y conformer. Surtout ceux qui sont privés de tout droit ou interdits de parole, comme les filles et les femmes », et cela non seulement dans l'Egypte qu'il évoque.

En ce sens, la parole identitaire est « nécessairement, comme il l'affirme, parole individuelle », rejetant les « rôles imposés », celui de l'« Autochtone », que récuse Bernard Assiniwi, celui de la femme « habitée par un animal ou une vieille » que, selon Gérard Etienne, l'écrivain haïtien impose à celle qu'il considère encore comme une esclave, et contre laquelle s'élèvent d'autres paroles de femmes noires, celle d'Aminata Sow Fall, de Werewere Liking, de Mariama Bâ : l'immense succès du roman, *Une si longue lettre*, atteste l'écho rencontré chez les femmes africaines par une parole proprement féminine, témoignant douloureusement de la condition traditionnelle d'épouse et de mère dans une Afrique en voie de transformation.

Parole individuelle aussi que celle exprimée par un certain cinéma régionaliste, en réaction contre le jacobinisme centralisateur du cinéma national, et qui a permis, dans un film comme *La Pointe courte* d'Agnès Varda, d'exprimer à la fois le discours d'une femme et celui d'un territoire, inaugurant un renouveau inattendu du langage cinématographique sclérosé par les normes officielles. Qu'en est-il aujourd'hui de ces tentatives isolées qui restent méconnues du grand public parce que non soutenues par l'économie et la distribution officielles ? Car on ne doit pas se tromper sur la nature de ces contraintes imposées par l'appareil d'Etat. Dans un pays comme la Roumanie, qui s'ouvre au capitalisme moderne, Amelia Calujnaï montre bien que « la censure économique a remplacé la censure politique » et fait peser ses impératifs, comme dans tous nos pays capitalistes, de façon aussi étouffante que celle vécue par les artistes sous le régime communiste.

Parole individuelle enfin, mais qui se donne à lire dans le silence volontaire, de la part de cette petite fille beur qui ne parvient pas à concilier l'écriture arabe de son père avec celle, inversée, de son institutrice française, et se réfugie dans un mutisme obstiné : elle n'a « rien à dire aux fous », selon ses propres mots, rapportés par Patricia Geesey. Dans ce refus de parler, tout autant que dans le cri de protestation, s'exprime ce double apprentissage simultané dont parle Pierre Gobin, et par lequel l'individu s'essaye à « dire son nom » en même temps que « son non ». Dans cette relation intime entre l'affirmation de soi et le refus, s'insère l'élaboration d'une écriture capable de dire les liens qui unissent et les souffrances qui désunissent.

### III. LA PAROLE IDENTITAIRE AFFIRMÉE DANS L'ÉCRITURE.

« J'écris dans l'ombre de ma mère », constate Assia Djebar. « Façon émouvante d'affirmer, commente Mireille Calle-Gruber, qu'il n'y a de pays-langue maternelle que la littérature ». La parole identitaire, qui se confond avec la langue maternelle, donne naissance à une écriture spécifique. Parce que l'écriture, plus que toutes les déclarations d'autonomie, est le lieu où peut se créer la différence en même temps qu'elle se dit. « L'écriture, cette merveille capable de chambouler l'univers », selon la belle formule de Sony Labou Tansi, donne à vivre à celui qui la produit, et à celui qui la lit, cette identité profonde qui rompt les amarres avec les définitions officielles et les étiquettes reconnues.

On se permettra ici de récuser certains jugements de valeur sans indulgence prononcés contre la littérature considérée comme trop facilement « réaliste », littérature de témoignage, « sociologisme étroit », selon la formule d'Aïko Koudou, et qui a marqué la quête d'identité dans beaucoup de pays, africains entre autres, à la veille ou aux lendemains des Indépendances. Le témoignage d'Amélia Calujnaï sur la littérature roumaine d'aujourd'hui, si on le rapproche de l'expérience littéraire française consécutive à la seconde guerre mondiale, elle aussi en quête d'une reconstruction identitaire, paraît en ce sens pleine d'enseignement. Il semble, en effet, que la conquête de l'« écriture identitaire » passe par un véritable « processus » où l'on peut distinguer au moins deux étapes, dont la première apparaît incontournable : c'est une sorte de passage obligé par l'affirmation de l'authenticité de soi-même à travers l'expérience vécue. Comme dans la France des années 45 à 50, celle des *Temps Modernes*, publiant, sous l'impulsion de Sartre, les témoignages sur ce que Jean Cayrol appelait l'univers « lazarien » des camps de concentration, la Roumanie actuelle manifeste sa suspicion à l'égard de la fiction, et lui préfère les récits vécus de persécution politique et de résistance. Il ne semble pas qu'il y ait là une « perspective éthique » antagoniste de la « perspective esthétique », comme l'affirme Amélia Calujnaï. L'expérience démontre qu'il y a succession d'étapes, et que la recherche scripturale ne peut venir qu'après cette première prise de conscience de soi, à travers la souffrance qui nous découvre à nous-mêmes en même temps que nous la disons telle que nous l'avons vécue. Ensuite, seulement, nous pouvons entrer dans la seconde phase du processus, où l'écriture, enfin conquise sur le réel, peut le faire éclater. C'est alors que

s'exprime la spécificité d'une écriture qui proclame l'identité au sein de la différence même.

Plusieurs exemples nous sont donnés ici. L'écriture fait éclater la différence identitaire par le recours au mythe. C'est le cas de la littérature indigéniste péruvienne dont parle Jean-Marie Lemogodeuc qui montre le « potentiel explosif » de cette « lecture dynamique des mythes », génératrice d'une écriture subversive à l'égard des techniques réalistes ressenties comme des « modèles allogènes » à déraciner. Mais peut-on, de nos jours, invoquer le mythe contre l'Histoire, sans risquer de s'égarer dans l'utopie ? C'est bien pourtant ce que semble faire l'Amérindien Yves Sioui Durand, dans sa pièce *Le Porteur des peines du monde*, qu'analyse Stéphanie Nuttig, où l'artiste est montré luttant contre la mort, dans un « véritable combat shamanique avec l'opacité de l'âme pour pouvoir renaître, jeune soleil étincelant, nouvelle lumière de l'aube, l'aigle-blanc de l'Est, origine de la vie ». De ce fait, la linéarité-même de l'Histoire est rompue au nom de « valeurs autochtones circulaires » selon lesquelles Stéphanie Nuttig montre que « la mort est insérée dans le cycle naturel des choses ». Ainsi le drame devient rituel et invoque le mythe pour reproduire « l'espace cosmogonique ». La parole, alors, devient acte, pour dire la fondation d'un monde où fusionnent spiritualité et topographie. Cet acte est, à la fois, poésie de la parole et du geste : elle devient danse, suscitée par l'écriture théâtrale.

L'écriture fait éclater la différence identitaire à travers la poésie, comme le montre Jean-Jacques Hamm à propos du poète juif alsacien Claude Vigée. Comment s'exprime cette poésie ? Annette Hayward, dans son remarquable commentaire du poème-symbole de la Révolution Tranquille, « Speak white », analyse comment les « mots ambivalents », « renversant et retournant dans tous les sens les mots de l'Autre », parviennent à susciter, même chez l'auditeur étranger, comme ce fut mon cas, une émotion d'une rare intensité. Car, comme elle le démontre, l'étranger se trouve inclus dans ce processus tourbillonnant où il est amené à s'identifier au NOUS de la revendication minoritaire à l'égard de toutes les oppressions du monde. Mais, contrairement à ce qu'elle affirme, j'avoue que moi, Française, je me suis sentie profondément interpellée par la mise en accusation que constituait, de la part de cette parole québécoise, l'évocation du « sang (mêlé) à la poussière des rues d'Alger ».

La poésie, c'est aussi l'éclatement des normes de la langue élitaires léguées par le colonisateur. C'est ce « français en liberté » qu'analyse Jean-Claude Blachère chez un Henri Lopez, entre autres, et qui, sous couvert d'in-

clure la langue de la rue, fabrique ses propres idiolectes pour proclamer la commune identité de l'intellectuel noir avec ses frères du peuple. C'est alors que naît une nouvelle langue pour dire une nouvelle perception de l'identité : « langue métisse », à travers laquelle s'affirme non plus l'arrachement mais la rencontre, non plus la différence mais le mélange, et qui semble comme la promesse d'avenir sur laquelle débouche ce renouveau de la parole identitaire.

Mireille Calle-Gruber cite cette phrase significative d'Assia Djebar : « Je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue... ». Si elle l'oppose à celui du sang, c'est pour mieux en souligner le caractère de stratégie opératoire. Il ne s'agit plus là d'une fatalité héritée par la naissance, mais d'un acte par lequel celle qui écrit donne forme et sens à son discours et à sa vie, dans le même temps que sa vie « à cheval » sur deux pays, deux langues, deux cultures, l'informe et le transforme.

La double référence ethnique et/ou culturelle se présente de plus en plus comme une richesse et une ouverture que l'écriture traduit avant, parfois, qu'elle n'ait atteint la prise de conscience lucide. L'art anticipe sur la vie, on le sait, et c'est peut-être la leçon que nous donnent ces textes ambigus comme « Speak What » où Annette Hayward voit la trace de « l'évolution du discours identitaire au Québec » : « ambivalence face au message monologique (nous contre vous) inévitablement inhérente à toute parole identitaire ». Ambiguïté qui appelle la participation créatrice du lecteur et son implication dans une aventure où sa propre identité se trouve mise en cause.

Cette « écriture de l'hétérogène, du composite, de l'hybride » qu'Aïko Koudou analyse chez Sony Labou Tansi, apparaît, en dernier ressort, comme l'expression privilégiée de cette expérience identitaire éclatée qui est celle de l'individu moderne, africain, amérindien, québécois, beur : « bribes d'appartenance ethnique », « fragments d'identité culturelle », « morceaux d'apparence sociale », « ils tissent plus ou moins pacifiquement, comme le démontre Jean-Olivier Majastre<sup>3</sup>, le patchwork bigarré de cultures étrangères qui se frôlent, se côtoient », s'interpénètrent et constituent la parole identitaire des hommes d'aujourd'hui : au sein même de leurs différences, une promesse d'union pour demain. Union conquise dans cet « interstice » qu'évoque Stéphanie Nuttig, dans cet « espace entre » que définit Régine Robin, citée par Lucie Lequin et Maïr Verthuy : « c'est-à-dire dans un espace où il y a du jeu, du va et vient entre une origine assumée dont on arrive à se déprendre et le devenir-autre, le changement qui ne mène pas à la pulvérisation ». Ainsi se trouve miné de l'in-

térieur le concept d'« universalité » qui, depuis le Siècle des Lumières, sous-tendait la pensée de l'Autre. Celui-ci n'est plus envisagé dans ce qui l'apparente mais dans ce qui le diversifie, au sein d'une interaction réciproque entre les cultures.

#### NOTES

1) collectif, *Stratégies identitaires*, Paris, PUF, coll.« psychologie d'aujourd'hui », 1990, p. 23.

2) Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Paris, Seuil, coll.« La couleur des idées », 1989, p. 423.

3) « L'échappée belle : stratégies culturelles et identité ethnique », in *Métissage. Linguistique et Anthropologie*, Université de la Réunion/L'Harmattan, tome II, Paris, 1992, p. 301.



## L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

*Mireille CALLE-GRUBER*

« [...] *Quelque chose qui serait le partage de la communauté dans et par son écriture, sa littérature* ».

Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*

Ce qui domine, à la lecture de l'assemblage des textes ci-après tramant le volume, c'est un sentiment d'effervescente étrangeté ; le constat qu'à l'enseigne de la parole identitaire ce sont, en fait, les voix de l'altérité qui s'élèvent. Et qu'il ne saurait y avoir d'assemblage que celui qui constitue, ici, *une improbable communauté* : seule communauté possible sans doute, que nourrit et délite la tentative même de maintenir ensemble tant de spécificités. Car cette tentative inscrit l'espace problématique de *l'extrême contemporain* auquel contraint, désormais, notre société « multi- raciale », « multi-culturelle ». Autrement dit, dans la simultanéité d'existence des cultures et des histoires en leur diversité d'existence des cultures et des histoires en leur diversité, leurs (con)fronts, leur voisinage confluent et conflictuel, la question de l'identité ne va plus sans la question de *l'être-ensemble*.

Extrême contemporain : l'expression voudrait souligner le sens oxymorique de la partition des espaces. « Contemporain » désigne des co-existences, des présences concomitantes en mêmes lieux et temps. Pluralité, mitoyenneté, partage. « Extrême » dit la marque de la limite, de l'opposition (antipodique),



de la tension. L'extrême contemporain c'est le dilemme du singulier *dans* la pluralité. De la singularité identitaire à toute extrémité : sur la frontière mitoyenne qui la constitue, mais aussi l'ouvre et la questionne.

Telle est la tension qui, en définissant l'être comme un être-avec et un être-à-sa-perte, conduit à repenser les notions de communauté, restreinte ou élargie, d'appartenance, d'authenticité, de singularité, d'identité. Renouveau donc, ou plutôt renouvellement de la question identitaire qu'exposent, chacune à leur manière, les interventions que nous avons réunies.

Voilà ce qui m'interpelle, d'abord, dans le patchwork de textes écrits depuis des points de vue, des géographies, des expériences, des langues différentes : une circulation inouïe de la parole qui dit, aussi, la séparation ; l'écho de similaires vicissitudes, mais aussi l'ego revendiquant de spécifiques aventures. Bref, la nécessité du *passage* mais, non moins, l'exigence du *partage*. *Soifs*, le texte de Marie-Claire Blais, est à cet égard emblématique : la phrase hybridée, l'avance syncopée du récit reconduisant sans fin à la croisée de plusieurs narrations qui alternent, s'interrompant, renouant non sans altérer aux poreuses frontières, tout ce dispositif composite dit assez que l'autre, toujours, est à mon bord. Me borde, certes, et m'aborde et m'inachève, empêchant la clôture de l'identitaire ; mais aussi se déplace avec moi, avance. Plus exactement : que *je* n'avance pas sans (l')*autre*.

*Soifs* intitule l'altération. Exciter la soif, *alterare*, c'est « rendre autre ». *Soifs* dit le désir. Dit, à l'entrée du livre : pas de parole identitaire sans désir. Désir de l'Autre – où le double génitif maintient dans l'ambiguïté la réciprocité du lien.

Afficher en ouverture le texte de création de Marie-Claire Blais c'est, aussi, prendre le parti de la littérature. C'est, en effet, répondre à la question — que pose Annette Hayward — « L'identité est-elle une question littéraire ? », en affirmant que la littérature est par excellence le lieu d'exercice des différences, le creuset d'un intense jeu de l'altérité, et donc de l'identité. Contre l'uniformisation technico-économique du monde contemporain, Aiko Koudou plaide pour une « esthétique de l'intellect » en travail dans la littérature négro-africaine. Contre la folklorisation des cultures amérindiennes, Sioui Durand réinvente par l'art théâtral — Stéphanie Nutting le montre — toute une dimension de sacré et les rites de passage. Contre la banalisation du regard occidental

qui réduit l'autre à l'appellation d'« Indien », Bernard Assiniwi expose l'extraordinaire richesse des langues et des traditions des cinquante-trois cultures autochtones au Canada. Quant à Amelia Calunaj, qui constate que nos vies tiennent aux fils de nos récits et que nous avons un inépuisable besoin de nous raconter et d'être racontés, elle exhorte les écrivains roumains au « courage esthétique » contre la soumission aux représentations convenues. Par quoi la littérature est désignée comme l'expérience des limites, seule capable d'ouvrir la voie à l'exploration identitaire en lui donnant toute sa portée inconnue.

Ce sont là autant de prises de position qui soulignent, face aux menaces d'homogénéisation de la société des multinationales, l'urgence d'affirmer le droit à la littérature. C'est-à-dire d'instaurer et de penser *du différentiel à l'œuvre*. Davantage : c'est façon d'affirmer qu'il est urgent de prendre le risque de la littérature. De mettre à l'épreuve de ses virtualités, de ses potentialités, de ses inventions, les normes qui régissent nos adhésions et nos représentations (y compris certaines clôtures identitaires que les générations nouvelles rendent lisibles dans la littérature de la négritude [Jacques Chevrier, Lilyan Kesteloot], ou dans le roman haïtien [Gérard Etienne] ; et que Bernard Assiniwi évoque avec la crise amérindienne de Kanasetake-Oka).

La littérature, autrement dit, s'avère lieu d'exercice de la pensée : une pensée *à l'essai*, qui laisse venir l'inattendu hétérogène et qui, renonçant au volontarisme d'un vouloir-dire ou d'un vouloir-faire, accueille l'œuvre qui, peu à peu, laborieusement, *se fait*.

Telle est, qui m'apparaît au second chef dans cet ouvrage, la vaste mise en œuvre de la littérature par des pratiques singulières et iconoclastes. Se présente, ici, un vaste chantier littéraire, remarquable en ce que l'hybridation des formes et des voix qui ne cesse d'y être en jeu, fait de la littérature le lieu d'exposition de l'identité. Où, à tous les sens du terme, l'identité *s'expose*. Ainsi, la poésie de Claude Vigée, juif alsacien, est-elle le révélateur de « l'étranger de l'intérieur » ; cependant que l'analyse de Gérard Etienne fait apparaître les traces de féodalisme dans le roman haïtien post-colonial ; celle de Gérard Lapacherie, l'esclavage féminin dans le roman égyptien. Quant à Patricia Geesey, elle décrit les conflits d'appartenance et de filiation dans la production narrative des jeunes Beurs.

En fait, l'identité, s'exposant, découvre que c'est toujours en termes de partage — d'être-partagé — qu'elle se joue : dans le rapport à son autre ; à

l'autre en soi ; à *l'autre de l'autre*. Découverte que nous sommes toujours l'autre d'un autre. Que l'illusoire distinction intérieur/extérieur a fait long feu et que les frontières, mobiles, passent au lieu même de l'être : *être-en-commun*<sup>1</sup> où le partage divisoire s'inscrit non plus dedans-dehors mais dans le *en* : espace inarticulé, indéterminé, d'un obscur passage intérieur.

C'est ainsi que l'Algro-Cri, minoritaire, souffrant de la domination québécoise, éprouve, cependant, sa proximité à ce Québécois lui-même minoritaire dans une Amérique du Nord massivement anglophone. Et que le Franco-Ontarien, établi en territoire anglophone et méprisé du Québécois, manifeste à l'égard de ce parent francophone même sentiment d'ambivalence. D'appartenance-et-non-appartenance. C'est ainsi, également, que la femme du monde islamique sait que son identité nationale (qui épouse celle de ses compatriotes mâles) ne s'accorde pas avec la revendication de sa différence sexuelle, et que c'est dans sa chair que passe la frontière.

Mettre, par l'exercice de la littérature, le différentiel en œuvre, c'est aussi mettre à l'ouvrage toutes les langues. La littérature fait don *des* langues, donne lieu à leur(s) jeu(x), permet de dépasser la terrible violence qui fait obligation à la parole identitaire d'utiliser la langue-de-l'autre.

Comment écrire dans l'idiome étranger qu'est la langue de France ? Comment capter l'écho de sa « propre » histoire dans les récits qu'ont fait les vainqueurs ? Comment *se* dire dans la littérature post-coloniale des « indépendances octroyées » (Aiko Koudou) ? Elaborer une autobiographie dans-la-langue-française et ne pas être « transfuge » (Assia Djébar) ? Ces questionnements portent à faire de l'écriture l'espace d'une résistance symbolique et d'un travail du sens — mise en gestation, mise en souffrance — qui forge et force la langue hexagonale. Celle-ci, traversée d'autres langues et idiomes, marquée d'accents étrangers, prend un relief tout accidenté, se trouve rendue à sa matérialité sonore, graphique, rythmique (J.C. Blachère). Ainsi saisie au corps, la langue hexagonale se plie au métissage, à la rhétorique d'autres cultures, à l'apport de formes poétiques inconnues. Elle est apte, dès lors, à devenir *un pays-langue* où l'on met racine, mais aussi d'où l'on peut partir vers l'étranger,

---

<sup>1</sup> Pour l'analyse des implications philosophiques de l'expression, je renvoie au travail de Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1986, 1990 ; en particulier : « De l'être-en-commun », p. 201-234.

explorer plus loin, comme les transhumants faire terre au-delà des frontières (Assia Djebar).

Que le rapport à la langue ne se comprenne plus en termes d'appropriation et de propriété modifie totalement le geste d'écriture. Lequel, dans les textes qui suivent, s'inscrit en tant que mouvement, *traversée*, trajectoire singulière, sillage, graffiti, voie-voix. Deux mouvements, surtout, semblent ici guider la production artistique : l'un déroule une écriture qui vise à transformer *la répétition en événement* ; l'autre élabore des dispositifs qui narrent le passage *de la blessure à la greffe*.

La littérature négro-africaine se place surtout dans le premier mouvement, où les jeunes écrivains, rompant, nous dit Jacques Chevrier, avec l'académisme de la négritude césairienne ou senghorienne, ont recours à des modèles d'emprunts divers ainsi qu'aux codes de l'oralité. Reprendre à son compte la parole identitaire des aînés, c'est bien l'obliger au partage et l'arracher à se fermeture. Et il apparaît, chez Sony Labou Tansi en particulier, que le ressassement du topos de l'identité nègre ruinée, se trouve totalement revisité par le geste esthétique de l'hybridation au théâtre. C'est, non moins, dans le trajet de la répétition visant à créer événement, que se situe la réécriture de *Speak White* par *Speak What* : où le texte de Marco Micone, immigré italien au Québec, renvoie, quinze ans plus tard, à la signature du Manifeste québécois, sa propre parole identitaire – dé-placée, dé-mythifiée, passée au miroir déformant du point de vue de l'Autre qui lui reproche intolérance et rejet.

Telle activité d'écriture au second degré, qui porte un regard critique sur la question identitaire et fait appel à l'esthétique du collage, du montage, de la mention c'est-à-dire aux formes de l'inachèvement et de la faille, maintient la pensée vive et les questions *à vif*.

Le second mouvement qui construit la narration de la blessure à la greffe, désigne, encore une fois, à la parole identitaire, un lieu entrecoupé de partages et de passages. La blessure est gage d'ouverture, laquelle ne va pas sans douleur. Blessure de l'origine perdue (perdue *à l'origine*) qui enjoint d'inventer « une voix au pays occulté » (Pierre Gobin) ; de la discontinuité généalogique qui génère le roman beur ; blessure de la migrante contrainte à l'anamnèse ; ou de la maghrébine déchirée entre la langue de la mère (l'arabe) et la langue du père (le français) ; toutes ces expériences de la perte sont por-

teuses de découvertes de soi. Exemple, la trajectoire de l'Algérienne à qui la langue de l'autre fait passer la frontière du gynécée, du voile, de l'analphabétisme. De la blessure à vif qui nourrit l'écriture, lui pousse une peau-greffe : peau du parchemin où chemine le stylo vers la connaissance. Vers une identité qui est le (douloureux) dévoilement de l'autre des autres (en) moi. Cette greffe d'écrit ne ferme pas la plaie ni ne remédie : elle place l'écrivain sur le *seuil*, au lieu inconfortable de jonction et disjonction, hors dans, où elle se passe, se perd, se trouve. C'est dire, ainsi, que la parole identitaire s'écrit toujours sur la propre peau. A toute extrémité.

Il n'y a pas de position neutre. Et il ne faudrait pas qu'un silence laisse croire à quelque neutralité « objective » du regard critique, lequel serait comme exempt de toute implication. Tout au plus y a-t-il une tache aveugle. Qu'il faut, au moins, tenter, encore, de problématiser ici. A savoir : que fait, d'où parle, le discours critique Blanc, européen, et donc en implicite position eurocentrique, lorsqu'il élabore une réflexion sur « la parole identitaire » ? Autrement dit : où se situe mon discours tel que je viens ici de l'introduire ou tel que, plus loin, il disserte sur l'œuvre d'Assia Djebar ? A quelles références ancre-t-il son cours ? De quels autres est-il traversé, puisqu'il ne saurait être exempt du questionnement identitaire ? Comment, en outre, dans le rapport inversé du centre et des marges, écrire sur ces textes dont je suis l'Autre-en littérature ? *En* écrire sans que soit bouleversée la propre approche ?

Sans parler de la vive expérience de déplacement que fait une lecture soudain confrontée à une langue française inconnue, qui parle (l')étranger, je me bornerai à une remarque, qui n'est pas une réponse, mais une pierre d'attente et esquisse la perspective d'une ligne de travail.

Ceci. De ces textes de la question identitaire, qui parlent de l'autre et *pour* l'autre — muet, ou bâillonné, perdu, ignoré, qui ne sait écrire et n'a pas d'histoire —, le critique français apprend à écrire : d'autre façon. Non plus dans la maîtrise, mais dans l'expérience de l'impuissance et du manque. Dans le tâtonnement des apprentissages et des découvertes.

Ecrire (de) la parole identitaire c'est, en somme, consentant à donner lieu à l'émergence d'instances insoupçonnées du discours de maîtrise, cherche à *écrire de la main qui n'écrit pas*.

## **PARTIE I : LE DIFFÉRENTIEL À L'ŒUVRE**



**SOIFS**  
(Extrait)

*Marie-Claire BLAIS*

Tout le jour, ils avaient chanté, dansé en chœur sur les planchers de bois du temple, chanté à la Gloire de Dieu, à son heure de gloire qui approchait, avait crié le Pasteur d'une voix tonnante qui avait longtemps vibré dans l'air tiède du matin, (et ceux qui dormaient au cimetière des roses ne l'avaient-ils pas entendue ?), les filles toujours en avant avec leurs cheveux frisés, crêpés, leurs bouches dures, à la fin de l'Office on avait ouvert les portes du temple et chanté dansé dans la rue, car en ce dimanche qui précédait la fête de Pâques, pensait le pasteur, on entendait dans toutes les églises les trompettes du Seigneur, à La Nouvelle Vie du Tabernacle, on avait prié pour les malades et à la Sainte Trinité les écoliers avaient récité ces terrifiants passages de La Bible qu'ils avaient appris aux Etudes Bibliques, en ce temps de pénitence, quant aux Luthériens n'était-ce pas choquant, pensait le pasteur, cette nurserie pendant le service (et même l'air climatisé) et le parking derrière l'église Presbytérienne quoi penser de cela aussi quand le Seigneur mourait sur la croix pour les péchés des hommes, leur salut, et les Episcopaliens avec leur église construite en pierre, c'était trop vaste, on priait mal à l'intérieur de ces murailles, n'étaient-ils pas sévères avec leurs cantiques que chantaient de vieilles demoiselles, quant à l'église de Baha'i ces gens-là priaient-ils le vrai Dieu, nous t'aimons Ô Dieu dans la peur des flammes et l'espoir du paradis, venez, venez, vous qui passez, chacun est un invité d'honneur avait dit le pasteur



devant son humble église où l'on entendait croasser les poules, tout le jour ils avaient dansé, chanté, au Temple et dans la rue, et partout, dans toutes les églises on avait écouté ces Trompettes du Seigneur, dans la crainte et les tremblements et maintenant le soleil se couchait sur la mer, Mama ramassait les assiettes maculées de sauce et de fèves brunes, dans les broussailles du jardin, sa voix perçante sifflait aux oreilles de Carlos qui tentait de fuir vers la rue mais que Mama ramenait près de sa poitrine, contre ses seins lourds qui haletaient de colère sous la robe de coton mauve, sa robe du dimanche, laquelle descendait si bas sur ses jambes, car c'est le bas de cette robe, les plantureuses jambes noires, les souliers blancs foulant l'herbe jaunie, c'était tout ce débordement de fureur qui gravitait autour de Carlos, qui le pourchassait pendant qu'il étreignait son ballon de football, les cadenas, les chaînes de bicyclettes se lamentait sa mère, que le Seigneur ait pitié de nous, et les claques pleuvaient sur les joues de Carlos, sur sa forte nuque courbée, finirait-il comme les Frères Escobez de la rue Havana, hein, finirait-il comme eux, et dans le bourdonnement des coups qui martelaient ses tempes, il entendit soudain, comme si ces quelques sons cristallins, séparés de tout, eussent jailli de la terre pour lui seul, le chant des cigales et le clapotis des vagues tout autour et il vit le Saint Révérend (c'est ainsi que son père désignait Martin Luther King) debout sur un épais nuage au milieu du ciel, il semblait avoir des soucis puisqu'il s'épongeait le front avec son mouchoir, il disait de sa voix grave, Carlos, un jour j'ai eu un rêve et c'était pour toi, mon fils, qu'est-il arrivé, mais l'ultime message télévisé était vite estompé par un autre, celui de la glace à la vanille que devait manger Carlos, il y avait longtemps que le Saint Révérend s'adressait personnellement à Carlos debout sur un nuage dans sa toge éclaboussée de petites taches écarlates, près du coeur, parfois il pleurait en disant que ses larmes seraient désormais intarissables, tout ce que j'ai fait pour toi, mon fils, et tu passes ton temps à renifler de la cocaïne avec les Mauvais nègres te souviens-tu de ces trente-quatre panthères noires tuées dans les rues de New York, non car c'est elle, que tu aimes, la glace à la vanille que fabriquent les Blancs, car la lumière, mon fils, écoute-moi bien, c'est aussi la foudre, et à la voix grave du Saint Révérend dans le ciel, au chant des cigales et au clapotis d'es vagues se confondaient le tap tap d'un orchestre noir annonçant à Carlos la marque de commerce de cette glace à la vanille qu'il avait le devoir de manger, tap, tap, et sur les notes scandées du tap tap, il dansait sur un pied et sur l'autre, dodelinant de la tête sous les coups de sa mère, dans un mouvement lent, d'une extrême dolence.

Puis peu à peu les bourdonnements cessèrent aux tempes de Carlos, la forte main qui l'avait secoué, giflé, dans une convulsion si impérieuse retombait soudain avec fatigue, le long de la robe mauve, Carlos reprit son ballon qui avait roulé dans l'herbe, la main de sa mère se posait forte, impérieuse et tranquille sur l'épaule du Pasteur Jérémy, c'était l'heure de coucher Deandra et Tiffany, dit le Pasteur à sa femme et quand se débarrasseraient-ils de cette vieille glacière dans la cour, et de l'arbre de Noël aux guirlandes trempées de moisissures, ah, cela pouvait bien attendre encore quelques mois, ce que l'on n'avait pas eu le temps de faire hier, pourquoi le faire aujourd'hui si on pouvait le faire demain, et Carlos courait en pressant contre sa large poitrine, son ballon de football car il ne fallait pas être en retard pour la partie, et sur son passage se déployaient les drapeaux, s'élevaient des voix dans des chants patriotiques d'une religieuse ferveur qui excitaient Carlos car n'entendait-il pas ces mots qui ne s'adressaient qu'à lui, Vive Carlos, vive la glace à la vanille, Vive Carlos le champion de son équipe, lui seul est le plus grand et le plus fort, car il avait un rêve, ne le savaient-ils pas tous, ces ignorants, il avait un rêve. Et pourquoi Paul et Luc se querellaient-ils dans la cuisine, c'est le mol pétilllement des glaçons dans l'eau minérale qui l'avait averti de leur retour, ne se disputaient-ils pas au sujet du régime qu'il devait suivre, ce soir, riz, filet de rouget, (il observait cette écriture fine, resserrée qui devenait de plus en plus illisible) riz, filet de poisson, Paul et Luc se sont disputés, un ami m'a téléphoné de la Californie, cette époque d'inertie mentale chez Kafka, était-ce autour du 5 mars 1911 ? « Ma vue est toujours excellente, en général je me porte bien... » et docilement Jacques s'était soumis à cette servitude des repas que son foie, son estomac n'absorbaient plus, devant le bol de riz fumant que lui avait servi Luc n'avait-il pas frémi d'une honteuse émotion, celle de la reconnaissance peut-être, car on s'occupait de lui, on le lavait le matin, on lui donnait son bain le soir, et ces soins de propreté, d'hygiène, s'accroissaient jusqu'à la dérision, pensait-il, lorsque pour changer les draps, on le livrait soudain à la déconcertante fraîcheur de son corps nu avant de lui imposer pour la nuit la contrainte du linge absorbant, sous son pyjama, et montaient en lui, comme ce soir, ces sentiments d'aigre gratitude, de rage saine, aussi, car il était temps que Dieu eût pitié de lui, que s'achevât l'ignoble comédie, car allait-il entrer ainsi, avec son caractère maussade, (ce caractère que lui avait tant reproché Tanjou) avec toute sa raison, sa lucidité malfaisantes dans l'agonie ? Mais eux recueillaient de ses mains l'assiette qu'il n'avait pas touchée, introduisaient pour lui dans le vidéo la bande magnétique du film qu'il avait manifesté le

désir de voir et c'est pour eux qu'il exhibait ce fier sourire, l'éclat de ses dents blanches sous la fine moustache, laquelle avait été taillée par le coiffeur, avant son départ de l'université, c'est pour eux, pensait-il, qu'il vivait encore car il ne pouvait s'arracher de la mystérieuse adoration de tous leurs gestes, rien ne lui semblait plus mystérieux en effet que cette mâle jeunesse qui allait lui survivre avec ses désirs capricieux, maladroits, l'élévation de ces désirs quand il se sentait si abaissé ; il prit soudain les mains de Luc entre les siennes et lui dit dans un soupir : « Il faut sortir, aller à la discothèque, vous amuser.. » et il se sentit libéré quand il les vit qui enfilaient leurs shorts blancs, chaussaient leurs patins aux courroies phosphorescentes, pour sortir, cette nuit aux réverbérations soyeuses, permissives, dans les bars, sur les plages étaient bien à eux, pensa-t-il, à la fermeté de leurs corps bruns dans les shorts blancs, ces corps qui frissonnaient encore sous les gouttelettes d'eau froide de la douche, dehors, cette nuit appartenait à la solitude ou à la complicité de leurs plaisirs, ces désirs qu'ils semblaient si bien contenir sous leur apparence chaste, réservée, avec leurs cuisses, leurs fesses enchassées dans le short blanc, leurs sexes durcis et enflammés sous la fermeture éclair du short, mais à peine évolueraient-ils sur la chaussée des rues que leurs parures iridescentes comme celles des oiseaux rares, attireraient tous les regards, éveilleraient la curiosité de l'homme seul, comme l'avait fait autrefois Tanjou, avec le mouvement ondulatoire de ses hanches, venant vers Jacques en patinant sur une piste de danse, un ruban aux reflets verts, irisés dans ses cheveux courts et drus, et c'est en pensant à Tanjou, à l'ineffable douceur de ses abandons, que Jacques échangea la cassette du film *Amadéus* pour un film érotique qu'il gardait dans le tiroir de sa table de chevet. Et s'ils s'étaient brusquement retrouvés l'un près de l'autre, attirés par les parfums d'une nuit odorante, près de la mer, ne ressemblaient-ils pas, elle et Claude, pensa Rénata, à un couple de fugitifs faisant vite l'amour dans la promiscuité d'une chambre d'hôtel, avant un départ, une séparation dans cette fébrile promiscuité, un miroir, au plafond de la chambre avait reflété l'audace de tous leurs gestes, leurs frénétiques demandes pendant qu'ils s'enlaçaient, s'embrassaient, et soudain, dans la nuit silencieuse, le miroir leur renvoyait l'image de ces corps désemparés qui ne bougeaient plus, engourdis dans le même bien-être tranquille, non, Claude ne devait pas partir à l'aube, pensa-t-elle, était-il conscient des dangers qui le menaçaient, ce réseau de trafiquants armés qu'il avait cru démolir, c'était là une action d'une incompréhensible témérité dans le monde dans lequel nous vivions, ils cherchaient maintenant à les intimider, les assiéger (lui disait-il la vérité au sujet de ces mélanges

explosifs qui n'auraient détruit que la serre, ces murs translucides qui avaient longtemps abrité des plantes tropicales en hiver ?) elle serait à ses côtés, le protégerait contre lui-même, l'intrépidité de sa jeunesse, et elle revit soudain la femme en robe verte, le couple vulgaire s'enrouant de cris, près du piano, dans le bar, sa conscience ne reflétait-elle pas ces désolantes apparitions de la nuit, il y avait aussi ce vieillard édenté somnolent derrière les comptoirs poussiéreux d'une librairie de la ville qui lui disait d'un air résigné : « Prenez le livre qui vous plaît, Madame, moi, je ne sais pas lire, je ne fais que vendre des livres à des écoliers... » c'était quand elle avait éprouvé une creuse sensation de soif, une sensation si irréprouvable qu'elle s'était retournée vers une touriste qui buvait une limonade dans une timbale de carton, la touriste semblait lire effrontément par-dessus son épaule tout en aspirant goulûment son breuvage, avec une paille, et désormais la soif, l'indiscrète présence fleurant son épaule, imprégnaient ces vers d'Emily Dickinson qu'elle avait lus dans l'air surchauffé de la librairie : « Because I could not stop for Death, He kindly stopped for me, The carriage held but just ourselves and Immortality.. » car il y avait dans ces mots écrits dans une autre langue un dense ruissellement de souvenirs, d'émotions vives que Rénata ressentait dans le présent, comme si, pendant que la bousculaient des écoliers noirs, qu'une étrangère, collée à son épaule, dégustait une limonade au citron, lui en donnait le goût, l'envie, elle eût senti passer en elle, sous la sueur à son front, la révélation qu'elle attendait depuis sa convalescence ici, (en un lieu où, avait-elle dit à son mari, elle avait eu l'impression de séjourner dans les limbes) cette révélation de l'état de désarroi qui l'habitait depuis ce jour où elle avait pensé qu'elle fumait pour la dernière fois, dans le corridor d'un sinistre hôpital de New York, à cet instant où, comme dans le poème d'Emily Dickinson, la mort ne s'était pas arrêtée, (où, plutôt, elle ne s'était pas arrêtée pour la Mort) la laissant seule avec la blancheur de son passage et ce goût mémorable de la dernière cigarette, sa suprême succulence interdite qui appartenait désormais à l'immortalité matérielle des choses, car pensait-elle, ce « just ourselves and immortality » ce n'était peut-être rien d'autre que la compagnie de ces objets qu'elle aurait tant de mal à quitter, la cigarette, l'étui, le briquet en or, ces creuses sensations de soif qui rappelaient les langueurs de l'amour, autour de ces objets, objets auxquels elle se rattachait avec toute la ténacité de ses sens, car rien au monde n'avait eu autant de saveur que la dernière cigarette, au point qu'elle n'avait cessé de répéter, d'innombrables fois, le geste de porter la cigarette à ses lèvres, d'en extraire la saveur, dans un frémissement à la fois effrayé et délicieux de tout

son corps, car elle était soudain livrée à un désarroi qui la poussait irrésistiblement à s'emparer de ce qui lui paraissait sa seule immortalité sur la terre, celle de tous ses plaisirs marqués par une même régénération exquise et affolante, bien qu'elle sût que ce sentiment d'une immortalité dans ses plaisirs fût une chose périssable, elle se demandait si elle se souviendrait longtemps avec la même exactitude de cette sensation de la mort évanescence un instant suspendue à ses lèvres, son courage professionnel en sortirait-il plus grand ou amoindri lorsqu'elle représenterait ses clientes en justice à son retour, (avec le désarroi n'avait-elle pas connu aussi le danger ?) ou oublierait-elle cette hantise que « la dernière cigarette » eût pu être vraiment la dernière, l'infiniment délectable, dans son souvenir, celle qu'elle avait fumée dans le corridor d'un hôpital de New York, ou cette autre qu'elle respirait ici avec jouissance, profitant du sommeil de son mari pour vite aller fumer à la fenêtre, jetant à la dérobée sur ses épaules nues la veste de tweed qu'il porterait pour son départ, (et le pantalon gris encore sur un cintre, dans une mince enveloppe de plastique, tel qu'on l'avait posé sur le fauteuil, le matin, les chaussures cirées, rangées sur le seuil de la porte, par d'invisibles mains mais pendant la nuit se souviendrait-elle de sa craintive apparition dans le miroir de la chambre lorsqu'elle avait vu, dans les reflets de la lampe, la longue et pâle cicatrice autour du poumon prélevé, sur la peau sombre, cuivrée par le soleil, sous l'insidieux parcours de la cicatrice si parfaite, magistrale, avait-elle dit au chirurgien, passait aussi le dernier souffle, puis elle avait chassé ce doute qu'elle pouvait lire dans ses yeux interrogateurs, dans le miroir, d'un geste brusque elle avait saisi l'étui d'or, le briquet, et apaisée, avait senti monter à ses lèvres, à ses narines, cette odeur de fumée humide que renvoyait la mer sur son visage, cette odeur de fumée chaude, humide et pourtant vivifiante qui semblait venir de l'océan.

Il avait enlevé son pyjama, il détachait de sa taille amaigrie, de son ventre, de ses cuisses vouées au même silencieux dépérissement, la culotte absorbante sous le pyjama, ces langes dont Luc et Paul l'avaient enveloppé avec une application dévouée mais soucieuse, (car jusqu'à la fin n'avaient-ils pas hésité à le laisser seul ?) avant de sortir pour la nuit, des frissons le parcoururent pendant que l'air du soir gonflait sa poitrine, car enfin il respirait mieux et se souvint qu'en se soulevant dans son lit, il avait vu le ciel rose entre les pins, les reflets du soleil couchant sur la mer calme, la plage des militaires déserte à cette heure-là, la partie de football était sans doute finie puisqu'il avait entendu les cris de la Vieille d'à côté poursuivant les enfants du Pasteur avec une pierre (et les pas de Carlos se frayant un passage dans la végétation

piquante, derrière les barbelés où hurlaient les chiens) les voitures des policiers sillonnaient la ville dans l'appel lancinant des sirènes et Jacques palpait ce ventre ces cuisses, il auscultait avec des doigts de clinicien le sexe encore dressé ne devait-il pas savoir même s'il sentait peser sur lui l'ironie d'une telle curiosité, combien de fois encore il pourrait encore jouir de ce sexe, se satisfaire à l'ombre d'un si grand deuil, accomplir jusqu'au bout ces miracles que lui révélait son excitable fureur sensuelle, friande, saine, cela, il y avait si peu de temps, encore ; lorsqu'il cajolait Tanjou sous les draps bleus, dans ces pénombres des fins d'après-midi où ils se réfugiaient tous les deux, en ce temps où il s'offensait des pudeurs de Tanjou, le réprimandait d'un air boudeur, en venant étudier ici, n'avait-il pas hérité de ce répugnant puritanisme de l'Amérique du Nord, et pourquoi cette mendicité de l'enquêteur, dans les yeux de Tanjou, Jacques n'était-il pas un homme libre, ce qu'il faisait de ses nuits ne concernait que lui, il lui semblait sentir à ses côtés le garçon luttant contre lui avec ses protestations et ses larmes, entendre la voix humble au mélodieux accent étranger lui dire, vous ne m'aimez donc pas, vous ne m'aimez donc pas, Jacques le calmerait d'une caresse lasse sur le front, les yeux, la bouche, et pourquoi cette lassitude c'était là une illégitime offrande à la jeunesse, les relents de ce détestable puritanisme chez Tanjou les avaient peut-être séparés, le garçon ne confondait-il pas sexe et nobles sentiments, comment était donc la forme de son visage, les doigts de Jacques glissaient sur les joues proéminentes de Tanjou, sur ses lèvres pulpeuses qu'il faisait taire, Jacques était un homme libre, il ne fallait jamais lui poser de questions, dans le silence de ces après-midi enfermés dans la chambre, on entendait le vol des mouches contre les stores, le ronronnement d'un ventilateur, et soudain la voix sentencieuse du professeur qui énonçait que le sexe n'était qu'une machine, un engin pour les rêves, dont on appréciait l'usage avec l'expérience, le risque de ces expériences, Jacques se rappelait la morosité de ses propos et qu'il se levait soudain en disant à Tanjou « et si on regardait l'un de mes films, qu'en penses-tu ? » il jouait avec le bouton du téléviseur, réglait le contraste d'une image et farouche, pudique, Tanjou détournait les yeux de ces couples de garçons, de leur lascive hardiesse partout, comme on le voyait dans le film que regardait Jacques, aujourd'hui maintenant encore, pendant qu'il était seul ; dans les parcs, les bosquets, les saunas, dans toutes les villes d'Europe, d'Amérique, sortaient de leurs cavernes les animaux affamés, assoiffés, le léthargique lion assoupi en Tanjou se réveillerait-il dans un bond de féroce jalousie, qu'était-ce que ce latent puritanisme hérité de notre culture disait Jacques, moi, je vous

aime, disait Tanjou, il faudrait donc encore venir vers lui, le prendre dans ses bras, le rassurer, d'une caresse un peu distante, lointaine, et se mettre à craindre par-dessus tout que ce fût vrai, que lui, Jacques, l'un de ces spécialistes de Kafka dont on ne savait que faire dans les universités, oui que ce fût vrai qu'il était lui, l'inaliénable, aimé.

## LA « LANGUE DU PEUPLE » DANS LE ROMAN NÉGRO-AFRICAIN D'EXPRESSION FRANÇAISE

*Jean-Claude BLACHÈRE*

Pour les premiers observateurs du champ littéraire négro-africain francophone, il va de soi que les romanciers ou poètes sénégalais, dahoméens, malgaches, doivent utiliser la langue de la métropole sous sa forme la plus surveillée.

Le français académique est celui que l'on enseigne et qui fournit le modèle d'écriture le plus prégnant, tant le poids de l'école s'imprime sur la production littéraire. Tandis que le maître — instituteur, gouverneur, Ministre des Colonies... — se félicite des réussites du disciple noir, l'écrivain nègre ne songe pas à remettre en question la nature d'un outil linguistique qui lui permet non seulement d'égaliser ses régents mais aussi, plus subtilement, de contester les barrières et les hiérarchies du système colonial.

Les soleils des indépendances, dans les années 60, se lèvent sur un paysage linguistique cahoteux. C'est que la langue française est en train de perdre, dans un nouveau contexte politique marqué par la montée du sentiment nationaliste chez les intellectuels, son hégémonie. D'Ousmane Sembène à Ahmadou Kourouma, l'idée se développe : la langue de l'ancien colonisateur n'est pas adaptée à la traduction de manières de penser et de parler du « peuple » nègre. L'idéologie de la Négritude a, d'ailleurs, érigé en mythe la notion d'un être-nègre à la fois spécifique et impérieux. A cet être-nègre désormais révélé à lui-même, il faut une langue nouvelle. Sinon nègre (car très



vite on mesure les obstacles engendrés par l'émiettement linguistique et les inconvénients pratiques et intellectuels de l'abandon radical du français), du moins négligée...

Les solutions techniques utilisées par les écrivains pour accréditer l'idée qu'on peut rester soi-même en utilisant la langue de l'Autre montrent vite leurs limites. Dans le même temps, la critique africaine se radicalise : au « comment écrire dans la langue du Blanc » se substitue un inquiétant « pourquoi écrire » dans cette langue de soumission, où se profilent soupçons et censures...

Au début des années 80, çà et là en Afrique noire, mais d'abord au Congo avec Sony Labou Tansi et Henri Lopès, une réaction d'irritation se dessine. On ne peut toujours pas se passer du français pour écrire, mais on commence à éprouver quelque agacement devant les ratiocinations stériles des critiques. Plutôt que de colloquer interminablement sur la pertinence du français, on risque d'en oublier l'essentiel — l'écrivain a pour mission de créer/crier, rappelle Sony Labou Tansi, en n'importe quelle langue —, les néo-romanciers choisissent d'utiliser le « français en liberté », c'est à dire, d'abord, libéré de toute pesée critique et de tout militantisme idéologique<sup>1</sup>.

Reste à trouver la langue de la liberté ; à choisir l'expression qui convienne à la nouvelle mission assignée à la littérature. Ce ne peut être la langue du colon, ni celle des intellectuels formés au Quartier Latin, qui cherchent à dire leur être-nègre avec des suffixes empruntés au latin. D'une manière apparemment paradoxale, bon nombre de romanciers se tournent vers la « langue du peuple ».

Avant d'esquisser une définition de cette notion littéraire, il faut d'abord prendre la mesure de la contradiction. Utiliser la langue de la rue, c'est adopter une position politique : prendre le parti de tous contre la dictature de l'oligarchie, se placer du côté des défavorisés, des chômeurs, qui ont appris le français dans la rue, faute de pouvoir aller à l'école. Mais c'est, en même temps, renier la « politique de l'écriture ».

Comment un Henri Lopès peut-il concilier son « jeu » — la culture égoïste de ses rêves — et ses proclamations messianiques : « j'écris pour faire des prises de justicier, à la fois karatéka et christ, à tous ces bouchers qui réduisent l'homme à un boeuf à saigner »<sup>2</sup> ? Comment un Sony Labou Tansi peut-il se choisir, dans son premier roman, « homme engageant », auteur de « fables » plutôt qu'« auteur engagé »<sup>3</sup> et, peu d'années plus tard, proclamer : « tous ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple<sup>4</sup> » ?

De quels prestiges se revêt donc cette langue ? Ou de quelles illusions, de quels mythes s'habille-t-elle pour expliquer ces palinodies ?

\* \*

Son utilisation dans la production romanesque reste limitée à de brefs passages, inclus dans le récit à la manière de « citations » ou d'échantillons. Le romancier ne s'y essaie que comme à un exercice d'écriture parmi d'autres possibles. Il est significatif que, dans *Le Pleurer-Rire* Lopès ait accordé à ce « français de la rue » une place mesurée. A côté de la « voix » du narrateur, de celle du haut fonctionnaire - lecteur du manuscrit élaboré par le narrateur, de celle du dictateur Bwakamabé, il y a la langue du peuple : indispensable à la création de l'effet polyphonique, mais partie d'un tout. Dans les cinquante premières pages du récit, on n'en trouve que quelques dizaines de lignes (on les lira à la fin de cet article). Décidément, dans ses métaphores culinaires, Lopès a raison de désigner la présence linguistique négro-africaine sous les espèces du piment : une infime quantité suffit à caractériser la sauce...

La « langue du peuple » ne saurait donc être autre chose qu'une référence. Il arrive même que le romancier traduise en « bon » français ce que ses « hommes de la rue » seraient censés exprimer dans leur idiome particulier. La littérature négro-africaine évoque la langue du peuple plus qu'elle ne la reproduit. On en parle plus qu'on ne la parle. On l'évoque plus qu'on ne la montre. C'est, que Mistral me pardonne, une Arlésienne linguistique.

La notion fonctionne comme un mirage, reculant sans cesse alors qu'on croit pouvoir la saisir. La rue africaine est multiple ; le « peuple » semble inventer plus vite qu'on ne peut analyser ses productions. Au moment où j'écris ceci, me tombe sous les yeux un article du *Monde* (24 septembre 1992) décrivant la dernière invention linguistique de Treichville : le « Nouchi » :

« une sorte de savoureux verlan né dans les gares routières, où se mélangent un français imagé, des mots tirés des langues vernaculaires, le tout bousculé au gré des jours et des raccourcissements pratiques »<sup>5</sup>.

Toute langue fait le désespoir des lexicographes qui tentent de fixer ce qui bouge sans cesse ; la « langue du peuple », a fortiori, défie l'entreprise de définition.

On peut toutefois ébaucher une approche de ses grandes caractéristiques, à partir de la description du « français du Sénégal » par une équipe de linguistes :

« Le français du Sénégal (...) est celui de la vie quotidienne. S'il est encore exclu, en partie, des grandes occasions rhétoriques, il est en usage chez les écrivains sénégalais, dans tous les journaux, à la radio et à la télévision et dans toutes les couches sociales de la population, aussi bien oralement que par écrit. »<sup>6</sup>.

Les matériaux constituant le corpus ont été empruntés à « 30 romans et récits sénégalais », « 1200 numéros du quotidien sénégalais *Le Soleil* », « des textes d'enseignes et d'affiches », des enregistrements de conversation et d'émissions radiophoniques. Les linguistes se gardent de parler de « peuple », notion fort peu scientifique. Mais on peut tirer de cette définition des points de tangence avec la notion littéraire qui m'occupe. Le français du Sénégal s'oppose au français institutionnalisé (celui des « grandes occasions rhétoriques »), comme la langue libre s'oppose à celle du Pouvoir. Ce français est celui de tous, par opposition — ici implicite — aux expressions élitistes. Il est la langue de la vie quotidienne ; on le rencontre dans la rue (enseignes, affiches), mais il déborde largement sur le champ littéraire. Enfin, il ne fait l'objet d'aucune connotation péjorative. Il n'est pas la Norme, mais l'usage. Il ne vient pas de l'École, mais il tend à s'imposer à tous. Il n'est pas un idiome spécialisé, divisé en niveaux hiérarchisés, puisqu'il couvre le domaine oral et le domaine écrit.

Deux problèmes apparaissent en pointillés dans cette première saisie. Leur évocation introduit le débat au cœur de la question littéraire. L'usage de ce français introduit une fracture entre les écrivains qui s'en servent et les « rhétoriciens » : il révèle donc une mutation sociologique, à décrire. Deuxième problème : ce français est-il né des livres ou des conversations ? Est-il d'abord oral, ou d'abord écrit ? L'un, plutôt que l'autre ? Et comment passe-t-il de l'un à l'autre ? Les réponses des linguistes tiennent — ici — en une formule trop vague : « aussi bien » résume, mais ne résout pas.

L'évolution sociologique du groupe des « clercs » révèle un phénomène d'identification. A l'origine, l'écrivain nègre, issu de l'élite universitaire ou sociale, prétend parler pour son peuple. Le thème est très présent chez le

Senghor vaticinateur du temps de la Négritude militante ; il écrivait, en avril 1940 :

« Notre noblesse nouvelle est non de dominer notre peuple mais d'être son rythme et son cœur  
Non de paître les terres, mais comme le grain de millet de pourrir dans la terre  
Non d'être la tête du peuple, mais bien sa bouche et sa trompette »<sup>7</sup>.

Le romancier, au moment des luttes pour l'indépendance, a un livre dans la poche, mais un fusil dans la main<sup>8</sup>. Il cherche à se fondre dans le peuple. Il est *du peuple*, comme l'archétype Sembène, autodidacte, pêcheur, paysan, maçon, tirailleur sénégalais, docker. Il vit au milieu des quartiers populaires, et non plus dans les villas des « Plateaux ». Les étudiants du Quartier latin ont cédé la parole aux enfants de Poto-Poto ; une maison d'édition sénégalaise, dans les années 70, accompagnait cette mutation en élargissant son écurie d'auteurs. Les Nouvelles éditions africaines accueillirent des témoignages, des « récits » écrits par des représentants de couches sociales qui jusqu'alors avaient été exclues de l'expression écrite : *Vingt-cinq ans d'escaliers ou la vie d'un planton* (Seydou Traoré, 1975), *Sourd-muet je demande la parole* (Moussa Ly Sangaré, 1978), *Pas si fou* (Babacar Sy, 1979) ou *Chômeur à Brazzaville* (Pierre Biniakounou, 1979).

La seconde question concerne l'origine de cette langue du peuple et les modalités de son transfert. La langue du peuple se confond avec l'expression de la rue. C'est la voix, orale, innombrable, qu'on entend avant qu'on ne la lise : le passage du graffiti spontané ou de la conversation orale au texte imprimé ne s'est produit qu'à une date récente, et s'est accompagné d'un sentiment de transgression qui en dit long sur son caractère exceptionnel.

On lira ci-dessous, dans une opinion de Nkashama, le mot révélateur : l'intrusion de la langue populaire dans l'expression écrite est une « audace ». L'invasion a commencé dans le monde négro-anglophone. Sur les marchés populaires, on trouve des romans « de quat' sous », écrits dans une langue qui n'a que faire de la norme ou des élégances. Même si le phénomène n'a pas encore pris beaucoup d'ampleur dans le domaine francophone, Nkashama en décèle les prémices :

« Des petits ouvrages écrits en ces codes pidginisés et polysémiques circulent déjà avec beaucoup de succès, au Cameroun, au Congo et au Zaïre par exemple »<sup>9</sup>.

Le critique attend un véritable renouvellement de l'écriture littéraire ; ce sera le rôle de la langue du peuple :

« Il faut attendre de telles audaces en « français de Moussa » d'Abidjan, en « petit nègre » d'Ouagadougou, ou en frankinois de Kinshasa ».

\* \*

Pour saisir cette mutation de statut, le terrain le plus favorable est l'album de bande dessinée autochtone. La B.D. met en scène des personnages du peuple : paysan venu à la ville, comme Dago ; chômeur invétéré et débrouillard, comme Zézé. Son décor est la rue ; sa langue est le français « façon ». Et pourtant, l'album de BD se vend — cher — dans les librairies du Plateau, et non dans les « librairies par terre ». La langue du peuple accède à l'Institution, dont la première étape s'appelle imprimerie.

Malgré quelques travaux d'approche, sous forme d'allusions, voire de monographies, l'histoire de cette forme d'expression reste à faire et à interroger. Je n'en pose ici que quelques jalons. A la suite de Dago, l'ancêtre ivoirien, d'autres hommes du peuple emplissent bulles et phylactères d'une langue qui a abandonné toute révérence à l'égard des modèles écrits. Alors que Maxujera Gey, chauffeur de taxi<sup>10</sup> à Dakar, s'exprime en une langue très convenable qui distingue bien le wolof du français, qui prend grand soin d'articuler les [i] et les [y], les [s] et les [z], les Dago, Zézé, Moussa, Yirmoaga et consorts s'en donnent à cœur joie pour reproduire les expressions et les accents de la rue. On trouvera ci-joint un échantillon des mésaventures de Zézé, et surtout de sa langue.

On pourrait objecter que ces « textes » sont à la frange de l'expression écrite : ils sont imprimés, mais il faut parfois prononcer la phrase pour lui donner son sens. Ils sont aussi un état-limite du « français » : on imagine mal deux cents pages d'un roman écrites de cette manière : il n'est pas sûr que l'étendue du registre de cet idiome « bricolé » suffirait à restituer la richesse d'une expérience intérieure ; ou, qu'à l'inverse, la lenteur du récit respecterait les effets du surprise, de spontanéité, de cette forme d'expression.

Avec encore plus de perplexité, je note que ce « français de Moussa » littérisé (mis en scène, écrit, imprimé), s'il vient du peuple, n'y retourne pas ; l'analphabète en français ne peut pas le lire ; c'est donc un divertissement élitiste<sup>11</sup>. En outre, ce français de la rue s'adresse davantage à des gens qui n'y vivent pas qu'aux chômeurs, tabliers et sauveteurs de Pointe Noire ou de Douala. Dans la rue, tout le monde sait qu'un tablier est un vendeur dont l'étalage tient sur une petite table ; le sauveteur lui fait concurrence en vendant... à la sauvette. Dans les albums, il faut traduire : car ces ouvrages s'adressent à un public qui n'est pas le peuple. Parmi les acheteurs des aventures de Zézé, combien d'Européens, à qui il faut des lexiques, des astérisques, des notes infrapaginales comme au plus beau temps de la « négriture » ? Dans telle chronique de Moussa, où il n'y a pas le support de l'image, il faut dix-sept notes pour un texte d'environ 400 mots<sup>12</sup>. Ce n'est plus de la lecture, c'est de la version latine.

Pourtant, ce français populaire, tel qu'il est, apporte un renfort précieux aux néo-romanciers qui cherchent la langue de la liberté. En donnant la parole à la rue, il ouvre la voie à la contestation linguistique et politique des « en haut d'en haut ». Si telle journaliste reste timorée (« la langue de la rue a peut être aussi un rôle décapant à jouer dans le monde francophone, qui sait ? » ; si tel intellectuel manie d'abondance les formules de précaution et de prudence,<sup>13</sup> Sony Labou Tansi n'y va pas par mille chemins :

« La réalité est qu'en Afrique noire les langues au pouvoir ont peur des langues non au pouvoir, c'est à dire celles de la majorité baillonnées (...). La langue fait peur quand elle est parlée par des gens à qui la parole est refusée »<sup>14</sup>.

En effet, Moussa et Zézé ont des opinions assez critiques sur le français académique. L'un apostrophe vertement (c'est le cas de le dire) l'académicien Senghor pour lui reprocher de perdre son âme à fréquenter des « toubabous » et pour lui signifier que lui, Moussa, est déterminé à fonder sa propre académie, où son français aura droit de cité :

« Y'a beaucoup de Blancs de ton cadimi i z'ont fait trates (a) pour frayé (b)-moi, passéqué je dis que je va ouvri mon cadimi. Lèr dit que mon français ça vaut rien, c'é pour é c'é plis sipérié. Donc i faut pas je vas gâter lèr langue. Moi Moussa, trates wouya-wouya (c) comme ça, i

moyen pas fais-moi pèr. On dit : « Sien i l'aboit mais caravane i passe sans pétard ! ». D'aillèrs, c'é a condé tous ces individus-là que j'a décidé que je va ouvri mon cadimi le mois prossain. Au lié de dire que i z'ont pèr de choué (d) mon guizamin (e) d'entrée, lèr dit que français de Moussa ça vaut rien. De tout façon j'a dit, y'a longtemps, que y'a pas couloi (f) dans mon cadimi. Si ti moyen parlé é pis écrit bien bon mon français-là, ti rentré. Si ti vaut rien je fous-toi dehors »<sup>15</sup>.

[Extraits du « lexique » infrapaginal : a : tracts ; b : effrayer ; c : sans valeur ; d : échouer ; e : examen ; f : couloir, truquage].

Zézé se fâche quand son interlocuteur prétend lui donner une leçon de langue, alors qu'il vient de dire « Sikenbigai » au lieu de « chicken-burger »<sup>16</sup>. Il l'apostrophe, même : « Tu comprends pas franchai... bandécon ! » et conclut que chicken-burger, terme américain, ne s'impose pas plus que le français des Académies à l'homme de la rue : tout cela, « c'est même sosse ! c'est pas parlé dé branc ? »<sup>17</sup>.

Cette langue du peuple ajoute enfin à sa valeur subversive les séductions d'une parole riche, que les intellectuels paraissent apprécier non sans un soupçon de condescendance amusée :

« La rue à Dakar parle à l'oeil qui sait observer. Une parole proluxe en messages. Images suaves ou graves, les unes sont densément suggestives par l'immédiate accessibilité de leur contenu. Les autres, à signification plus larvée, vous donnent à réfléchir sur la polysémie dont elles sont porteuses, si leur pétillante expressivité, leurs rapports biscornus avec la langue de Molière et l'amalgame des thèmes qu'elles traitent ne suscitent carrément l'hilarité... »<sup>18</sup>

L'analyse de Sony Labou Tansi va plus loin que cette admiration. Pour lui, la langue du peuple oppose la luxuriance de l'imaginaire à la rationalité sèche et maigre. Surtout, elle réconcilie le poétique et la politique. En son sein, s'abolit le paradoxe que je relevais au début du chapitre : la langue du peuple est spontanément « engagée », car elle est, par nature, libre. Adopter ce type d'expression, pour un écrivain, c'est tout à la fois échapper aux dictatures du verbe et préserver sa folie intime :

« Quand le peuple parle, la parole prend sa mesure exacte. Elle tourne en folie et dévaste tout. L'Histoire perd sa raison d'être. Ceux qui écrivent des romans devraient savoir qu'on ne sera jamais plus romancier que la bouche du peuple. Elle invente dans les moindres recoins de la parole, sous le moindre clin de mot. Le roman-trottoir restera imbattable à tout point de vue. Chez nous, les histoires poussent comme des champignons. Elles imitent la luxuriance de la jungle. Elles élargissent une existence maigre qui finit par nous tenir à l'étroit. Toutes nos histoires et tous nos racontars tentent de nous sortir de la géométrie tracée par cette réalité moribonde où nous enferment le dénuement matériel et la dévirginisation de notre conscience. La misère spirituelle est la plus bête de toutes les misères. C'est pour lutter contre elle que nous nous évertuons à inventer l'inflation des langages. Nous avons toujours réussi des échappatoires fulgurantes au tribunal des mots. Nous sommes le seul peuple au monde à avoir obtenu un non-lieu devant la dictature du verbe. Que diable ! Nous sommes plus malins que les mots »<sup>19</sup>.

\* \*

« Nous » ? Qui, « nous ? Le « peuple », entité collective, ou le romancier, seul devant son cahier et qui, en dernier ressort, trace ces mots sur la page ?

Ce n'est que l'une des perplexités qu'engendre cette notion de « langue du peuple » ; l'autre étant : s'agit-il d'une langue ou d'un idiolecte ?

Dans les deux cas, l'enjeu est le même. Il s'agit de mettre en évidence la part d'illusion, de fabrication mythique.

Avec les meilleures intentions politiques, les écrivains qui se réfèrent à cette parole populaire sont les victimes d'une dérive idéologique à retentissements psychologiques. L'utilisation de la langue du peuple est la résurgence du phénomène de négrofication. L'écrivain noir, après avoir essayé de (re)trouver son identité psychique, se met en quête d'une identification sociale qui lui permettra de briser les murs du ghetto élitare. Ainsi le romancier devient-il « prolétaire » ; ainsi imagine-t-il participer, du « bon côté », à la lutte des classes. La face psychologique de ce mythe, c'est qu'on y décèle les signes d'une forte méfiance de l'écrivain nègre pour tout ce qui le singulariserait, le distinguerait des Autres. Libre aux ethnologues de constater



une convergence entre ce fait littéraire et les phénomènes sociologiques récurrents dans les sociétés traditionnelles (classes d'âge, associations diverses, etc.). Sur le plan de l'expression, auquel je m'en tiens, l'auteur craint d'assumer l'originalité de sa voix. La langue du peuple, de ce point de vue, pourrait n'être qu'un fantasme, une réponse thérapeutique à la peur de la solitude.

Langue, parole, langage : romanciers et critiques mélangent sans scrupules ce que les linguistes prennent grand soin de distinguer. J'ai moi-même fait un usage assez libre de ces termes : il n'est donc que temps d'observer que la notion de « langue du peuple » ne tient pas non plus sur le plan scientifique. Il serait vain — et contraire à l'expérience la plus immédiate des « quartiers » africains — de nier qu'il y a un usage populaire du français. Mais on ne saurait faire de cette utilisation une « langue » autre que virtuelle, composée d'une multitude de paroles individuelles, somme hypothétique de tous les écarts, de toutes les inventions que ne cessent de produire les locuteurs, qui n'existe même dans aucun dictionnaire ou inventaire, déjà démodés et incomplets le jour de leur publication. Personne, à Treichville, ne parle — et a fortiori n'écrit — comme Moussa et Zézé ; chaque performateur s'est « bricolé » un langage ; il y a des voix, pas « une » « langue ». La distinction classique établie par les linguistes est, bien entendu, valable pour ce phénomène.

Et ce « peuple », ne serait-il pas aussi un artefact ? Dans la littérature occidentale, on connaît bien les ravages des médiévistes romantiques, inventeurs de cet égrégore fabuleux, anonyme et génial, créateur des chansons de geste par une sorte de grâce ou d'alchimie. Le mal semble avoir gagné une partie de la critique africaniste. Il faut savoir gré à N.T. Serpos pour la fermeté de sa mise au point, lorsqu'il s'attaque aux billevesées d'un Thomas Melone réduisant la responsabilité de l'artiste à un travail de « sélection » dans le matériau que lui fournit le génie du peuple, et attribuant la paternité de l'oeuvre au « désir allusif du peuple collectivement considéré et non [au] génie créateur de l'artiste individuel ». Serpos observe que cette conception erronée

« suppose des peuples africains aux intérêts homogènes : ni castes, ni oligarchies, ni dynasties, ni classes sociales. Il nous semble que c'est la meilleure façon de confondre l'idéologie dominante d'une société avec un désir « allusif » qui serait l'expression de l'unanimité populaire »<sup>20</sup>.

Exit donc le « peuple », appellation commode et mensongère pour parler d'un auteur bien spécifié, ou résultat d'une confusion savamment entretenue.

Il y a des écrivains qui se cachent, pour des raisons plus ou moins avouables. Zézé, c'est Lacombe. Moussa est un nom de plume — pardon : d'écritoire. De même que l'écriture négriifiée pouvait donner lieu à d'habiles pastiches, le français de Moussa a tenté des intellectuels parodistes qui ont d'ailleurs l'honnêteté de s'avouer tels. Ainsi Moussa, au moins dans un cas, revêt-il son vrai visage : c'est J. Tricot<sup>21</sup> (collaborateur « branc » branché d'une revue d'entreprise, la Sinorg, qui opère en Afrique noire), imitateur non dépourvu de talent, mais qui a sans doute davantage songé à dérider ses collègues qu'à saper les fondements de l'impérialisme culturel et linguistique de la France en Afrique noire.

Cette langue de la rue résulte parfois d'habiletés que l'on pardonne plus facilement aux romanciers (spécialistes du « beau mensonge ») qu'aux pseudo-linguistes qui recouvrent d'une terminologie scientifique une confusion regrettable. Voici comment L.S. Senghor analyse la néologie au Sénégal :

« On forme des mots nouveaux en ajoutant, au radical, des morphèmes nominaux ou verbaux, des préfixes, des suffixes.

En partant du mot « kôra », on a créé « kôriste » ; du mot « balafon » ou balafong », « balafoniste » ou « balafongiste ». Le mot toubabe », par *kersa*, a déjà donné : « toubabesse », « toubabisme », « toubabiser ». On aurait pu ajouter « toubabité ». Tout cela avec une légère nuance humoristique, car étant sans complexe, les Sénégalais ne sont pas racistes.

C'est vraiment ici que l'ingéniosité et l'imagination sénégalaises se sont donné libre cours. On a donc formé :

- sur Premier ministre : « primature » et « primatorial » ;
- sur « belote » : « beloter » ;
- sur « grève » : « gréver » ;
- sur « fatiguer » : « fatigument » ; etc. »<sup>22</sup>.

Ces propos font grand usage du pronom indéfini « on », couverture commode qui cache en fait une grande variété de référents. « On », c'est tantôt les utilisateurs pris dans leur ensemble qui emploient, en effet, et selon une

fréquence pertinente, « beloter », « grever », « fatigument ». Mais « on », c'est aussi le minuscule microcosme sorbonicole de conseillers techniques qui ont, bedonnants de diplômes, accouché de « primatoral » dont je doute qu'on l'entende beaucoup à Pikine. Ce « on » qui aurait pu ajouter « toubabité » ressemble enfin beaucoup à Senghor lui-même. Une telle néologie met à mal le mythe de la création collective.

Les « mensonges » de Sony Labou Tansi ne sont pas de la même nature. Il les épice d'humour, il ne les attribue pas à quelque « peuple » dont il voudrait nous convaincre de la réalité. Il imagine des mots qu'il prête à des personnages eux-mêmes imaginés. Il invente la langue et les locuteurs de cette langue, sans être dupe lui-même, ni nous tromper. Les clins d'oeil sont assez appuyés pour mettre en garde les plus naïfs ; pour qualifier les propos de quatre personnages excentriques, il parle d'un « charivari sans tête ni heurtoir », et feint de justifier cette trouvaille d'auteur :

« (Le mot heurtoir est entré dans notre langage depuis que l'ex-madame Douma, pour protester contre la machine de son mari, a parlé de fabriquer un heurtoir artisanal à l'usage des femmes) »<sup>23</sup>.

Le romancier congolais s'amuse à pasticher les mécanismes de la création collective. Il invente une langue populaire. Mais loin d'être le résultat d'une application laborieuse du réalisme populaire, cette « langue du peuple » est un idiolecte.

\* \*

Sur les décombres du mythe, la création littéraire retrouve ses droits et le génie de l'écrivain sa primauté. L'idiolecte, pourtant, entretient des rapports complexes avec la langue des Autres : tels qu'on ne peut le réduire à un exercice solitaire, à une pure jouissance esthétique. La tentation de la critique est forte de désigner cette parole individuelle comme radicalement différente de tout ce qui se parle et s'écrit en dehors d'elle. Lorsque Milan Kundera évoquait la « solution Chamoiseau » à propos de l'écriture du romancier antillais, il parlait d'une langue non pas créolisée, mais « chamoisé[e] »<sup>24</sup>. Ngal, de la même manière, désignait par « tropicalités » les particularités d'usage du français chez Sony Labou Tansi. Faudrait-il donc remplacer

l'utopique « langue du peuple » par une batterie de néologismes renvoyant à des expériences uniques : des « lopéséries », des « tansilogies », etc. ?

En fait, continuait Kundera, la langue de Chamoiseau est « un carrefour »<sup>25</sup>, point de rencontre de plusieurs voix : le français, le créole, la parole individuelle. De même, les idiolectes sont des lieux d'échanges. La rue — le parler populaire — fournit indubitablement des vocables, des tournures. Le romancier puise dans le domaine public ; il emprunte d'ailleurs aussi bien des mots qu'un état d'esprit, un tour de main : par exemple, l'art du mélange et de la suprême indifférence à la spécialisation des niveaux de langue. L'injure grossière voisine avec le terme technique ; l'archaïsme fait bon ménage avec le néologisme. Le dernier roman de Kourouma, *Monné, outrages et défis*, fournit de cocasses échantillons de cette écriture où les mots circulent librement, font l'amour ; en une seule phrase, l'écrivain réussit à mêler un mot vieilli, un néologisme (circonciseur) et une imitation de la manière de compter caractéristique de beaucoup de langues d'Afrique de l'ouest :

« C'était aussi vrai que l'eustache du circonciseur que personne parmi eux ne pourrait, après les épreuves du feu et du piment, survivre aux vingt plus deux fois cinq coups de fouet »<sup>26</sup>.

Le carrefour concerne aussi l'échange en sens inverse : le romancier, qui a puisé dans le stock linguistique et rhétorique collectif, peut rembourser son emprunt. Ainsi du mot « trottoire » créé par H. Lopès pour désigner une prostituée, qui serait en train (du moins selon Lopès lui-même) de passer dans la langue du peuple<sup>27</sup>.

A ce titre, l'écrivain peut s'enorgueillir d'avoir réussi à instaurer une relation nouvelle avec les parlers de la rue. Mais la solution de la « langue du peuple », si elle constitue une porte de sortie du ghetto esthétisant, se révèle insuffisante dès lors que le romancier entreprend l'exploration de l'imaginaire.

— Les nègres-là, vraiment, pas sérieux.

— La bouche, la bouche, c'est seulement pour la bouche et la parlotion que nous, là, on est fort.

— C'est ça même, mon frère, ô. Nègre, il connaît bien pour lui bouche-parole.

— Absolument, je te dis.

— Ouais, Ils criaient tous « Polépolé ou la mort. Polépolé ou la mort », et ils ont laissé les gens aux bérets prendre le pouvoir sans bouger.

— On dit qu'il n'y a pas même eu coup de feu.

— C'est que les mercenaires ont prêté main-forte aux nouveaux maîtres, dé.

— Les messeigneurs ?

— Je te dis, mon frère.

— C'est pas possible.

— Toi, quand on te dit, tu ne veux pas croire pour toi. Tu dis seulement que c'est Radio-trottoir. Mais tu ne sais pas que ce que Radio-trottoir parle, c'est la vérité même. Les crapauds ne coassent que quand il pleut, dé.

— Mais les messeigneurs-là, ce sont des Blancs, non ?

— Comment alors on les a pas reconnus tout de suite ? La différence de leur peau avec celle des Noirs, c'est trop nombreux, même.

— Des mercenaires noirs.

— Eh ! Eh ! des messeigneurs noirs ?

— Oui, mon frère. Des Américains, des Cubains qui n'aiment pas Castro, des Guinéens qui veulent pas Sékou, des Katangais, des... des qualités trop nombreux.

— Mais quand sont-ils arrivés ?

— La nuit de leur affaire-là, je te dis. L'avion les a déposés, puis est parti pour lui le matin, quand il était sûr que les bananes étaient bien bouillies.

— Mais comment tu peux savoir tout ça, toi ?

— Toi, tu aimes trop douter pour toi.

## NOTES

1) On se reportera pour plus de précisions sur ces aspects de l'utilisation du français surveillé et ses conséquences littéraires ainsi que sur la problématique de la négrofication à mon article: « Pour une étude de la francophonie africaine », *Travaux de didactique du FLE* n° 25, Université Montpellier III, 1991.

2) Henri Lopès, « Lieux et lettres, espaces géo-culturels et création » *Littérature et francophonie*, n° spécial de la revue du CRDP de Nice, *Écrire de l'école à Université*, 1990, p. 85.

3) Sony Labou Tansi, « Avertissement », *La vie et demie*, (1979), Paris, Seuil, 1988, Coll. points, p. 9-10.

4) Id., *Les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988, p. 143.

5) Véronique Montaigne, « Abidjan, le marasme en dansant », *Le Monde*, 24-9-1992, p. 34.

6) J. Blondé, P. Dumont, D. Gontier, *Lexique du français du Sénégal*, Paris, Edicef et Dakar, Les Nouvelles éditions africaines, p. 10.

7) Léopold Sédar Senghor, « Poème liminaire », *Hosties noires*.

8) Voir le titre du roman *Un fusil dans la main. un poème dans la poche* (Albin Michel, 1974) d'Emmanuel B. Dongala.

9) Pius Ngandu Nkashama, entretien avec Bernard Magnier, in *Écriture et discours littéraires, études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 288.

10) Ibrahima Mbengue, illustrations de A. W. Diallo, *Maxujera Gey chauffeur de taxi*, Dakar-Abidjan, Nouvelles éditions africaines, 1976.

11) Mais Dago a débuté dans le quotidien *Fraternité-Matin*, tandis que Moussa tenait sa chronique dans l'hebdomadaire *id.* réservé il est vrai au public abidjanais.

12) Chronique intitulée « Fatou dangé », *id.*, n° 714, 14 octobre 1984, p. 57.

13) Mamadou Seye, « Dérive marginalisante », *Le Soleil*, 18-10-1989, p. 4, écrit ceci : « Nous sommes en face de ce que Mamoussé Diagne, maître-assistant au département de philosophie, appelle « une insurrection dans le monde des signes », d'une résistance par rapport à « l'impérialisme linguistique ». Cette forme d'écriture biaisée est l'indice (c'est possible) d'un refus. La grammaire, surtout celle d'une langue d'emprunt, peut symboliser l'ordre. Aller à contre-courant de cette grammaire peut être un acte conscient, l'indice d'une certaine révolte. Dans tous les cas, nous assistons comme qui dirait au « surgissement » d'une création lexicale purement africaine, ce qui n'est peut-être pas gratuit ».

14) Sony Labou Tansi, « Locataires de la même maison, » entretien avec Michèle Zalessky, *Diagonales*, n° 9, 1989, p. 3-4.

15) Il faut laissé Cadimi dé en France pour véni dans pour moi, *id.*, n° 716, 28 octobre 1984, p. 58.

16) Voir la planche complète en annexe.

17) « Parlé dé branc » : langage de blanc.

18) Tapha Sène, « Quand parlent les murs... », *Le Soleil*, 18-10-1989. On aura compris que si ces propos visent précisément les enseignes populaires et les graffiti, ils sont parfaitement applicables aux mots, dont ils sont souvent constitués.

19) Sony Tabou Tansi, *Les yeux du volcan*. op. cit., p. 143.

- 20) Noureini Tidjani Serpos, *Aspects de la critique africaine*, Paris, Silex et Abidjan, Cedra, 1987, p. 25.
- 21) J. Tricot, « La Conservation foncière : le point de vue de Moussa », *Convergence* (Lettre d'information de la Sinorg-Cam), n° 3, 1987, p. 6.
- 22) Léopold Sédar Senghor, « Préface au lexique du français au Sénégal », *Lexique du français du Sénégal*, op. cit., p. 4-5.
- 23) Sony Labou Tansi, *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris, Seuil, 1985, p. 72.
- 24) Milan Kundera, « Beau comme une rencontre multiple », *L'infini*, n° 34, 1991, p. 58.
- 25) Id., *ibid.*, p. 57-58.
- 26) Ahmadou Kourouma, *Monné. outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, p. 63.
- 27) Henri Lopès, « Lieux et lettres, espaces géo-culturels et création », in *Littérature et francophonie*, op. cit., p. 80.

SIKEN BIGAI







## LA LITTÉRATURE ROUMAINE A LA RECONQUÊTE DE SON IDENTITÉ

*Amelia CALUJNAI*

La crise actuelle de la culture roumaine, l'un des points névralgiques qui caractérise « la période de transition » (1989-1993), a fait couler beaucoup d'encre et suscité de multiples débats.

Nombre de ceux qui tentent d'analyser ce phénomène oublient qu'il n'est pas si nouveau, car depuis plus de quarante ans la culture a été privée d'une des conditions fondamentales de son développement — la liberté d'expression. Comme dans les autres pays de l'Est, en Roumanie, les institutions culturelles étaient soumises à la politique d'un parti totalitaire et aux directives de l'idéologie marxiste ; à ce malheur est venu s'ajouter une soi-disant culture de masse — le festival national « Cintarea Romaniel »<sup>1</sup> — initié par le fameux couple Ceausescu. A partir de ce moment, la censure idéologique a été renforcée par une censure financière. Le budget destiné à la culture a été limité de telle sorte que l'activité des institutions culturelles et les possibilités de création artistique de tout un peuple ont été réduites à leur plus simple expression — c'est à dire consacré aux louanges du Président.

Toutes ces conditions ne rendent pas plus facile la période de transition, ni du point de vue matériel, ni du point de vue des institutions et moins encore des mentalités. L'éclatement du système communiste, la décomposition d'une culture étatisée et la disparition du contrôle idéologique ont laissé les uns désespérés, les autres hostiles, pour la plupart incapables d'assumer une

indépendance inattendue. Une fois la censure disparue, l'artiste doit mener une lutte acharnée contre les séquelles de l'autocensure. La crise économique et les réformes toujours à l'état larvaire frappent en premier lieu les institutions culturelles. La démocratisation n'ayant fonctionné que partiellement et les conséquences de la politique totalitaire persistant, les institutions se retrouvent dans une situation ambiguë. Et ceci n'est pas moins important : on assiste à un renversement des valeurs qui bouleverse sans ménagement les mentalités et la structure interne des institutions culturelles. Le lecteur subit une mutation toute aussi radicale. Si aujourd'hui une grande majorité du public manifeste encore un grand intérêt pour la sous-culture, ou pour une certaine sous-culture, c'est parce que durant des dizaines d'années, on lui a pas offert autre chose. Pas plus que dans le reste du monde le public roumain n'est homogène, la sous-culture apportant plus de profit que la véritable culture, qui reste la marque d'une civilisation authentique.

Par rapport aux pays occidentaux où il existe une autorégulation, où l'État n'intervient que partiellement, où il ne peut et ne veut tout contrôler, en Roumanie ce phénomène de désengagement n'a que timidement commencé. Mis à part l'État, le gouvernement élu, héritier de tous les monopoles, rares sont les forces économiques capables d'investir dans le domaine culturel. Il subsiste un vide législatif — et le fait qu'il existe encore est grave. Le management se trouve dans un état embryonnaire, ni assez consistant, ni même encouragé. Certains intellectuels sont préoccupés par le sort de la culture, du patrimoine qui se trouve dans un état de dégradation avancée. De nombreux artistes sont d'avis qu'un retour vers l'Europe passée, en premier lieu, à travers la culture — par leur présence dans le monde — une présence dont plusieurs générations ont été privées.

La présence de la Roumanie sur les scènes, dans les maisons d'édition ou dans les salles d'expositions de l'Occident compte beaucoup dans le processus compliqué du retour dans l'actualité de notre continent, duquel nous avons été séparés par un isolement artificiel (avant la deuxième guerre mondiale les liens entre la France et la Roumanie étaient très étroits ; un bachelier roumain pouvait poursuivre ses études dans n'importe quelle université française et même les diplômés en médecine, architecture, etc. pouvaient exercer leurs professions en France).

La culture roumaine serait un bon ambassadeur à l'étranger à condition que les institutions qui en ont la charge soient dirigées par des véritables

intellectuels et non par les cadres technocrates issus d'une « sélection à contrario » de l'ère communiste. A l'heure actuelle même si la situation matérielle des artistes était améliorée, même si le budget des institutions était aussi conséquent qu'il l'était au temps où celles-ci étaient les relais de la propagande officielle cela serait insuffisant. Le délabrement de l'économie, le manque généralisé de productivité, l'inflation qui réduit à néant toutes les revalorisations des salaires, le chômage, ce phénomène nouveau, les difficultés d'approvisionnement, rendent les gens moins sensibles aux événements culturels. dans cette période de transition les forces qui désirent un changement et un progrès sont minoritaires face à celles du passé et de l'inertie.

La crise de la culture est donc liée à tous ces aspects et ne peut se résoudre dans l'intimité des cabinets ministériels.

En Roumanie on a longtemps répandu l'idée que les hommes de culture ne devaient s'occuper que de la culture, leur spécialité, et laisser la conduite des affaires de l'État aux seuls politiciens. Que l'homme de culture soit compétent dans son domaine, est normal, mais si son savoir se heurte à l'ignorance de l'homme politique qui prend les décisions alors il a le devoir moral de le combattre sur le terrain politique. Il ne s'agit pas seulement de la presse politique ou militante dans un parti d'opposition, mais d'une protestation active. L'inexistence d'une telle protestation appartient aussi à ce phénomène de crise. Il existe des moyens de pression sur le politique que seul le prestige culturel et artistique peut mettre en action. Même si aujourd'hui l'État reste encore le seul gestionnaire de divers domaines de la culture, il ne doit plus être le seul.

Il devient urgent et nécessaire que les intellectuels roumains apprennent à être indépendants de l'État, mais ceci les entraînera vers des difficultés d'ordre matériel dans leur vie quotidienne. Le véritable homme de culture roumain traversera, sans doute, une crise inévitable.

La crise de la culture en général et celle de la littérature en particulier se prolongera longtemps si on ne peut arriver, entre autres, à un accord, tacite ou explicite, concernant l'équilibre entre l'éthique et l'esthétique, dans le jugement axiologique. Il suffit d'observer dans toute la création littéraire roumaine des années 1990-1993, la prépondérance du critère éthique. Cette attitude peut être

comprise comme une véhémence réaction à la période communiste, lorsqu'il était impossible d'exprimer un jugement éthique.

On a découvert, avec enthousiasme, la richesse de la création littéraire des écrivains de l'exil ou celle des manuscrits cachés jusqu'alors dans les tiroirs, qui présentent l'avantage de n'avoir jamais été soumis aux prétentions de la censure communiste.

D'autre part, stimulée par l'apparition des mémoires d'anciens détenus politiques, la prose cherchera certainement à formuler différemment les principes de l'authenticité. Ce retour vers l'authenticité se retrouve dans deux thèmes extrêmement fréquents dans les œuvres des mémorialistes parues depuis décembre 1989 : la persécution politique et la résistance morale, l'une et l'autre générées par les épreuves dues à la dictature. Ces deux thèmes ont en commun la remise en question de l'attitude morale de l'individu (du personnage) et l'abandon des recherches stylistiques.

Le poids d'un passé récent n'a pas cessé de peser sur le présent. Un des plus intéressants phénomènes culturels de ces dernières années est sans nul doute l'intérêt croissant pour la littérature des témoignages directs qui mérite d'être étudiée sur plusieurs plans. Cette littérature des témoignages s'est transformée en une sorte d'instance symbolique devant laquelle sont jugées toutes les erreurs et toutes les horreurs. Une nouvelle littérature (mémoires, journaux intimes, biographies) remet en question tout le système et ses mécanismes (Services de la Securitate, camps de concentration, délation, idéologie totalitaire, censure, etc.).

L'aspect politique est doublé d'un phénomène moral, inédit par sa profondeur et ses résonances dramatiques. Les thèmes les plus fréquents gravitent autour de la culpabilité (culpabilité des bourreaux, culpabilité collective) et de la souffrance des victimes qui ne trouvent refuge que dans la foi. Dire « toute la vérité, rien que la vérité » sur une époque que nous venons de vivre est devenue l'obsession fondamentale de cette littérature.

Ces témoignages sont le reflet d'un sentiment de l'urgence et d'une inquiétude morale dues au cauchemar de l'aliénation totalitaire. La littérature de témoignage substitue la confession à la fiction, l'expérience vécue à l'imaginaire, l'authenticité à la littéralité.

Bien après le côté politique et moral on peut envisager des discussions sur l'aspect esthétique de ces œuvres littéraires.

Aujourd'hui, le critère esthétique semble gagner du terrain. Le fait en soi serait plutôt positif s'il ne s'accomplissait le plus souvent au détriment d'un jugement éthique : on a trop vite voulu oublier les ambiguïtés, les compromis et les lâchetés de certaines célébrités (protégées, autrefois, par les dirigeants communistes) en raison d'un hypothétique talent.

La carence essentielle de la pensée de ceux qui mettent en balance l'esthétique d'une part et l'éthique de l'autre, réside dans le fait même que les deux aspects ne s'excluent pas réciproquement, au contraire, ils sont complémentaires.

L'actualité culturelle réalise une spectaculaire reconsidération de la génération de Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcanescu<sup>2</sup>, disciples du philosophe Nae Ionescu<sup>3</sup>. On assiste en même temps à un fondamental changement des repères culturels. La brusque révision de la hiérarchie des valeurs a influencé la tradition en favorisant l'orientation spiritualiste, bien éthique et esthétique ; on aborde, dans ce contexte, deux tendances : l'une religieuse, l'autre métaphysique-nihiliste.

Cioran peut devenir (s'il ne l'est encore) le philosophe emblématique de cette fin de siècle. Cette disponibilité vers la tendance spirituelle de la culture roumaine a été entretenue vivante dans les consciences par la philosophie de Constantin Noica<sup>4</sup>.

Bien avant 1989, le rejet du « réalisme socialiste », soit dans ses formes les plus décentes, soit dans ses aspects viciés par le dogmatisme officiel, s'exprime par des tentatives de le dépasser, en franchissant le seuil de la métaphysique, ou celui de la littérature fantastique. De ce périmètre des œuvres de valeur subsistent dont la signification est restée intacte : *11 élégies* de Nichita Stanescu<sup>5</sup>, *Le livre du millionnaire* de Stefan Banulescu, *Les absents* de Augustin Buzura<sup>6</sup>, la poésie de Stefan Augustin Doinas<sup>7</sup>.

En littérature, l'honnêteté critique impose de reconnaître l'importance de la poésie ou de la prose écrite dans les années les plus sombres (1945-1955) de Lucian Blaga<sup>8</sup> et Vasile Voiculescu ; mais, la réhabilitation est plutôt motivée par le contenu spirituel de leur création que par leur acte de dissidence interne.

Un autre événement auquel on assiste à l'heure actuelle est le redéploiement du postmodernisme qui, dans notre littérature, n'a pas eu vraiment la possibilité de s'exprimer. Les écrivains dits de la « génération 80 » représentent cette tendance, même s'ils reconnaissent comme précurseurs Mircea Ivanescu ou l'École de prose de Tirgoviste<sup>9</sup>. On peut retenir pour la

postérité la plus exigeante le roman *Matei Iliescu* de Radu Petrescu, et aussi *L'ingénieur bien tempéré*, en quatre volumes, de Mircea Horia Simionescu. Le livresque et l'ironie constituaient et constituent encore des ressources vitales pour le créateur. La « génération '80 » ressent, probablement, le besoin de continuer cette œuvre, confortée par les signaux qui viennent des représentants les plus doués de la « génération 80 ».

Si l'on juge le phénomène dans son ensemble, le postmodernisme roumain semble offrir une perspective de régénération de notre littérature.

Si le spiritualisme représente un moyen de sortir de la crise morale, le postmodernisme est, peut-être, une autre manière de vivre la crise et de la surmonter.

Dans cette période de transition la littérature de fiction et la poésie ont perdu une grande partie de leurs lecteurs, dont la sensibilité s'est profondément modifiée. Si jusqu'en décembre 1989 le style, une manière de suggérer, une habileté à contourner les dogmes rendaient le lecteur complice subtil de l'auteur, à l'heure actuelle la fiction risque souvent d'être assimilée au mensonge et devient suspecte. De nombreux écrivains souffrent de l'abus de ce mécanisme de séduction stylistique.

C'est pourquoi tous — lecteurs et écrivains — ressentent le besoin d'une réhabilitation morale qui doit sans doute passer par l'authenticité.

### **Le statut de l'écrivain**

La crise culturelle engendre une grave crise morale au moment même où interviennent des modifications vitales du statut de l'écrivain et du livre.

Premièrement, une série d'écrivains « reconnus », mais opportunistes et depuis toujours plus intéressés par leur situation sociale que par la réalité, continuent de graviter autour du pouvoir. A cause d'un trop plein de passion politique, nous assistons à des campagnes de dénigrement des écrivains qui ne sont soumis à aucune influence de la part de pouvoir, ce qui signifie, d'une part, une confusion dramatique des critères de valeur et, d'autre part, une disparition du respect de tout jugement éthique.

Le domaine de l'édition connaît un phénomène nouveau, l'apparition d'une génération « marginalisée », jusqu'ici, par l'ancien régime, non-agrée par l'Union des Écrivains Roumains, « débutants » assez âgés, qui ont dû souvent

exercer d'autres professions pour survivre, eux qui n'écrivaient que pour « le tiroir », selon l'expression consacrée.

Contrairement à d'autres pays de l'Est — comme la Pologne ou la Tchécoslovaquie, ou de nombreux intellectuels ont pensé un « après communisme » — en Roumanie, la plupart des intellectuels ont été pris au dépourvu par les événements de 1989. Depuis, certains d'entre eux se sont décidés à participer à la vie publique comme le professeur universitaire et critique littéraire Nicolae Manolescu<sup>10</sup> qui a déclaré qu'une telle décision s'imposait à l'homme de culture qui ne peut plus et ne veut plus être un simple spectateur de la politique. On pourrait en citer d'autres : la poétesse Ana Blandiana<sup>11</sup> ou le poète et prosateur Mihai Ursachi<sup>12</sup>.

Des multiples causes ont amené l'amointrissement de l'influence de la littérature : les préoccupations politiques passées au premier plan, l'explosion de la presse (qui compte aujourd'hui près de 600 revues et journaux), l'apparition soudaine d'une télévision de divertissement

Westerns, rock-en-roll, films policiers, généreusement offerts par les pays occidentaux — (alors que la télévision roumaine, avant 1989, ne diffusait que deux heures par jour de programme vantant les mérites du couple présidentiel ou les bienfaits de l'ère communiste). Cette abondance de nouveautés a monopolisé l'intérêt de la population. La plupart des Roumains sont plus préoccupés de trouver un morceau de saucisson, un litre de lait qu'un livre de haute tenue littéraire. De nombreuses maisons d'édition privées se sont lancées dans la fabrication des livres à sensation (érotiques, policiers, ésotériques), « littérature » auparavant interdite qui leur permet de s'enrichir rapidement.

En dépit de tous les bouleversements politiques et économiques de nombreux écrivains comme Ana Blandiana, Dumitru Tepeneag, Ion Mihai Cochinescu et d'autres ne renoncent pas à leurs préoccupations esthétiques<sup>13</sup>.

### **Le statut du livre**

Sous le régime communiste, le livre, considéré, d'un côté, un véhicule de l'idéologie, soumis à une censure rigoureuse, de l'autre côté un « refuge » pour un certain public, était d'un prix volontairement réduit.

Depuis 1990, le livre est devenu un produit commercial, susceptible d'apporter des bénéfices substantiels. La censure politique a été donc



remplacée par la censure économique. La flambée des coûts d'achat du papier et des tarifs des travaux d'imprimerie, ont imposé aux maisons d'édition, d'État ou privées, une augmentation sensible du prix des livres, qui les met hors de portée du citoyen. Bien que toute nouvelle, la concurrence provoque l'apparition et la disparition toute aussi rapide des maisons d'édition privées.

Que dire du livre de poésie qui n'apporte que très rarement des profits aux éditeurs ? Publier un volume de vers, surtout dans les conditions actuelles, signifie une sorte de « perte planifiée ».

### **Les maisons d'édition**

Le chaos économique qui régit la vie de tout citoyen roumain se retrouve naturellement dans les structures des maisons d'édition. Ceci nous amène à développer certains aspects déjà évoqués. En ce qui concerne les institutions liées directement au livre — typographies, bibliothèques, librairies, maisons de culture, Académie, etc. — on assiste à de profondes modifications. Avant 1989, L'État subventionnait toutes ces activités et la mission du livre était de faire passer, sous une forme artistique, la propagande du Parti Communiste, dans les meilleurs des cas il ne la contredisait pas. Les écrivains étaient répertoriés, classés, membres de l'Union des Écrivains, académiciens, décorés... Peu d'entre eux ont eu le courage ou la possibilité d'exprimer une opinion indépendante, sinon par des allusions et des sous-entendus susceptibles de déclencher l'ire des préposés à la surveillance idéologique ou même des repréailles de la Securitate (allusions ou critiques pouvaient les conduire à la prison ou même à la mort).

Le phénomène des années 90, résultat d'une certaine évolution politique, présente trois aspects contrastés. Premièrement, bien des maisons d'édition demeurent subventionnées par l'État. C'est lui qui décide du prix du papier, de l'attribution des quotas et c'est encore lui qui détient les grandes imprimeries et contrôle le réseau de diffusion. Certains thuriféraires de l'ancien régime, tel l'écrivain et scénariste Eugen Barbu ou le poète Adrian Paunescu ont créé leurs propres revues et maisons d'édition. Ils procèdent ainsi, sans aucun problème, à leur propre réhabilitation au nom de la démocratie, bien entendu.

Le deuxième groupe, malheureusement le plus prospère, est constitué par les éditeurs privés, dont le seul but, pour la plupart d'entre eux, est de tirer

un substantiel et rapide profit de cette nouveauté que constitue pour le lecteur roumain la littérature dite « de gare ».

Troisièmement, il faut souligner les efforts des jeunes écrivains jusqu'ici privés de tout droit d'expression, qui ne sont pas disposés à se plier aux exigences d'un quelconque pouvoir. Ils ont compris que la création et la diffusion d'une littérature digne de ce nom les contraint à s'impliquer dans l'édition, non seulement par leur travail, mais aussi par une participation financière. Cette attitude leur est dictée par le désir, bien compréhensible, d'être publiés, et par la conviction profonde que seule l'œuvre d'art (et surtout le roman, la forme la plus démocratique) peut contribuer à éradiquer les séquelles d'un demi-siècle de dictature<sup>14</sup>.

Qu'advient-il de la littérature roumaine ? Les réponses favorables à cette question et à celles qui en découlent, interrogations qui agitent pleinement le monde littéraire, ne peuvent venir, pensons-nous, que de l'extérieur de la littérature, à savoir des facteurs du pouvoir exécutif et législatif. Un système de subventions de la part de l'État, destinées aux maisons d'édition qui publient une littérature de qualité, une loi fiscale qui stimule par des impôts différenciés, les sociétés commerciales ayant des maisons éditrices propres ou celles qui en financent d'autres seraient peut-être deux réponses attendues. De telles solutions de parcours sont absolument nécessaires car — il est facile de le constater — l'économie de marché, du moins dès ses débuts, est loin d'être un stimulant pour la littérature et en général pour la culture.

Toutefois, il y a encore un autre genre de problèmes auxquels se confronte la littérature roumaine aujourd'hui et surtout de demain. Cette fois-ci l'espoir de leur voir donner une solution est plus grande, car elle ne dépend plus, exclusivement, de facteurs extérieurs ; le domaine littéraire lui-même y est impliqué. Il ne s'agit plus « d'être ou de ne pas être », mais de « comment sera ? » la littérature. Le thème semble particulièrement étendu, comme le sont d'ailleurs toutes les questions qui visent l'avenir.

Lorsque la dictature s'effondra, la liberté d'expression se transforma, de lettre morte qu'elle était, enfouie dans une Constitution jamais respectée, en un domaine de l'évidence. Comme un corollaire de cette liberté ont disparu les paroles et les thèmes tabous. Autrement dit, ce qui hier signifiait courage en littérature, confondu souvent, non sans raison, avec valeur ou talent, ne représentera demain presque rien. Aux (nombreux) prestiges ainsi édifiés ne se rattacheront plus qu'un mérite historique entraînant sans doute des modifications

substantielles des hiérarchies. Pas en un seul sens, mais en deux. Dans le premier, de conjonction, elles s'établiront selon le critère du succès, plus clairement évalué, en fonction de l'analyse offre-demande, spécifique à l'économie de marché. Dans l'autre, elles auront pour critère unique le courage. Le courage ? Toujours le courage ? Oui, le courage. Mais d'une autre nature. Le courage esthétique.

#### NOTES

1) La culture de masse sous la forme du festival « Cîntarea Romaniei » est un phénomène unique en Europe. Son rôle était d'entretenir le Culte de la Personnalité du Président Ceausescu. Seules les « créations » des artistes, professionnels ou amateurs, qui s'inscrivaient dans cette optique et dans la ligne du Parti étaient encouragées et récompensées. La participation à ce phénomène national devint une obligation pour toutes les institutions culturelles et aussi pour l'enseignement. C'est ainsi que se renforça une « sous-culture » d'une part, et le « rejet » de toute œuvre (et de son auteur) qui refusait de s'inscrire dans la « droite ligne » de l'idéologie communiste.

2) Philosophe, un des principaux rédacteurs de la revue « Cuvintul » (« La Parole »), prestigieuse publication entre les deux guerres. Accusé de trahison, incarcéré par le régime communiste, il décède en prison.

3) Philosophe, professeur à l'Université de Bucarest. On lui doit la formation de toute une génération — Eliade, Noica, Cioran —. Fondateur de la revue « Cuvintul ». Il ne reste de son œuvre que les sténogrammes recueillis par ses étudiants, publiés après 1990 sous le titre « La Métaphysique ».

4) Philosophe, considéré comme la conscience vivante de la culture roumaine et de son aspiration à l'universalité. Condamné à six ans de prison par les communistes (1958-1965) puis au domicile forcé à Paltinis où il mourut en 1987.

5) De toute évidence, le représentant de la poésie roumaine des années 70. Il effectue une révolution du langage poétique, la première depuis Eminescu, le poète national des roumains.

6) Écrivain, aujourd'hui Directeur de la Maison d'Édition et de la revue des « Fondations Royales ».

7) Poète contestataire et visionnaire. Depuis 1990, un des dirigeants de l'Union des Écrivains Roumains.

8) Poète, romancier et dramaturge. Professeur de philosophie à l'Université de Cluj. Chassé de ses fonctions, rétrogradé au rang de bibliothécaire. Son œuvre, influencée par le spiritualisme, était, en grande partie, occultée.

9) L'École de Prose de Tirgoviste est représentée par les romanciers Costache Olareanu, Radu Petrescu et Mircea Horia Simionescu. Leurs critiques des dogmes littéraires, culturels et même politiques, camouflés par l'ironie et le sarcasme constituaient leur spécificité.

10) Professeur à l'Université de Bucarest, rédacteur en chef de la « Roumanie Littéraire », la plus prestigieuse revue à l'heure actuelle. Un des fondateurs de l'Alliance Civique (1990), mouvement intellectuel d'opposition dont il deviendra le candidat aux Élections Présidentielles de 1992

11) Poétesse. Fut interdite de publication et contrainte au domicile forcé sous le régime communiste. Membre influente de l'Alliance Civique.

12) Écrivain. Revenu d'exil (États Unis) en 1990 pour participer à la reconstruction de son pays. Membre de la Convention Démocratique.

13) Les œuvres de ces écrivains talentueux conjuguent parfaitement éthique et esthétique en mettant la littérature à sa vraie place.

14) « Humanitas », « Hestia », « Dacia », « Eminescu », « Le Livre Roumain » sont des maisons d'édition privées ou subventionnées qui multiplient leurs efforts pour soutenir une littérature de qualité.



## LES UTOPIES DE CRISE DANS LE ROMAN INDIGENISTE PERUVIEN

*Jean-Marie LEMOGODEUC*

Le sentiment de déracinement et de frustration de l'Indien dans une société qui se heurte aux problèmes du changement social ; le passage d'un monde agraire, conservateur et traditionnel, à un monde citadin, réformiste et moderne ; la coexistence impossible de ces deux ordres de valeur : tels sont les moteurs, au Pérou, de ce que l'on appelle la littérature indigéniste de fiction. C'est d'ailleurs au Pérou qu'apparaissent les théoriciens les plus notables de l'indigénisme : Manuel GONZALEZ PRADA<sup>1</sup>, qui s'appuie sur le positivisme très en vogue à la fin du XIXe siècle, et José Carlos MARIATEGUI<sup>2</sup>, véritable introducteur des thèses marxistes en Amérique latine. En effet, le pays fait partie, avec l'Equateur et la Bolivie, de cette « tache indienne » où un fort pourcentage d'indigènes constitue la base de la pyramide d'une société de classes. D'après les chiffres du recensement de 1940, on notait au Pérou, à cette date, un pourcentage de 46,7% de monolingues de langue espagnole, 35% de monolingues de langue vernaculaire (quechua ou aymara) et 16,6% de bilingues (espagnol et langue vernaculaire).

C'est dans ce contexte que surgit d'abord un indigénisme politique qui se veut mouvement aux revendications concrètes. Il entend protester contre l'exploitation et la situation misérable des masses indiennes marginalisées et asservies par des siècles d'injustices et lutter pour leur intégration dans la communauté nationale. Mais l'indigénisme va vite devenir un champ clos

d'affrontement des idéologies dominantes. Le réformisme, le libéralisme, le marxisme, tout en voulant chacun contribuer à la construction de l'identité nationale se l'interdisent paradoxalement en s'excluant mutuellement. Il s'agit en fait d'un phénomène de double récupération : de l'indigène d'abord, maintenu dans l'isolement, l'inertie et la dépendance par l'intermédiaire de l'indigéniste, de ce même indigéniste, ensuite, qui devient la marionnette dont on use afin d'entretenir le mythe de l'unité nationale dans le pluralisme ethnique et culturel. Nous touchons là une des contradictions les plus criantes de ce que l'on appellera l'indigénisme littéraire, car parler d'indigénisme n'est-ce pas perpétuer un conflit multi-séculaire alors qu'on cherche à le résoudre ?

L'analyse de la teneur idéologique des récits de fiction de l'indigénisme péruvien conduit au constat de la prédominance de l'utopie lorsque le cycle narratif des romanciers avance vers son dénouement<sup>3</sup>. Le discours utopique semble caractériser la nouvelle situation et les nouvelles structures représentées par le roman indigéniste moderne<sup>4</sup>. Désormais, le récit indigéniste affirme l'existence d'un passé, d'un présent et d'un futur et passe outre la vision mythique d'un temps stagnant et immuable. H. O. URBANO résume ainsi le statut du discours utopique :

« Le discours utopique crée la première distance entre la société actuelle et la société antérieure en projetant dans un futur-modèle ce que l'on perçoit dans le présent. (...) Finalement, c'est le modèle d'une société distincte d'un modèle antérieur, par définition mythique, qui se re-crée dans le discours utopique. Par conséquent, ce que le discours utopique apporte au discours mythique est le résultat de la distance par rapport au modèle antérieur qui se traduit par une projection dans un futur qui est exprimé lui aussi en termes de modèle. »<sup>5</sup>

Dans tous les romans où apparaît la projection vers un futur à conquérir, c'est-à-dire la majorité des romans indigénistes modernes,<sup>6</sup> il se dégage un rapport très étroit entre les mythes et ce que nous appellerons les *utopies de crise*. Celles-ci caractérisent l'urgence qui tenaille le scripteur de trouver une solution au climax narratif qui, généralement, correspond à la désintégration de la société traditionnelle indigène. Les utopies de crise partent en général d'un passé mythifié qui est projeté vers le futur, ce qui fait écrire à Antonio CORNEJO POLAR :

« Il existe comme un besoin structurel, dérivé de la nature spécifique du roman indigéniste, de construire un passé meilleur que le présent. Cette incursion dans le passé mobilise plus d'attributs mythiques qu'historiques. »<sup>7</sup>

Dans le discours utopique, à INKARRI, héros civilisateur mythique de la Création se substitue un héros libérateur, incarné dans le roman qui projette dans le futur temporel les désirs (la quête de l'identité et de la libération sociale) refoulés ou frustrés dans le présent. Ces utopies de crise ont nom messianisme et millénarisme.

Le discours millénariste présente les caractéristiques antérieurement énoncées du discours utopique. Il correspond à une représentation globale de ce qu'était la société traditionnelle andine projetée comme modèle dans un futur a-temporel et se manifeste comme la recherche de l'innocence originelle, la quête angoissée de l'âge d'or perdu. Le discours millénariste doit donc être analysé comme la réponse d'un peuple qui tente de résister à sa nouvelle situation de dépendance en sauvegardant son identité culturelle. C'est pourquoi le mythe messianique, qui élabore la croyance selon laquelle un messie libérateur désigné et envoyé par Dieu viendra affranchir les hommes et établir son royaume sur la Terre<sup>8</sup>, est complémentaire du mouvement millénariste, qui marque à la fois le retour et le renouveau, dans le discours indigène andin repris par l'indigénisme.

Dans son livre sur l'idéologie, J. SERVIER précise ainsi les conditions d'apparition du millénarisme :

« (...)Il y a possibilité d'apparition d'un mouvement millénariste chaque fois que des hommes ayant perdu les valeurs fondamentales de leurs cultures originelles se trouvent réunis dans des conditions périlleuses pour la dignité de l'être humain. Ce sont toujours des hommes déracinés qui forment les combattants de l'espérance nouvelle : paysans arrachés à leur terre, attirés par les centres industriels à la prospérité nouvelle, etc. »<sup>9</sup>

Lorsque ces conditions sont réunies, lorsque le monde indigène présenté par la diégèse entre en crise, le Mythe devient alors une arme que l'on utilise pour construire la société future. Manuel SCORZA, par exemple, analyse ainsi le rôle idéologique des éléments mythiques dans ses romans :



« (...) le mythe était et continue d'être la seule réponse possible à la folie de l'histoire, à la folie collective à laquelle succomberont les survivants des sociétés pré-colombiennes vaincues par la Conquête. (...) Le mythe surgit dans la société latino-américaine comme réponse à la vision insupportable que la conquête offrait aux vaincus. Dans la perspective historique des conquérants de 1600, il n'y a pas de place pour les vaincus. »<sup>10</sup>

Le Mythe permet donc une explication et une justification de l'Histoire dans les utopies de crise que représentent la majorité des romans indigénistes. Il entre en symbiose avec l'Histoire tandis que le sacré se superpose au profane pour expliquer la situation de dépendance et d'exploitation. Il permet alors de la supporter et d'envisager l'avenir avec optimisme. Présentée par le récit indigéniste dans le passage historique de la prospérité à la crise, la société indigène utilise les éléments mythiques de sa culture comme modèles vers lesquels sont orientées les aspirations et les actions des individus. C'est l'espérance d'un retour à la paix et à la prospérité, la perspective de la victoire collective contre l'oppression, qui assurent l'unité du groupe.

Cependant, pour que le groupe garde espoir et ne se démobilise pas, il lui faut un chef charismatique, un messie capable de canaliser la force potentielle du peuple et d'entrer dans l'action annonçant la fin de toutes les aliénations subies. Ces leaders échappent toujours à l'influence des partis politiques traditionnels ancrés dans les villes. Ils sont l'émanation directe des bases indigènes et sont généralement sujets à leur pression. A quelques rares exceptions près<sup>11</sup>, ce sont les *Cholos*, ces Indiens en voie d'ascension sociale que leur position d'intermédiaires impose comme guides efficaces, qui dirigent les mouvements paysans. En dépit d'un statut souvent ambigu, les liens sociaux et culturels avec les communautés dont ils sont originaires font d'eux les représentants et les défenseurs de ce secteur du paysannat. Concrètement, ces leaders ont nom Benito CASTRO (*El mundo es ancho y ajeno*), Remigio GARMENDIA (*Lázaro*), Doña FELIPA (*Los ríos profundos*), Demetrio RENDON WILLKA (*Todas las sangres*), Hugo BLANCO (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*), Héctor CHACON (*Redoble por Rancas*), GARABOMBO (*Historia de Garabombo, el Invisible*), Raymundo HERRERA (El Jinete insomne), Agapito ROBLES (*El cantar de Agapito Robles*), Manuel SCORZA, Genaro LEDESMA, Ernesto TACUNAN, Víctor SALAS (*La tumba del relámpago*), et ce n'est pas un hasard s'ils sont souvent directement

transférés du référent historique à la fiction. On assiste dans ce cas à un processus de mythification de l'Histoire que renforce l'évocation de certains héros magnifiés comme ATUSPARIA, TUPAC AMARU, UCHU PEDRO<sup>13</sup>, qui intègrent le panthéon de l'imagerie populaire.

Pour sa part, la présence de l'intertexte mythique dans le récit romanesque va dans le sens d'une « historicisation » du Mythe, autre manifestation du phénomène de symbiose entre les deux éléments. Nous rappellerons simplement l'omniprésence, latente ou manifeste, du mythe d'INKARRI dans les récits. C'est le plus connu des nombreux mythes post-hispaniques découverts ces dernières années par les ethnologues dans la région andine. Jusqu'alors, la population indigène semblait avoir adopté une attitude globalement fataliste et résignée et considérer comme inévitable l'état de domination dans lequel elle se trouvait. C'est tout au moins l'image que l'on voulait en donner, comme l'explique le sociologue A. QUIJANO :

« Sur toute la population du pays fut imposée l'image selon laquelle la population indigène et paysanne en général avait perdu toutes ses vertus créatrices de culture sans autre destin que la servitude. Encore aujourd'hui, les textes scolaires répètent et diffusent cette image. L'échec des insurrections indigènes successives au temps de la Colonie et de la République, contribuèrent à identifier le paysan indigène à cette image d'apathie, de fatalisme et de dégénération. »<sup>14</sup>

En 1957, la découverte par J. M. ARGUEDAS, J. ROEL PINEDA et F. BOURRICAUD du mythe d'INKARRI et de ses nombreuses variantes dans tout le sud et le centre du Pérou, oblige à une révision des idées reçues. La teneur du mythe révèle notamment une interprétation du monde social par les *comuneros* andins très différente de celle qu'on leur attribuait généralement. A. QUIJANO résume ainsi son contenu :

« Le mythe raconte la prison et la mort du dernier Inca condamné par les Espagnols à être garrotté et décapité en échange du baptême. L'Inca accepta cette peine pour ne pas être brûlé vif, parce que dans ce cas son corps n'aurait pas pu se reconstituer. La tête de l'Inca fut volée par les Indiens et cachée quelque part. Depuis lors son corps s'est reformé sous terre pour ne pas être découvert par les ennemis. Le temps de cette reconstitution corporelle de l'Inca est aujourd'hui terminé et il doit

maintenant revenir en triomphateur pour libérer son peuple de la domination. »<sup>15</sup>

On comprend alors le silence et la résignation apparente qu'ont pu montrer les descendants de l'Inca durant des siècles, mais aussi leur promptitude à suivre les entreprises messianiques des quelques grands leaders qui apparurent au cours de ces siècles. On s'explique aussi les correspondances maintenant évidentes entre la culture mythique de certains groupes paysans et l'émergence d'un mouvement rural très puissant dans les années 60. Dans des communautés qui n'étaient plus tout à fait communautaires en raison de la propriété individuelle, ni tout à fait indigènes en raison du métissage, le messianisme et le millénarisme qui se développent à cette époque entraînent une renaissance de l'« esprit communautaire ». Lors de ces mobilisations, les paysans retrouvent dans l'action le sens de l'unité. Nous touchons là aux implications historiques directes du Mythe dans la société andine. Loin d'annihiler toute forme de résistance des cultures andines, le Mythe perpétuellement réactivé permet d'assurer l'homogénéité, la cohérence du groupe et son rejet de l'acculturation. Il est le produit collectif d'hommes qui partagent un temps, un espace et une situation historique communs.

Ce fut peu après la conquête que commença à surgir la nécessité d'une défense. Celle-ci engendra une série de réponses qui, ne pouvant être à l'époque prises en compte par l'Histoire, furent mythiques. Ces réponses eurent pour but, paradoxalement, de garder les vaincus au sein de l'Histoire dont on voulait les exclure et elles débouchèrent alors sur l'invention d'une autre vision du processus historique. C'est pourquoi dans la littérature indigéniste le Mythe est utilisé comme un moyen didactique qui doit permettre d'accélérer la prise de conscience : les protagonistes meurent lucides. La résistance, avant d'être militaire ou politique, est donc d'abord culturelle. Manuel SCORZA l'explique ainsi :

« (...) Grâce au mythe ces peuples situent leur histoire dans l'avenir. Le mythe opère comme une résistance collective et culturelle qui répond au besoin de récupérer l'histoire, comme une défense contre l'envahisseur, contre la mort. »<sup>16</sup>

Le messianisme et le millénarisme présents dans la littérature indigéniste, rendent compte de ce long processus de défense entrepris par les

populations indiennes au lendemain de la Conquête et qui ne s'achèvera, selon l'utopie qu'ils développent, qu'après un bouleversement qui rétablira la normalité. La croyance mythique devient ainsi une pratique rituelle destinée à retrouver l'équilibre d'une société en proie au désordre de l'altération et du changement.

La fonction de résistance que joue la culture mythique dans la société indienne des Andes du Pérou, nous permet peut-être de mieux comprendre le rôle subversif latent qui lui est attribué homologiquement dans le texte romanesque. C'est à la lumière de cette résistance culturelle que doit être analysée, par exemple, la subversion des figures romanesques classiques et des techniques de l'écriture réaliste que l'on retrouve dans des textes formellement engagés comme *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María ARGUEDAS ou dans les romans de Manuel SCORZA. Ce sont là des tentatives d'échapper à des modèles littéraires allogènes.

L'écriture néo-indigéniste procède dans ces cas-là à une véritable transposition de l'oralité ou encore à une adaptation d'autres formes littéraires comme la forme théâtrale. D'autre part, des figures comme la comparaison, la métaphore, l'allégorie, l'ironie, la parodie, employées à haute fréquence, peuvent permettre de reconstruire structurellement les schèmes de pensée et la vision indienne du monde. L'effet de surprise naît surtout lorsque ces formes nouvelles de discours indigéniste envahissent un récit dont le monde hégémonique n'est plus le monde andin proprement dit, mais le monde urbain. En révolutionnant les structures de la narration indigéniste classique par l'introduction d'une instance narrative quechua, le texte romanesque sollicite implicitement une révolution des structures sociopolitiques du référent.

Toutefois, si la culture indigène peut être dans certains cas un véritable instrument de résistance révolutionnaire, il lui arrive aussi d'être récupérée par la culture dominante à des fins intégratrices. Martin LIENHARD analyse cette récupération :

« Actuellement la culture dominante s'oriente vers deux directions : d'un côté, elle tend à récupérer par la « folklorisation » et la commercialisation le potentiel explosif de la culture quechua, mais d'autre part elle essaie d'empêcher la reproduction de la culture linguistique quechua autant que faire se peut. L'exode rural contribue à favoriser de tels projets (...) La culture quechua non commercialisée reste, dans de telles circonstances, un instrument de résistance. »<sup>17</sup>

Paradoxalement, l'indigénisme peut aussi, consciemment ou pas, faire le jeu de cette culture dominante. C'est en voulant conduire à l'identité nationale qu'il contribue, parfois involontairement, à l'intégration puis à l'assimilation des indigènes. Par ailleurs, le Mythe, élément constitutif de base de la tradition et de la culture indiennes, est présenté comme une arme à double tranchant dans la littérature néo-indigéniste. En effet, il peut être un facteur de libération mais peut aussi être retourné par les oppresseurs contre ses utilisateurs. Dans les romans d'ARGUEDAS et de SCORZA apparaissent la force et la limitation du Mythe qui peut à la fois faire accepter l'aliénation et conduire à l'affranchissement. On le voit particulièrement dans les raisonnements et les comportements ambigus des *comuneros* de Rumi (*El mundo es ancho y ajeno*), Paraybamba (*Todas las sangres*), Yanahuanca (toute la saga de SCORZA), des pêcheurs de Chimbote (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*), des « colonos » (paysans au statut de serf) de « La Providencia » (*Todas las sangres*) ou d'Abancay (*Los ríos profundos*). Tous sont conditionnés par des croyances magiques et superstitieuses, mais peuvent également faire valoir une foi révolutionnaire robuste lorsque les conditions du développement d'une utopie de crise sont réunies et qu'apparaît un chef charismatique qui synthétise les tendances virtuelles du groupe. C'est la nécessité de dépasser cette ambivalence de la fonction mythique qui motive l'intervention du *comunero* R. VILLENAS dans *La tumba del relámpago* de Manuel SCORZA.

Ce dernier, dont le rôle actanciel est celui d'une conscience lucide, brûle les *ponchos* où l'aveugle Doña Añada a tissé le futur. En quelque sorte, le potentiel révolutionnaire de l'Indien ne pourra s'exprimer que s'il parvient à dominer et domestiquer une culture magique qu'il faut en permanence réactiver et confronter à l'Histoire. Non projeté sur l'Histoire le Mythe devient un facteur rétrograde et réactionnaire, peut-on lire dans le discours utopique implicite qui parcourt la fin du cycle de chaque romancier. Ainsi, avec R. VILLENAS, B. CASTRO ou D. RENDON WILLKA, c'est tout un peuple qui sort de sa léthargie grâce à une lecture dynamique de ses mythes et l'éveil d'une conscience révolutionnaire. Celle-ci doit lui permettre de prendre du recul afin de ne pas être aliéné par sa propre culture.

Comme le rappelle M. CURATOLA, la mentalité magique indigène considère le règne d'INKARRI comme une période privilégiée d'harmonie. Celle-ci, symbolisée par la lumière, les sons, les couleurs, l'ordre, est opposée au chaos du temps présent :

« (...) L'époque passée d'INKARRI fut un monde de lumière, de sons, d'ordre et de couleurs. Le temps actuel, dominé par les Blancs et leur Dieu, est, pour l'Indien, un temps de ténèbres. »<sup>18</sup>

Au fur et à mesure que s'aggrave leur oppression, les populations indiennes élaborent l'image mythique d'un royaume inca idéal, d'un modèle parfait à restaurer dans le futur :

« (...) Inca, « principe générateur de vie », et Inca, souverain du Cuzco, tendirent à nouveau à se confondre en donnant lieu à Inkarrri, le « messie ». »<sup>19</sup>

Dans les récits indigénistes cet intertexte mythique apparaît allusivement dans l'opposition latente ou manifeste entre les deux ordres de valeurs : l'obscurantisme de la civilisation occidentale et le rayonnement de la civilisation indigène. Implicitement, la conservation par les protagonistes indiens des valeurs-symboles du règne d'INKARRI permettra à leur peuple de renaître prochainement au monde. Il faudra sublimer un jour l'état actuel d'infériorité. C'est tout le sens des perceptions sensorielles des conducteurs messianiques :

« (...) (Rendón Willka) ¿ Están viendo la luz del sol ? Los gendarmes van a venir quizá mañana, quizá dentro de tres días, y van a querer apagar el sol. ¿ Pueden apagar el sol ? No pueden apagarlo. Así tampoco nos quitarán la tierra. »<sup>20</sup>

« (...) Diga Atusparia o diga Porfirio, diga Uchcu o diga Fidel, Benito arrodilla su voz frente a un gran himno y se enciende las sienes con su recuerdo y se hunde en su gran noche iluminada. »<sup>21</sup>

Plus clairement encore, c'est le sens de l'évocation métaphorique du *poncho* multicolore d'Agapito ROBLES, depuis la dédicace initiale du livre : « Para César Calvo, mi hermano que me ayudó a encender el poncho de Agapito Robles »<sup>22</sup>, jusqu'à l'embrasement final :

« Agapito Robles, jinete ataviado con un rabioso arcoiris de lana, ingresó. (...) Su poncho era un torbellino de colores vertiginosos. (...) Como candela pasó chamuscando los eucaliptos. Yo lo ví. Cuidando

que su calor no me alcanzara, lo seguí de lejos. Sin piedad por los maizales que devastaba a su paso, sin atender al terror del caballaje que se revolvía piafando en los corrales, ¡ wifala, wifala!, siguió bajando. Se acercó al pueblo. Los López se percataron entonces que el pasto de su chacra ardía. Quemó la estancia de Polidoro Quinto. ¡ Wifala ! Evaporó el agua de la acequia que corre por Altomachay. ¡ Wifala ! Chamuscó la fachada de la Municipalidad. (...) El sofoco se hizo intolerable ; nos obligó a salir. ¡ Entonces vimos ! ¡ Toda la quebrada estaba ardiendo ! Un zigzag de colores avanzaba incendiando el mundo. »<sup>23</sup>

On comprend mieux la portée symbolique de ce texte lorsque l'on sait que :

« Un des attributs fondamentaux du « messie » andin est de colorier, ce qui signifie différencier l'indifférenciable, donner forme à l'informel, traduire en « être » le « non-être ». La succession des âges du monde est conçue comme l'alternance du soleil et de la lune, de la lumière et de l'ombre. »<sup>24</sup>

Le millénium est vu par l'Indien comme l'inversion systématique de la situation dégradée dans laquelle il se trouve. Tous les éléments de la culture indigène sont effectivement réversibles et l'opposition entre les valeurs des deux mondes est pratiquement constante. En même temps que le corps d'INKARRI se reconstitue, le peuple indien retrouve ses forces, reprend forme. Le présent état de dégradation ne peut être définitif car il est lié à la situation d'INKARRI dont le pouvoir futur sera inversement proportionnel à sa force présente. Dans sa présentation du mythe, José María ARGUEDAS précise :

« (...) la tête d'INKARRI est vivante et le corps du dieu se reconstitue vers le bas. Lorsque son corps sera complet, il reviendra et ce sera le jour du jugement final. (...) Il redeviendra alors le dieu suprême et retrouvera son pouvoir. Chez INKARRI sont potentiellement réunis les attributs de l'Inca, fils du soleil, et ceux du dieu catholique qui doit juger les vivants et les morts. »<sup>25</sup>

Le passage progressif du non-être à l'être est donc représenté dans le mythe par la reconstitution du corps de l'Inca sous la terre. Ce corps « a été » et « sera ». INKARRI ne peut donc être par nature un dieu du présent et c'est là une caractéristique fondamentale de tout héros messianique qui ne peut qu'incarner la dynamique d'un peuple et d'une histoire en devenir. Dans son travail sur le mythe et le millénarisme dans les Andes, M. CURATOLA écrit :

« (...) Les causes de la condamnation se transforment, dans la cosmovision andine, en moyens de rédemption. (...) La déroute, l'oppression, la frustration et la dignité offensée sont considérées comme les conditions initiales et nécessaires au futur triomphe du peuple des Andes. »<sup>26</sup>

L'Indien des Andes conçoit donc sa faiblesse actuelle comme le signe d'une prochaine grandeur. C'est à partir de cette logique de la mentalité et de la culture indigènes que nous pouvons comprendre la présence des « messies » du roman indigéniste. Leur rôle est d'encadrer, de faciliter la renaissance prochaine.

Le processus du néo-indigénisme tend à laisser supposer, à partir d'une vision qui se veut indienne de l'Histoire et du monde, que les valeurs vont effectivement pouvoir s'inverser. A la lumière de l'homologie que nous avons relevée entre les composantes mythiques de la diégèse indigéniste et celles de la culture qui lui sert de référent, on s'explique mieux ce cycle infernal de déroutes subies par les communautés indigènes sous l'assaut du pouvoir colonial, puis républicain. La victoire provisoire, puis les échecs répétés des communautés indigènes de Rumi, San Pedro, Yanahuanca, et de toutes les communautés que l'on voit se soulever dans les romans, doivent donc être perçus, selon cette logique interne du texte indigéniste, comme une réponse ambiguë à la question embarrassante de l'avenir historique des nations indiennes. Les dénouements systématiquement tragiques de la saga des écrivains s'inscrivent comme de simples chapitres d'une lutte séculaire qui devra se poursuivre jusqu'à la victoire finale. En fait, les romanciers donnent l'impression de se retrancher derrière ces utopies de crise qui, en autorisant la projection du Mythe sur l'Histoire, transforment la déroute en un épisode sanglant d'une longue série qui doit se terminer, dans un futur non précisé, par la revanche des « vaincus »<sup>27</sup>. C'est ainsi que les morts violentes de B. CASTRO, D. RENDON WILLKA, GARABOMBO, R. HERRERA, V.



MAXIMILIANO, sont censées annoncer le chaos régénérateur et la résurrection prochaine du peuple indien.

Le bruit violent ou les catastrophes naturelles qui accompagnent la fin des guides protecteurs sont introduits dans la symbolique du texte comme des signes qui prophétisent les temps nouveaux où la civilisation inca retrouvera sa splendeur passée et le peuple indien connaîtra la fin de l'humiliation. C'est ici la résurgence du thème de l'Apocalypse que L.V. THOMAS analyse comme un thème optimiste<sup>28</sup>. Le fracas de ce monde qui s'écroule se veut paradoxalement porteur de l'espérance en la naissance d'un monde nouveau :

« (...) La metralla barre los roquedales, los maúseres aguzan su silbo después de un seco estampido y toda la puna parece temblar con un gran estremecimiento. »<sup>29</sup>

« El oficial lo hizo matar. Pero se quedó solo. Y él, como los otros guardias, escuchó un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezaran a caminar. »<sup>30</sup>

« (...) Los Requis me dicen que el día del entierro de don Raymundo Herrera, las corrientes se tiñeron en las alturas. El suegro de los Guadalupe cuenta que por su rumbo, cerca de la Cordillera Culebra, además de teñirse, los ríos se encabitaron. »<sup>31</sup>

La notion d'inversion du monde, implicitement suggérée dans l'indigénisme littéraire, est particulièrement manifeste dans *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María ARGUEDAS, où les Indiens transfuges des Andes viennent progressivement occuper le monde de la Côte alors que les transformations qui touchent celui-ci, et plus particulièrement la ville de Chimbote dont le choix n'est pas fortuit, correspondent aux *hervores*, au bouillonnement auquel ARGUEDAS fait référence à plusieurs reprises :

« (...) Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. »<sup>32</sup>

Dans ce pays en profonde mutation, l'exode rural a conduit à la ville des générations d'Indiens qui, dans *Yawar Fiesta* et *Todas las sangres*, se retrouvaient dans des associations destinées à maintenir la solidarité et les

liens communautaires. Si dans ces romans les protagonistes indigènes adoptaient malgré tout les modèles culturels créoles et métis de la Côte, dans *El zorro de arriba y el zorro de abajo* les barrières de l'exclusion semblent de plus en plus se refermer devant eux et la marginalisation dont ils sont victimes contribue à la formation d'une identité minoritaire. Tout se passe comme si Lima devenait un lieu privilégié pour la construction d'une indianité nouvelle.<sup>33</sup>

La métaphore de la *lloqlla*, de l'avalanche qui descend des Andes, celle de la danse rituelle entre don Angel et l'énigmatique don Diego, les prophéties du fou Moncada, représentent dans le roman le début du chaos régénérateur annoncé par l'utopie messianique. En envahissant le monde d'en bas, la culture et la civilisation quechua apporteront les bouleversements nécessaires à une société qui se meurt. Un des succès de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* est justement de parvenir à recréer esthétiquement, par l'écriture et la structure du texte, un monde d'ambiguïtés, d'ambivalences et de conflits, un monde en devenir historique.

Cet optimisme apparent et celui qui émane des « Diarios » ne dissimulent pas toutefois l'incertitude qui pèse sur l'avenir d'un pays à propos duquel le scripteur semble être intimement partagé entre l'espérance et l'inquiétude. ARGUEDAS et SCORZA veulent conclure leur discours explicite par un acte de foi et un pari sur le futur alors que tout, dans la réalité nationale et dans l'idéologie implicite de leurs textes, semble annoncer un cheminement incertain : soit l'éclatement définitif, soit une harmonie fictive.

En prétendant coller à la réalité historique tout en intégrant dans le discours romanesque les structures d'une pensée magique, les romanciers tentent en fait d'échapper au piège inhérent à leur statut d'écrivains indigénistes. La lecture d'un final à la fois optimiste et pessimiste nous révèle l'insoluble conflit idéologique de ces écrivains partagés entre leurs mythes et fantasmes personnels et l'amère réalité de l'Histoire.

« Toute l'ambiguïté de l'indigénisme repose sur le dilemme entre une accélération de l'intégration nationale et la défense prioritaire de l'identité culturelle indienne », écrit Pierre GRAS<sup>34</sup>. C'est là un conflit fondamental que Manuel SCORZA pose en ces termes :

« (...) Aujourd'hui, la société coloniale a pulvérisé ou est en train d'anéantir la société indigène pour l'incorporer à une société sous-développée, pauvre, misérable, vassale de l'impérialisme. Une société

de type colonial qui ne nous offre pas d'autre avenir que la servitude ou la misère prolétaire à l'autre bout de la planète. Je reste sceptique sur les bénéfices de cette incorporation. »<sup>35</sup>

Le problème est donc de savoir quel est le salut possible pour l'Indien dont la société est mise au contact d'un monde qui ne connaît pas le même type de développement.

La marginalité qui résulte d'une évolution différentielle conduit le mouvement indigéniste à tenter de la cerner et à y apporter des solutions originales. Sur le plan littéraire, les réponses de l'indigénisme présentent globalement l'Indien comme un individu potentiellement rebelle qui attend son heure pour briser ses chaînes. C'est ce que disent L.E. VALCARCEL et J.C. MARIATEGUI dans leurs essais théoriques ; c'est aussi ce que simulent dans leurs fictions Ciro ALEGRIA, José María ARGUEDAS, Manuel SCORZA et la majorité des indigénistes andins. Comme nous l'avons vu, cette interprétation repose avant tout, dans le cas de la littérature péruvienne, sur le mythe messianique du retour de l'Inca et sur une analyse d'inspiration marxiste de la société nationale.

Avec l'utopie messianique nous avons affaire, dans le récit indigéniste, à un syncrétisme idéologique qui se traduit par la lecture socialiste d'une culture mythique. L'essence de ce messianisme révolutionnaire est la réalisation des valeurs authentiques qui reposent dans le substrat autochtone. Le discours extratextuel que tiennent les écrivains sur le refus de se laisser enfermer dans un cadre politique donné (communisme, aprisme, réformisme), n'exclut donc pas en réalité un discours narratif implicite idéologiquement orienté mais dont les fondements restent mythiques.

Ces réponses utopique du texte romanesque se trouvent en porte-à-faux et peuvent devenir dangereuses à partir du moment où le réveil de la conscience indienne s'est déjà produit et n'a pas conduit à la révolution attendue, à une transformation significative du statut de l'indigène. Nous mentionnerons pour mémoire les échecs successifs des propositions apristes et communistes, des mouvements paysans de la Vallée de La Convención et des Andes Centrales, de la guérilla de 1965, des deux expériences réformistes de BELAUNDE TERRY, ou encore de cette révolution militaire de 1968 qui avait fait naître tant d'espoirs chez le peuple indien.

Il est vraisemblable que ces échecs répétés, auxquels il faut ajouter des traumatismes personnels chez les écrivains (culpabilisation, sentiment de

persécution, de marginalisation), ont contribué à susciter des frustrations que les utopies de crise n'auront pu toujours compenser. Le dénouement dramatique du roman indigéniste<sup>36</sup>, en dépit des significations mythiques et utopiques que l'on peut lui attribuer, traduit avant tout une vision tragique de l'Histoire, un sentiment foncièrement pessimiste qui tente de se dissimuler.

Ainsi peuvent peut-être s'expliquer le long silence de Ciro ALEGRIA entre *El mundo es ancho y ajeno* (1941) et sa mort (1967), celui de José María ARGUEDAS entre *Yawar Fiesta* (1941) et *Los ríos profundos* (1959), puis son suicide, en 1969, alors qu'il écrivait un roman dominé par le doute, ou encore les déclarations désabusées de Manuel SCORZA dans les dernières années de sa vie, après la publication des cinq romans qui constituent la saga de *La guerra silenciosa*. Ce sentiment d'échec, observable sur les plans textuel et extratextuel, est particulièrement bien résumé dans cette déclaration de Manuel SCORZA :

« Il faut le dire honnêtement : un romancier ne joue aucun rôle important dans le monde d'aujourd'hui, où d'autres Rastignac plus puissants contrôlent les moyens de communication et où les livres n'exercent presque pas d'influence. Même si nous autres, écrivains, nous croyons très responsables et très engagés, nous ne sommes rien d'autre que des marginaux sans pouvoir. »<sup>37</sup>

L'amertume est d'autant plus apparente que ce jugement vient contredire singulièrement des déclarations tout à fait optimistes sur les fonctions de l'écrivain et, plus particulièrement, sur le rôle politico-social de SCORZA au Pérou.

Dans ces conditions, on peut difficilement nier que messianisme et millénarisme, ultimes parades au désespoir, auront servi indirectement les intérêts des régimes politiques qui se sont succédés au Pérou depuis cinquante ans. En jouant le jeu du messianisme, la pratique indigéniste fait celui des pouvoirs qui ont tous fait montre d'incompétence ou de désintérêt devant le problème indien. Les utopies indigénistes rendent impossible une libération effective et immédiate de la nation indienne en acceptant avec un certain fatalisme le recul incessant de la résolution du problème indien et en banalisant la répression et l'oppression. L'utopie est bien une arme à double tranchant.

## NOTES

1) 1848-1918. Marqué par le positivisme, il fut un des premiers à considérer que le problème de la terre était intimement lié au problème indigène. Il comprit que la classe dirigeante avait perdu tout contact avec le peuple et que le Pérou deviendrait une véritable Nation le jour où les Indiens seraient respectés, éduqués et véritablement intégrés.

2) 1895-1930. Pour lui, l'indigénisme moderne doit être une œuvre politique et économique de revendication, non de restauration ni de résurrection comme le prônait Luis E. VALCARCEL. La condition de l'indigène est due au système semi-féodal qui est resté dominant : la terre doit appartenir à celui qui la cultive.

3) Voir Jean-Marie LEMOGODEUC, *Histoire et discours dans le roman indigéniste péruvien*, Thèse d'Etat, Paris III, La Sorbonne Nouvelle, 1985.

4) Notre analyse se réfère en priorité à la production des trois grands écrivains Péruviens : Ciro ALEGRIA, José María ARGUEDAS et Manuel SCORZA, dont les œuvres indigénistes ont été publiées entre 1935 et 1979. Ces textes constituent généralement une saga et il faut donc les analyser en considérant avec le plus grand intérêt les transformations et les évolutions qui s'y manifestent.

5) H. O. URBANO, « Discurso mítico y discurso utópico en los Andes », *Allpanchis* (10), 1977, p. 3-14.

6) Nous citerons simplement ceux qui nous semblent les plus importants dans la production des trois écrivains qui nous occupent : Ciro ALEGRIA : *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1938), *El mundo es ancho y ajeno* (1941) ; José María ARGUEDAS : *Yawar Fiesta* (1941), *Los ríos profundos* (1958), *Todas las sangres* (1964), *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) ; Manuel SCORZA : *Redoble por Rancas* (1970), *Historia de Garabombo, el Invisible* (1972), *El jinete insomne* (1976), *Cantar de Agapito Robles* (1976), *La tumba del relámpago* (1979).

7) A. CORNEJO POLAR, « La novela indigenista : una desgarrada consciencia de la historia », in : *L'indigénisme andin*, AFERPA, 4e Colloque, Grenoble, nov.-déc. 1979, p. 126.

8) Se référer à la description analytique du mythe d'INKARRI présentée par José María ARGUEDAS et A. ORTIZ RESCANIERE dans : « La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua », in : *Les problèmes agraires des Amériques Latines*, Paris : CNRS, 1965, p. 309-315.

9) J. SERVIER, *L'idéologie*, P.U.F., Que sais-je ?, 1982, p. 69.

10) J.E. GONZALEZ, « Manuel SCORZA : mito, novela, história », *Encontros com a civilização*, Rio de Janeiro, *Brasileira*, n° 25, juillet 1980, p. 205.

11) Le cas le plus flagrant est celui des *Cholos* de *Yawar Fiesta* dont la position idéologique ne correspond absolument pas à celle des *comuneros* de Puquio.

12) Sur la direction des mouvements paysans, voir l'article d'A. QUIJANO « El movimiento campesino del Perú y sus líderes », *América Latina*, n° 4, août-déc., 1965, Rio de Janeiro, p. 43-65.

13) Parmi les soulèvements célèbres on signalera ceux de TUPAC AMARU, dans le sud, en 1780 ; de TUPAC INCA YUPANQUI, à Huarochiri, en 1783 ; d'ATUSPARIA, à Huaraz, en 1885 ; de RUMI MAQUI, à Puno, en 1915.

14) A. QUIJANO, *art. cit.*, p. 57.

15) *Ibid.*, p. 58.

- 16) M. OSORIO, « Conversación con Manuel SCORZA : América Latina, los fantasmas de la historia », in : *Plural*, n° 151, México, avril 1984, p. 58.
- 17) M. LIENHARD, « La última novela de Arguedas : Imagen de un lector futuro », in : *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 6 (12), 2e semestre 1980, p. 189.
- 18) M. Curatola, « Mito y milenarismo en los Andes : del Taki Onqoy a Inkarrí », *Allpanchis* (10), 1977, p. 76.
- 19) *Ibid.*, p. 84.
- 20) J.M. Arguedas, *Todas las sangres*, Buenos Aires : Losada, tome 2, p. 252-253.
- 21) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, Lima : Varona, 1970, p. 456.
- 22) M. Scorza, *El cantar de Agapito Robles*, Barcelone : Monte Avila, p. 8.
- 23) *Ibid.*, p. 230-234.
- 24) M. Curatola, *art. cit.*, p. 76.
- 25) J.M. Arguedas, « La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua », *art. cit.*, p. 312.
- 26) M. Curatola, *art. cit.*, p. 77.
- 27) Dans son compte rendu du mythe d'Inkarrí, José María Arguedas écrit :  
 « (...) la visión del porvenir que el comunero de Puquio tiene es de revancha respecto del señor misti, y mantiene, por tanto, un estado de resignación vigilante en su conducta, con vistas a la rebeldía, y al arribo de la hora en que se tomarán las cuentas, aquí mismo, en este mundo(...) »  
 « La posesión de la tierra, los mitos posthispánicos y la visión del universo en la población monolingüe quechua », *art. cit.*, p. 315.
- 28) « Le thème de l'apocalypse est aussi vieux que le monde, on le retrouve dans toutes les civilisations. Au fond, c'est un thème optimiste ; on tue une civilisation pour en retrouver une autre, plus belle. C'est aussi le principe des rites d'initiation où l'on tue le vieil homme pour retrouver le nouveau. »  
 L.V. Thomas, entretien publié dans *Le Matin de paris*, 8 mai 1985, p. 27.
- 29) C. Alegría, *El mundo es ancho y ajeno*, *op. cit.*, 456.
- 30) J.M. Arguedas, *Todas las sangres*, *op. cit.*, tome 2, p. 259.
- 31) M. Scorza, *El jinete insomne*, Caracas : Monte Avila, 1976, p. 223.
- 32) J.M. Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires : Losada, 1971, p. 287.
- 33) Sur cette question voir le chapitre intitulé : « Lima, lieu de construction de l'indianité », in : Gral, *L'indianité au Pérou : mythe ou réalité ?*, Toulouse : CNRS, 1983, p. 221-226.
- 34) P. Gras, *L'autre Pérou. L'intégration des Indiens : mythe ou réalité ?*, Paris : FEDEROP, 1981, p. 171.
- 35) M. Suarez, « Manuel Scorza habla de su obra », in : *Socialismo y participación*, n° 27, sept. 1984, p. 93.
- 36) Dans un entretien, Scorza parle du « trágico final de desesperada rebelião camponesa do Peru, en 1960 ». in : J.E. Gonzalez, « Manuel Scorza : mito, novela, história », *art. cit.*, p. 205.
- 37) Cité par Fernando Ainsa, in : « ¿ Un marginal sin poder o un rebelde sin causa ? », *Imagen* (99-100), p. 37.



## L'EXPRESSION IDENTITAIRE AU CINEMA : DIVISIONS HORIZONTALES ET VERTICALES, CENTRE ET PERIPHERIE<sup>1</sup>

*Frank CUROT*

L'expression identitaire au cinéma s'est manifestée et se manifeste sous de multiples formes, thématiques et stylistiques. Les films décrivant la formation d'une nation se différencient autant par la forme de narration et de représentation que par le contenu. Par exemple, *La Naissance d'une nation* (1915) de Griffith aurait en commun avec *La Marseillaise* (1938) de Renoir une forme épique assez proche du modèle homérique, alliant à la trajectoire conquérante un certain nombre de scènes intimistes, de moments de repos ou de détente. Cependant, la tendance à l'épopée en forme de chronique, valorisant les détails par rapport à l'ensemble, est beaucoup plus développée chez Renoir. Mais celui-ci et son aîné américain s'opposent par leur style à la forme eisensteinienne qui privilégie « la ligne générale » dure, les pauses narratives n'ayant que la fonction d'accumulateurs de tension destinée à exploser dans la séquence suivante. Il serait tentant, et légitime sur des exemples bien précis, d'associer à un style rigide une conception totalitaire de la nation et à un mode de représentation plus souple, plus curviligne et englobant, une pensée fusionnelle de la communauté nationale. Il ne s'agit pas ici de développer ces comparaisons, mais on pourrait tout de même noter chez Renoir une tolérance, une ouverture de la vision sociale et politique alors que chez Griffith, le racisme est constant (c'est une nation blanche qui doit se constituer par l'union du Nord et du Sud contre les « mauvais » Noirs, comme auparavant contre les Indiens).



Chez Eisenstein, le postulat même du *Cuirassé Potemkine* (1925), comme de *La Grève* (1924-25), étant de faire de la foule le personnage central, les pauses intimistes valorisant les rapports individuels n'avaient pas lieu d'être et les figurants, toujours pris dans un mouvement collectif, répartis entre les masses opposées schématiquement des adversaires et des adjuvants de la cause révolutionnaire, représentaient peut-être déjà les futurs sujets de la « nation » soviétique. Griffith s'efforce de conformer sa représentation des faits historiques à une vision officielle de l'histoire : les références, citées en intertitre, à des ouvrages d'historiens, fournissent une caution livresque, savante, à son iconographie filmique. Les grands événements historiques sont ainsi reconstitués soit sous forme d'images statiques de réunions d'hommes politiques et de généraux soit sous forme dynamique et dramatisée de batailles ou de scènes spectaculaires comme l'assassinat de Lincoln. Renoir a recherché au contraire un angle de vision historique au niveau de personnages qui ne sont pas les grands acteurs de la période révolutionnaire, aussi bien dans le peuple que dans l'aristocratie. Le cinéaste a filmé « la marche de l'idée » de nation en adoptant le point de vue d'un chroniqueur des faits et gestes quotidiens au sein du grand mouvement collectif. A l'opposé de la vision romantique et traditionnelle de l'épopée révolutionnaire d'Abel Gance dans *Napoléon* (1925-27), faisant défiler sur l'écran une galerie de portraits célèbres et attendus, la conception renoi-rienne a tendance à refuser le cliché d'époque et donc à décaler constamment sa représentation par rapport aux stéréotypes historiques. Cette démarche ne pouvait que gêner le processus d'identification du public qui n'apprécia guère le film à sa sortie, en 1938. Or, le cinéaste s'est fondé, bien entendu, sur des documents du XVIIIe siècle.

L'expression par un auteur et la reconnaissance par le public d'une identité nationale à travers un film peuvent donc ne pas coïncider à certaines époques. A l'inverse, la vision griffithienne d'une nation américaine n'intégrant que des Noirs esclaves ne souleva la réprobation que d'une minorité de spectateurs soucieux de la défense des gens de couleur. Cette adéquation ou cette divergence entre production et réception est un aspect important de la problématique identitaire et concerne aussi l'expression et la représentation d'une identité régionale, le regard personnel d'un cinéaste apparaissant en accord ou en contradiction avec la représentation qu'une communauté locale a d'elle-même. On pourrait penser que le témoignage d'un film documentaire, censé rendre compte d'une certaine réalité, est peut-être plus exposé à la contestation

qu'un film de fiction. Cependant, une œuvre d'imagination qui utilise une région, une ville de province, comme simple décor, interchangeable, d'une histoire pouvant se passer ailleurs, peut aussi être légitimement mise en cause. Une différence, une particularité voire une singularité, ignorées ou déformées, sont revendiquées dans les deux cas. La parole identitaire d'une population est alors reprise par des cinéastes au nom de leur groupe d'origine. La revendication d'une identité se confond avec celle d'une authenticité, avec la proclamation de la vérité d'une génération ou d'une communauté linguistique et culturelle ou encore d'une conception esthétique généralement associée à ces réalités humaines et sociales, d'ordre historique, économique, politique. La problématique identitaire d'une région à l'intérieur d'une nation ou d'un pays à l'intérieur d'une configuration géopolitique plus vaste qui le domine, est aussi celle des moyens artistiques susceptibles de l'exprimer et ce problème des conditions d'existence d'une périphérie par rapport à un centre concerne particulièrement le Cinéma.

Pour évoquer la question d'un cinéma régional, il est possible de remonter à une origine, celle des années trente dans le Sud de la France, lorsque Renoir vient tourner *Toni* (1934-35) en s'appuyant sur l'infrastructure mise en place par Marcel Pagnol. La personnalité exceptionnelle de cet auteur aux talents multiples rendit possible l'implantation d'une organisation cinématographique assurant toutes les phases et tous les aspects de la production, de la réalisation et de la diffusion de ses films. Pagnol eut la générosité de mettre à la disposition de son confrère parisien un système conçu pour son œuvre personnelle et Renoir eut le mérite d'utiliser l'équipe provençale presque complète, à l'exception de son neveu chef-opérateur et de sa compagne monteuse. Cette attitude aurait dû rester un modèle pour nombre de cinéastes et de « téléastes » tournant dans le Midi, avec des acteurs parisiens, des techniciens parisiens, une histoire n'ayant pas toujours un rapport direct avec la région. Le scénario de *Toni* est, lui, issu d'un fait divers tragique survenu dans la population immigrée de Martigues. Le brassage des différentes nationalités et régions méditerranéennes est rendu par la pluralité des langues, des accents, des musiques constituant un riche espace sonore et social. Au-delà des différences linguistiques, une communauté méditerranéenne (culturelle, ethnique) s'établit, renforcée par une convergence d'intérêts, par une solidarité de classe. En fait, la différenciation ethno-régionale est la base concrète, charnelle, de l'opposition des classes sociales : les accents méridionaux des

ouvriers, l'accent espagnol de Josefa forment un contraste signifiant avec l'accent septentrional, « parigot », du contremaître interprété par Max Dalban, second rôle renoirien promu ici au rang d'acteur de premier plan et « importé » à juste titre de la capitale.

Le respect et le goût des accents comme des langues originales constituent une constante renoirienne dont procède le refus du doublage, parce qu'il est une hérésie dissociant la voix et le corps de l'acteur mais aussi parce qu'il entraîne une uniformisation linguistique. *Toni* comme *La Grande illusion* (1937) ont certainement influencé la conception rossellinienne des dialogues dans *Paisà*. Dans un entretien de Renoir avec *Les Cahiers du cinéma*<sup>2</sup>, Michel Delahaye et Jean Narboni suggèrent, à propos de l'insuccès de *La Marseillaise*, des raisons « dont les gens pouvaient n'être pas conscients » et qui concernent « la bande-son et son extrême réalisme ». Les deux interlocuteurs du cinéaste estiment que le fait de faire parler les Marseillais avec leur accent a peut-être un peu choqué à l'époque : « ... de voir quelque chose d'aussi sérieux que la Révolution vécue avec l'accent marseillais. » Renoir répond en approuvant : « Sans doute, car cela provoque un décalage. (...). Je crois que dans cette histoire de Marseillais partant pour Paris pour imposer les volontés du peuple et redresser les torts de la monarchie, je crois que l'accent était très important. Car pour faire une chose pareille, il fallait être un peu Don Quichotte ; or, Don Quichotte avait sûrement un accent. » La valorisation de l'accent marseillais, plutôt associé traditionnellement aux galéjades, est d'autant plus originale qu'elle peut paraître contradictoire avec l'impératif de l'unité et de l'uniformisation de la nation par l'adoption généralisée du français. Le film lui-même reflète cette exigence en montrant en gros plan une pancarte dans la maison de Bomier : « Ici, on s'honore de parler français ». Dans *La Marseillaise*, la différenciation des accents, des parlers, étaye, comme dans *Toni*, l'opposition des classes sociales, au début : dans la séquence du procès de Cabri, ce dernier qui est un paysan et le maire qui le défend ont l'accent méridional, alors que le seigneur de l'endroit « parle pointu ». Mais lorsque la troupe des Marseillais parcourt les régions, les accents successifs correspondent à une diversité locale qui ne divise pas, ni n'entrave, le mouvement révolutionnaire mais au contraire l'enrichit, l'amplifie. (Trois accents principaux sont mis en valeur dans le film : le marseillais, le bourguignon et le parisien qui correspondent aux trois terroirs de l'enfance renoirienne). L'idée de nation ne correspond pas pour Renoir à une entité légale quelque peu désincarnée et surtout pas à un patriotisme, à un

nationalisme. Dans le dernier chapitre de *Ma Vie et mes films*, intitulé « Feu la nation », le cinéaste exprime une conception très locale, très concrète, et même sensuelle, de la nation : « C'était bien agréable, la nation ! La nation, c'était la vitrine de l'épicier du coin. C'était l'accent auvergnat du marchand de charbon. C'était l'odeur de friture qui montait de chez le concierge. (...). C'est la chevelure de la femme aimée, la caresse d'un animal familier. »<sup>3</sup> On comprend que Renoir a constamment cherché à incarner, à rendre charnelle, l'expression de la nation dans *La Marseillaise*, à la signifier souvent en termes de proximité, de corporalité, comme le montre la plupart des séquences du film.

Une conception renoirienne récurrente dans ses films et dans ses propos est que le monde est divisé horizontalement, en strates ou en groupes qui se prolongent au-delà des frontières nationales. Le cinéaste constate, par exemple, en arrivant aux Etats-Unis, « qu'il n'y a pas une Amérique mais autant d'Amériques que de groupes ethniques. Ces groupes, dispersés aux quatre coins du territoire, restent néanmoins homogènes. »<sup>4</sup> Renoir rappelle que pendant la guerre de 1914, il avait combattu dans le même secteur que Karl Koch et qu'ils étaient probablement des adversaires directs. Après la guerre, le cinéaste fit la connaissance de Koch qui devait devenir un excellent ami et collaborateur dans plusieurs films<sup>5</sup>. Cette expérience personnelle, qui rappelle l'absurdité des oppositions nationales, n'est certainement pas étrangère à la conception de *La Grande illusion*, film pour lequel Renoir fit engager son « ami Karl Koch pour veiller à l'authenticité de la partie allemande »<sup>6</sup>. Le cinéaste écrit dans un autre chapitre de *Ma Vie et mes films* (« Feu la nation ») : « Ce thème du rassemblement des hommes par métiers ou par intérêts communs m'a poursuivi toute ma vie et me poursuit encore. C'est le thème de *La Grande illusion*. Il figure plus ou moins dans chacun de mes ouvrages. »<sup>7</sup> Dans *La Grande illusion*, Jean Renoir et Charles Spaak s'attaquent au « mythe du brassage social comme solution aux antagonismes de classe »<sup>8</sup>. La chambre des prisonniers de différentes origines sociales illustre particulièrement les limites de ce brassage à travers les dialogues qui fourmillent de détails concernant la division de la société à tous les niveaux. Les maladies de classe sont évoquées : « Tout se démocratise. Ainsi, le cancer, la goutte ne sont pas des maladies d'ouvriers, mais le peuple y viendra, soyez-en-sûr... » dit Boeldieu et Rosenthal ajoute : « En somme, chacun mourrait de sa maladie de classe si nous n'avions pas la guerre pour réconcilier tous les microbes ». En fait de réconciliation, c'est plutôt la différenciation et la division des mœurs

qu'accuse la cohabitation. Un même espace national comme la capitale est vécu différemment par les prisonniers français, ce n'est pas le même Paris qu'ils connaissent. Boeldieu ou Rosenthal fréquentent des établissements parisiens comme le Fouquet's ou Maxim's (noms à consonnance anglaise comme la langue de classe qu'utilisent Boeldieu et Rauffenstein). Maréchal rétorque : « Oh moi, je vais jamais dans ces coins-là... Fouquet's, Maxim's, j'aime mieux un bon petit bistrot pas cher où il y a du bon pinard ! » L'instituteur, qui vit en province, déclare qu'il prenait ses repas chez son beau-frère quand il allait à Paris : « C'est bien moins cher que le restaurant. » La chambrée est d'abord un lieu d'où l'on évoque ces pratiques sociales différenciées du monde extérieur libre, mais, malgré la vie collective qu'impose leur habitat, certains éléments du décor tyant les occupants marquent des différences : « dans la chambrée de la forteresse, la place qu'occupe Boeldieu, est à l'écart et surélevée ».<sup>9</sup> Lorsque le professeur de grec étale ses livres sur la table où Boeldieu fait une réussite, il dérange ses cartes, il gêne ce dernier qui le lui fait remarquer. Les habitudes, le comportement de Boeldieu, sa réserve aristocratique notamment, rendent difficiles ses relations d'amitié avec Maréchal. D'autres séparations sociologiques ou idéologiques comme l'antisémitisme latent sont sensibles dans le film surtout parmi les représentants de la classe moyenne (l'instituteur, l'acteur) et du prolétariat (Maréchal qui est mécanicien dans le civil). Renoir montre que selon les circonstances et le décor, le préjugé racial peut être ignoré ou au contraire exacerbé. Dans l'espace protégé de la chambrée, tout le monde s'habitue « aux gentillesse de Rosenthal » qui partage généreusement les colis de nourriture que lui envoie sa riche famille : « La foule croit que notre gros défaut, c'est l'avarice. Grave erreur, nous sommes souvent trop généreux. Hélas ! en face de cette qualité-là, Jéhovah nous a largement dotés du péché d'orgueil » dit Rosenthal. Maréchal lui répond : « Oh ! Tout ça, c'est des histoires ! Moi, je m'en fous de Jéhovah. Tout ce que je vois, c'est qu't'as été un bon copain. » Cependant, lorsque les deux hommes s'évadent et se trouvent en difficulté, épuisés, dans un paysage de montagne hostile et froid, Rosenthal traînant sa cheville foulée, Maréchal, affamé et à bout de nerfs, lui crie : « Veux-tu que je te dise ce qu't'es pour moi ? Un colis ! Oui, un colis, un boulet que je traîne au pied ! D'abord, j'ai jamais pu blairer les juifs, t'entends ? » Sa colère retombée, Maréchal revient vers son camarade et c'est à nouveau la solidarité qui l'emporte, mais c'est en période de crise, de difficultés individuelles ou historiques, socio-économiques, que le racisme peut se manifester le plus violemment : Renoir constate la réalité idéologique de ce

clivage et son irrationalité qui l'apparente aux divisions nationalistes. Le message pacifiste et internationaliste du cinéaste tend à montrer que les races comme les patries présentent des différences que l'esprit nationaliste ou raciste transforme en oppositions hiérarchisées (race ou nation dominante, race ou nation inférieure).

Le traitement des décors, le rôle des mouvements de caméra, l'ambiance sonore, les comportements humains dans les deux cantines, au début de *La Grande illusion*, marquent à la fois des ressemblances et des différences nationales. La structure décorative est proche : les acteurs entrent et sortent par une porte au fond dans les deux baraquements. Un bar est disposé latéralement et symétriquement : à gauche dans le camp français, à droite dans le camp allemand. L'ossature est semblable mais la décoration et la disposition du mobilier sont différentes. Dans le mess français, les tables sont placées assez librement et les officiers s'y installent à la bonne franquette. En fin de séquence, la caméra recadre le comptoir du bar sur lequel est accroché une pancarte ; trois dessins humoristiques entourent le texte suivant : « L'alcool tue, l'alcool rend fou, le chef d'escadrille en boit. » Une telle liberté de ton est absente dans la cantine allemande. Le cadrage de la porte d'entrée est axial et met en valeur l'entrée en scène du chef, interprété par Stroheim. La caméra recule par un travelling rectiligne toujours axé sur la porte et le commandant. Une longue table unique est dressée pour le repas (dans l'axe de la caméra) alors que dans la cantine française les tables étaient dispersées. La porte d'entrée n'était pas cadrée dans l'axe mais en biais et plusieurs panoramiques inverses suivaient les allées et venues des acteurs (sans craindre le « ciseau »). A l'animation un peu désordonnée du premier mess s'est substituée la rectitude des lieux, des gestes et du recadrage centrés hiérarchiquement autour du commandant Von Rauffenstein. Seul un lent panoramique nous fait découvrir des photographies de jolies femmes affichées au mur et vues en plan rapproché. Une certaine symétrie existe dans le principe général de la présentation des deux lieux mais plusieurs différences spatiales apparaissent. De même l'atmosphère musicale des deux espaces nationaux et culturels est caractérisée par une chanson populaire française (« *Frou-frou* ») et par une valse viennoise. La démarche de Renoir est donc double : montrer les caractères communs qui devraient rapprocher les peuples au lieu de les opposer de façon absurde par la guerre et en même temps les traits spécifiques de chacune des deux nations qui

font leur originalité. Sans ces différences parfaitement légitimes et savoureuses, le monde tomberait dans l'uniformisation redoutée par notre cinéaste.<sup>10</sup>

A la fin de *La Grande illusion*, lorsque Maréchal et Rosenthal s'apprêtent à passer en Suisse, Renoir établit une comparaison poétique entre l'espace naturel indifférent à la frontière « dessinée par les hommes », comme le dit Rosenthal, et l'amour de Maréchal pour Elsa qui ignore les divisions nationales. La neige recouvre la frontière, abolit l'antagonisme franco-allemand. La patrouille renonce à faire feu sur les fuyards. La division du monde selon Renoir, comme nous l'avons déjà souligné, est moins verticale, en fonction des frontières nationales, qu'horizontale : les véritables divisions sont constituées par les groupes sociaux (classes, milieux professionnels notamment). Dans la séquence de la cantine allemande, Maréchal se trouve assis à côté d'un officier allemand qui est mécanicien comme lui et a même travaillé en France (« Chez Gnome à Lyon »). Les deux hommes sont à la fois de la même classe sociale et du même métier<sup>11</sup>. Un mouvement de caméra arrondi autour du Français et de l'Allemand (celui-ci coupe la viande de celui-là qui a le bras en écharpe) semble sceller cette amitié naissante mais c'est aussi pour montrer en arrière-plan l'autre classe, les deux aristocrates (Rauffenstein et Boeldieu) en train de converser : ils ont eux aussi des points communs, évoquent les mêmes personnes qu'ils ont connues. Dans la dernière scène du *Caporal épinglé*, Pater et Caporal se séparent sur un pont parisien ; ils appartiennent à des milieux sociaux différents et quittent le champ l'un vers la rive droite, l'autre vers la rive gauche de la Seine, vers des quartiers traditionnellement opposés : « Les riches avec les riches, les clodos avec les clodos », comme le dit Pater. Cette fin est plus proche de la première version du scénario de *La Grande illusion* qui prévoyait un rendez-vous dans un restaurant, auquel aucun des deux (Maréchal et Rosenthal) ne se rendait (la caméra devait faire un plan final sur cette table vide avec deux couverts). La guerre, la division verticale, rapprochent exceptionnellement des individus qui s'ignorent dans la vie civile (division horizontale des sociétés).

Les personnages de l'avant-dernière scène du *Caporal épinglé* (1962) rappellent le couple formé par Maréchal et Elsa dans *La Grande illusion*. Caporal et Pater rencontrent à la fin de leur évasion un soldat français qui travaille chez une fermière allemande dont le mari a été tué au front. Caporal s'étonne qu'il ne cherche pas à regagner la France. L'autre lui répond qu'en

France il était ouvrier agricole et travaillait sur la terre des autres alors qu'ici, en Allemagne, il pourra enfin avoir quelque chose à lui, en se mariant avec la fermière après « cette pourriture de guerre ». Le mythe d'une patrie uniformément généreuse et juste pour tous est dénoncé par Renoir. Là encore, la réalité sociale et économique constitue le véritable clivage horizontal, par-delà les oppositions bellicistes et aliénantes des unifications verticales, nationalistes.

Renoir souligne dans *Eléna et les hommes* (1956) comme dans *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959) qu'il existe aussi un internationalisme des intérêts capitalistes. Le ton de comédie de ces deux films n'enlève rien à la lucidité, à l'honnêteté et à la permanence de la représentation sociale renoirienne. Dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, en préfigurant, en 1959, des Etats-Unis d'Europe dominés par les cousins du capitalisme international, Renoir annonce les critiques qui sont faites actuellement par certains hommes politiques de cette conception européenne. Le futur Président de ces Etats-Unis d'Europe est un savant très éloigné des réalités humaines et qui se propose d'appliquer ses expériences d'insémination artificielle à la femme. Le cinéaste associe trois dangers : l'unification européenne par l'argent va entraîner le nivellement de ce qui faisait le charme et la saveur des différences nationales, comme nous l'avons vu plus haut ; l'extension de la parthénogénèse à l'espèce humaine va supprimer la procréation rapprochée, l'amour charnel. C'est toujours cette disparition des valeurs locales, sensuelles, de proximité chaleureuse autant que de contact épidermique dans les relations humaines, que redoute Renoir.

La complicité des politiciens et des gros industriels, la responsabilité de ces derniers dans les conflits, sont stigmatisées. Dans *Eléna et les hommes*, Michon, le gros fabricant de chaussures, exige le relèvement des taxes sur les chaussures étrangères et déclare : « S'il y a la guerre, les chaussures Martin-Michon seront en première ligne ». Dans le même film, Renoir souligne le rôle pernicieux de la presse belliciste sur les esprits dans l'acheminement vers la guerre, par un montage de journaux d'époque.<sup>12</sup> Un même événement (l'atterrissage accidentel d'un aérostat militaire français de l'autre côté de la frontière franco-allemande) est traité dans des versions contradictoires par le chauvinisme des journaux français et allemands. A travers le climat guerrier décrit dans *Eléna et les hommes*, Renoir semble avoir voulu faire allusion au contexte politique contemporain de la réalisation du film, en 1956, marqué par



la guerre froide, par une nouvelle et plus vaste division socio-historique, le partage du monde depuis les accords de Yalta.<sup>13</sup>

C'est en opposition aux impérialismes américain et soviétique que les cinémas nationaux des années soixante et soixante-dix ont tenté de s'affirmer. Dans le contexte de l'ex-U.R.S.S., les cinématographies des pays socialistes, la tchèque ou la géorgienne par exemple, connurent les difficultés d'une expression de leur identité face aux diktats culturels et idéologiques de l'administration communiste. La dissidence de cinéastes comme Milos Forman ou Otar Iosselliani dut se manifester avec subtilité et ruse pour éviter la censure. Il s'agissait de dire et de montrer autre chose de l'homme dans la société, mais aussi de le transmettre et de le représenter autrement. Le refus d'un académisme et d'une thématique imposée semble passer chez ces deux cinéastes par la référence au cinéma occidental, celui de Renoir, de Rossellini voire de Pagnol, dans l'intérêt, teinté d'une ironie tendre, qui est porté à des personnages modestes, à des anti-héros. *L'As de pique* (1964), *La Chute des feuilles* (1967) adoptent une forme de narration et de représentation qui rejette le modèle dramaturgique par le moyen du réalisme intimiste dans un style à la foi ludique et documentaire qui contient une critique du système politique. Paradjanov brise autrement le modèle de représentation officiel par une subversion expressionniste de la forme, notamment dans *Sayat-Nova* (1969). Le cinéaste d'origine arménienne recourt à des moyens qui se réfèrent cependant à une tradition, à une culture nationale et, en ce sens, on pourrait rapprocher sa démarche de celle du Brésilien Glauber Rocha qui lui aussi veut revenir aux racines culturelles de son pays face à l'impérialisme hollywoodien. Cette domination du cinéma américain, économique et culturelle, est vraie pour l'Amérique latine comme pour l'Afrique<sup>14</sup>. Rocha prône une « esthétique de la violence », selon sa propre expression<sup>15</sup>, pour rendre compte de la violence subie par les pays du Tiers-Monde. « Le cinéaste tricontinental », comme il l'appelle,<sup>16</sup> doit témoigner du sous-développement par la pauvreté assumée, proclamée, des moyens de production et de réalisation. Outre que cette expression identitaire n'a été possible que dans les périodes de libéralisation politique, le paradoxe dramatique du « cinéma nôvo » est de n'avoir connu qu'une audience limitée, celle de la classe moyenne cultivée, alors qu'il voulait s'adresser au peuple brésilien. Dans le même courant, un cinéaste qui en est, en fait, le pionnier et contribua à la formation de Rocha, Nelson Pereira Dos Santos, montre la réalité sociale, économique, culturelle des paysans du

Sertao, dans *Vidas Secas* (1963), à travers un style filmique proche du documentaire, nettement influencé par le néoréalisme italien et très éloigné du lyrisme exacerbé de Glauber Rocha. Ce qui les rapproche, au-delà de la différence des styles individuels, c'est la volonté d'affirmer une authentique identité brésilienne. La représentation du cangaceiro peut en fournir un exemple. Dans un film brésilien traditionnel comme *O Cangaceiro* (1953), ce type de personnage est apparenté au héros westernien. Rocha montre qu'il est en révolte contre l'oppression des grands propriétaires terriens, dans un style verbal violent, déclamatoire et d'un lyrisme presque musical, souligné par l'utilisation de chansons ou d'une pièce de Villa-Lobos qui rythme le mouvement circulaire de la caméra, dans une longue et fameuse séquence du film *Le Dieu noir et le diable blond* (1964). Très éloigné de ce baroquisme, Dos Santos détourne l'image des cangaceiros en éliminant toute violence lors de leur intervention et en étirant la durée. La temporalité lente, détendue, qui marque l'évasion de Fabiano est particulièrement anti-hollywoodienne pour ce genre de scène. Le but commun des deux cinéastes était d'éveiller la conscience nationale des spectateurs brésiliens et ils s'inscrivaient dans le mouvement plus large des nationalismes latino-américains.

En France, le problème des conditions d'existence d'une cinématographie dans les régions ne se pose pas dans les mêmes termes politiques, économiques, évidemment, mais présente tout de même une certaine analogie résultant d'une centralisation effective encore aujourd'hui. Les aides accordées par les Conseils Régionaux vont en priorité aux productions cinématographiques déjà montées financièrement en majeure partie à Paris et qui trouvent un apport substantiel auprès d'une institution soucieuse de valoriser l'image de sa politique culturelle par la célébrité et la qualité des cinéastes aidés. Dans ces conditions, les initiatives locales, la découverte et l'encouragement de jeunes talents sur place, deviennent peut-être aussi difficiles qu'à l'époque où l'ouvrier typographe Georges Rouquier, passionné de cinéma depuis l'enfance, économise sur son salaire pour acheter une caméra « 7 Debrie » avec un magasin ne contenant que cinq mètres de pellicule, l'obligeant à recharger toutes les seize secondes<sup>17</sup>. Pauvreté des moyens financiers mais richesse de la matière régionale du sujet que l'aspirant-cinéaste connaissait le mieux : il filme les vendanges à Lunel, en 1929, en même temps qu'il y participe. Son deuxième court métrage, *Le Tonnelier*, en 1942, décrit un travail artisanal issu d'un terroir viticole. *Farrebique*, tourné en 1946, est aussi une valorisation du local, la chro-

nique du quotidien le plus proche en même temps qu'un hymne à la terre, à la vie paysanne au fil des saisons. Dans les années cinquante, des pionniers comme Paul Carpita (*Le Rendez-vous des quais*, 1952), ou Agnès Varda (*La Pointe courte*, 1956) ont tourné en étroite collaboration avec les habitants des films manifestement expressifs d'une identité sétoise ou marseillaise. De même, dans les années soixante, René Allio intègre son adaptation de *La Vieille dame indigne* de Brecht à son Marseille natal que l'on voit évoluer en même temps que les personnages et il consacrera d'autres films à la grande ville méditerranéenne comme *L'Heure exquise* (1981), *Retour à Marseille* (1979) ou *Transit* (1991). Son premier long métrage, en 1965, manifestait le désir d'un retour à ses racines et annonçait le projet d'une création cinématographique fondée sur des personnages populaires ancrés dans une réalité localisée et d'une époque donnée, sa préoccupation d'un didactisme brechtien n'oblitérant pas les qualités sensibles de l'ancrage méditerranéen. Dans ses films historiques comme *Les Camisards* (1970), *Moi, Pierre Rivière...* (1976) ou *Un Médecin des Lumières* (1988), le milieu naturel, le contexte social, l'espace régional génèrent les histoires racontées et les personnages décrits. René Allio a donc précédé le mouvement régionaliste dans le cinéma français des années soixante dix puis il y a participé et a contribué à le développer en prenant la responsabilité du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique de Fontblanche près de Marseille. En 1976, R. Allio formulait ainsi son projet : « Promouvoir un cinéma dont le regard soit tourné vers la Méditerranée. Il faut revendiquer nos droits spécifiques sur cette région qui recèle la vie la plus authentique qui soit, qui est un foyer d'histoires à raconter, un lieu où se rencontrent toutes les civilisations avec leurs problèmes. Alors, il faut exploiter cette richesse, donner la parole aux jeunes cinéastes, à des comédiens méridionaux qui souhaitent exercer leur métier ailleurs qu'à Paris. »<sup>18</sup>. D'autres « Unités de production cinématographique » furent créées à cette époque en France, comme celle de René Vautier en Bretagne.

La revendication d'un certain nombre de cinéastes dans cette période était de pouvoir vivre et travailler au pays, comme le réclamaient les ouvriers ou les paysans contraints de quitter leur région. Dans l'association « Cinéma Occitan » se retrouvent quelques jeunes cinéastes travaillant dans le Sud et dans le Sud-Ouest de la France, dont les expériences, les thèmes d'inspiration, les préoccupations leur sont apparus convergents. Les buts de ce groupe étaient très militants : « *Cinéma Occitan* entend contribuer par tous les

moyens de l'audiovisuel au mouvement de décolonisation culturelle, économique et politique de l'Occitanie : en portant en Occitanie les moyens de production nécessaires à tous ; en soutenant le combat occitan ; en diffusant une information destinée à faire face à l'information officielle ; en développant autant que ses moyens le lui permettent les thèmes de la réalité occitane (histoire, société, culture, langue). »<sup>19</sup> Ces cinéastes souhaitaient se mettre à l'écoute de la réalité régionale, travailler avec les gens, ne pas apporter une réponse déjà prête mais faire des films qui ouvrent un dialogue. En quête d'une identité, du fait d'un déracinement vécu, mais sans radicalisation dans un « nationalisme », ces professionnels du cinéma refusaient le nivellement de leur culture mais aussi de toutes les cultures : « Nous opposons au pouvoir centralisateur le respect de l'Autre, la reconnaissance de la différence. »<sup>20</sup> C'est pourquoi, ils se sentaient proches aussi bien de René Vautier et de l'UPCB<sup>21</sup> que de cinéastes africains comme Ousmane Sembene ou Med Hondo<sup>22</sup>. Le catalogue de « Cinéma Occitan », en 1974, indique la diffusion de films en 16 mm son optique, ce qui rappelle leur caractère de cinéma parallèle, leur statut périphérique par rapport au centre parisien. Un aspect de cette production est la valorisation de la langue occitane. Certains films, comme ceux de Jean Fléchet, sont entièrement parlés en Occitan. Un tel parti pris est pratiquement inexistant dans le cinéma français standard mais nombre de films d'auteurs situant leur fiction dans un terroir, recourent partiellement au parler local ou mettent en valeur l'accent et les tournures propres à une région comme l'ont fait Renoir, Pagnol, Rouquier, Demy<sup>23</sup>, Varda, Rozier, Allio, Jean-Pierre Denis.

Si les tentatives d'une véritable décentralisation des moyens de production cinématographique dans les années soixante-dix voire quatre-vingt en France, semblent avoir échoué, avec les difficultés humaines que l'on sait pour les acteurs et les techniciens désirant exercer dans leur région, on peut au moins souhaiter que les films dont le montage financier et la préparation se font à Paris manifestent le souci d'ancrer véritablement leur diégèse dans une région considérée comme un milieu humain et spatial et non comme un simple décor. L'exemple de deux films sortis en 1977 et tournés l'un à Montpellier (*L'Homme qui aimait les femmes* de François Truffaut), l'autre à Sète (*Touche pas à mon copain* de Bernard Bouthier), paraît illustrer deux démarches opposées de ce point de vue. Lorsqu'il tourne le film précité, Truffaut a complètement oublié l'inspiration qui faisait le prix de son premier moyen métrage, *Les*

*Mistons* (1958), filmé dans la région de Nîmes . Dans le traitement de l'espace filmé, Truffaut semble avoir choisi les décors les plus quelconques, les plus passe-partout et avoir voulu les rendre encore plus neutres par des cadrages resserrés (entrée d'immeuble, coin de rue, d'escalier, etc...). L'utilisation de longues focales plaque les acteurs sur un arrière-plan qui équivaut à une toile de fond. Ce manque de profondeur et d'épaisseur de l'espace semble révéler le désintérêt du cinéaste pour le milieu environnant. La présence du Midi dans *L'Homme qui aimait les femmes* est surtout « signalétique » : le personnage de Denner rappelle souvent qu'il habite Montpellier ; les panneaux indicateurs signalent aussi que l'action se passe dans la région, de même que les enseignes de commerces ou d'agences qui sont toutes des Midi-quelque chose. Inversement, la séquence censée se situer dans une maison d'édition parisienne a été tournée dans un bureau de Midi-Libre. Cette interchangeabilité (des décors) qui élimine toute présence charnelle du Sud, pourrait s'appliquer aux actrices (toutes « importées » de Paris, si ce n'est de l'étranger) et aux figurantes montpelliéraines choisies et traitées comme des figures de mode. Ce qui semble correspondre à la vision assez conventionnelle des femmes que véhicule le film. Quelle est alors la nécessité de filmer spécialement à Montpellier (ou à Grenoble pour *La Femme d'à côté*) (1981), des situations, des rapports entre les personnages plutôt stéréotypés, de faire prononcer aux acteurs des dialogues empreints d'un psychologisme des plus conventionnels. On sait que chez Chabrol, le plaisir gastronomique n'est pas la moindre motivation de ses tournages en province. Pour d'autres réalisateurs ou producteurs, il s'agit d'une exploitation touristique du pittoresque d'un paysage ou d'un village ou tout simplement de profiter de l'ensoleillement du Midi. Truffaut, qui disait introduire dans ses films des séquences de nature pour récupérer les spectateurs qui partaient en week-end à la campagne, recourt vraisemblablement à un procédé publicitaire fondé sur un narcissisme exploité depuis les origines du cinéma, puisque Lumière recommandait à ses opérateurs de filmer des scènes dans lesquelles le public pourrait se reconnaître. Sur la facade du Gaumont, on pouvait lire en effet sur l'affiche : « un film entièrement tourné à Montpellier ». Les citadins concernés vont donc voir ce film en grande partie pour retrouver sur l'écran leur ville, leurs amis qui ont été figurants ou eux-mêmes. Bien entendu, la réalisation ne reflète en rien leur mode de vie, leurs conditions de travail, les problèmes de leur région. C'est un miroir aux alouettes ; la consommation du spectacle ne satisfait même pas leur goût de la reconnaissance spéculaire et repose donc sur une certaine aliénation puisque ce qui les flatte, c'est que leur

ville ait été distinguée par « les cinéastes de la capitale », choisie comme décor pour illustrer une fiction étrangère et non pour elle-même.

Très éloignée de ce que l'on n'hésitait pas à appeler, dans les années soixante-dix, une colonisation cinématographique, apparaît la démarche de Bernard Bouthier dans *Touche pas à mon copain*. La publicité locale (« un film entièrement tourné à Sète ») est ici justifiée : elle correspond à une volonté du cinéaste de valoriser sa ville natale à travers une représentation d'origine partiellement autobiographique. On sent dans *Touche pas à mon copain* une chaleureuse inspiration méditerranéenne. Les lieux de tournage ont été choisis avec amour et rigueur en fonction de la nécessité de la scène filmée, mais, de plus, dans certains cas, ces lieux sont filmés pour eux-mêmes, pour montrer par une succession de petits détails réalistes, autant le cadre de vie que la manière de vivre des habitants d'un quartier : par exemple, dans une très belle séquence, d'inspiration camusienne d'ailleurs, Jean s'assoit à sa fenêtre pour regarder vivre les habitants de la Rue Haute. Cet aspect de contemplation de la vie quotidienne du peuple sétois entraîne un rythme propre, une temporalité spécifique qui résulte à la fois de la subjectivité du cinéaste, de sa volonté esthétique et d'un mode de vie, d'un art de vivre. Bernard Bouthier ne se contente pas d'utiliser les sétois comme figurants. Aidé par son expérience des non-comédiens à la télévision, il a su donner les principaux rôles à des gens de Sète. Bouthier, comme quelques autres cinéastes français tels que Jacques Rozier, Maurice Pialat, Jean Eustache, Pascal Thomas, est un héritier, dans son seul long métrage de cinéma, de Renoir et de Pagnol : il sait utiliser ses acteurs à des fins de création personnelle, sans pour cela les dénaturer mais en les laissant au contraire apporter à l'univers du film leur propre voix, leur propre accent, leur aspect physique et leur manière d'être et de se comporter. Le cinéaste semble avoir aussi joué, avec la personne de Cucurullo, sur le décalage entre la manière d'être, de se comporter et de parler presque comique, pagnolienne, de l'acteur et ses états d'âmes mélancoliques, l'amertume de ses propos, son ton déclamatoire (par exemple, dans la scène d'ébriété au café). Le remodelage par la fiction et par la mise en scène des éléments issus du réel humain local, apparaît nécessaire pour tracer en profondeur un portrait psycho-sociologique assez pessimiste, probablement influencé aussi par le Fellini des *Vitelloni* (1953), d'une jeunesse méditerranéenne en proie à un certain malaise.

Puisque nous achevons cette exploration rétrospective, certes non exhaustive, de l'expression et de la représentation identitaires au cinéma par une valorisation du local, du singulier, de la périphérie par rapport au centre, après avoir privilégié la conception renoirienne de regroupements humains traversant horizontalement les divisions verticales des nationalismes, nous voudrions souligner l'intérêt qu'il y aurait à développer des monographies consacrées à l'étude comparée des films portant sur une région ou sur une ville. Sur Sète, pour prendre un exemple qui nous est proche, d'autres films ont été tournés : en 1978, *Sète ou l'été menacé*, réalisé par l'auteur de ces lignes avec ses étudiants ; dans les années quatre-vingt, *Une Touche de bleu* de Claude Gaignaire ; en 1990, *Mima* de Philomène Esposito. La liste reste à compléter, mais ces quelques exemples montrent qu'une démarche identitaire personnelle des cinéastes peut se faire périodiquement en liaison avec une ville et contribuer à des renouvellements esthétiques et thématiques. Les cinéastes de Sète ne montrent pas que les aspects ensoleillés et euphorisants de la ville méditerranéenne et rejoignent en cela le point de vue de Théo Angelopoulos sur la Grèce. Cette lutte contre les conventions a toujours été celle des cinéastes qui ont compté dans l'histoire et l'esthétique du cinéma : ils ont connu une certaine marginalisation chaque fois qu'ils innovaient, que l'affirmation de leur identité d'auteur s'opposait par sa singularité à un *esperanto* esthétique.<sup>24</sup>

#### NOTES

1) C'est le thème d'un colloque organisé, en avril 1982, par René Allio et son équipe, lorsqu'il dirigeait le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique à Font Blanche, près de Marseille.

2) *Cahiers du cinéma* n° 196, décembre 1967 : « La Marche de l'idée ».

3) Editions Flammarion, Paris, 1974, p. 261.

4) *Ma Vie et mes films*, ed. cité, p. 171.

5) Op. cité, p. 146.

6) Ibidem.

7) Op. cité, p. 260.

8) G. Marroncle, fiche *Télé-Ciné* n° 205.

9) Ibidem.

10) « C'était bien agréable la nation ! Les frontières permettaient de garder les coutumes, les langages différents. Le monde ne présentait pas cette ennuyeuse unité vers laquelle nous marchons à grands pas. » *Ma Vie et mes films*, p. 261.

11) « Lorsqu'un fermier français se trouve à dîner à la même table qu'un financier français, ces deux français n'ont rien à se dire. Ce qui intéresse l'un laisse l'autre parfaitement indifférent. Mais si nous imaginons une réunion entre notre fermier français et un fermier chinois, ils auront des tas de choses à se raconter. » Renoir, *Ma Vie et mes films*, p. 260.

12) Pierre Leprohon écrit : « Les couleurs répondent dans un ton de chromo à l'esprit du *Petit Journal illustré* de l'époque où se situe le film. » Renoir, *Cinéma d'aujourd'hui*, Seghers, 1967, p. 110.

13) Dans un entretien avec J. Rivette et F. Truffaut, réalisé en 1954, Renoir déclarait : « Jamais les nationalismes n'ont été aussi exacerbés ; les petits détails, les choses les plus secondaires, prennent brusquement l'importance d'un drapeau agité. J'ai l'impression que, précisément, ces manifestations un peu ridicules sont les dernières d'un nationalisme expirant. » (*Cahiers du Cinéma* n° 34). Si la première phrase de cette déclaration s'applique parfaitement à la situation actuelle dans plusieurs pays d'Europe Orientale, l'impression optimiste qu'il s'agirait là des derniers soubresauts nationalistes du continent est difficile à partager.

14) La problématique identitaire est au centre du cinéma africain, entre tradition et modernité. Le paradoxe des cinéastes africains, proches en cela de leurs confrères latino-américains, est de s'efforcer de produire et de diffuser des films s'inspirant de la culture traditionnelle de leur pays pour s'adresser à un public populaire qui, dans sa grande majorité, à un goût cinématographique conditionné par le cinéma américain et européen de grande consommation.

15) *Cinéma 67*, n° 113, février 1967 : « Culture de la faim - cinéma de la violence ».

16) *Cahiers du cinéma* n° 195, novembre 1967.

17) Philippe Haudiquet, *Georges Rouquier*, Images en Bibliothèques, 1989, p. 21.

18) Entretien avec *La Marseillaise*, 21 novembre 1976.

19) Programme transmis en 1974 par Henri Moline.

20) Groupe « Cinéma Occitan », entretien, *La Revue du Cinéma*, n° 293, février 1975.

21) Unité de Production Cinéma Bretagne.

22) C'est ce que m'écrivait Henri Moline en 1974.

23) Un article de Michel Delahaye analyse avec finesse cet aspect : « Jacques Demy ou les Racines du rêve », *Cahiers du cinéma* n° 189, avril 1967.

24) René Allio et ses collaborateurs parlent, dans l'introduction aux Troisièmes Rencontres de Font Blanche consacrées au thème « Centre et périphérie », d'une alternative du cinéaste régional ayant à choisir « l'espéranto télévisuel ou la rigueur d'un cinéma de la singularité ». (Plaquette de présentation du colloque, avril 1982).





## **PARTIE II : L'AUTRE DE L'AUTRE**



## JE SUIS CE QUE JE DIS QUE JE SUIS

*Bernard ASSINIWI, Algo-CRI*

En 1966, je prononçais une allocution à l'Université de Colombie Britannique (UBC) dans laquelle je plaisantais en disant que je me demandais « pourquoi le gouvernement canadien tenait tant à changer la façon de vivre des Autochtones du Canada afin de rendre ces gens à l'image des gens de la civilisation ouest-Européenne, alors que dans vingt ans, ces nouveaux arrivants devraient apprendre, de ces mêmes Autochtones, comment ne pas devenir fous au fur et à mesure qu'ils seraient remplacés par des machines, puisque l'époque des loisirs approchait ». Vingt-sept ans plus tard, ces Autochtones ne sont toujours pas assimilés au monde des conquérants du Continent Nord-Américain. Les gens d'ici ne sont toujours pas assimilés à l'identité nationale qu'ont créée les nouveaux arrivants. Pourtant, ils ne sont pas retournés au tribalisme comme les peuples du monde entier sont en train de le faire : car ils ne s'en sont jamais éloignés.

Les Autochtones du Canada, lorsqu'ils s'adressent au public ou aux diverses instances du gouvernement, le font par la bouche de leurs associations nationales, lesquelles se donnent des noms copiés sur ceux qu'utilisent les Anglo- ou les Franco-Européens, tels : l'Assemblée des Premières Nations du Canada ; le Conseil National des Autochtones du Canada ; etc. Mais dès qu'ils se retrouvent entre eux, les Autochtones parlent des Ojibwas, des Cris, des Algonquins, des Mohawks, des Pieds-Noirs. Bien plus, lorsque les nations

membres de la nation Algonquine de l'Ouest du Québec discutent entre elles, elles ne parlent plus de « nation » avec un grand N, mais de communautés, telles les Abitibiwinnis ; les Kitigan-Zibi-Anishnabegs ; etc. Le nom bien connu d'Algonquin devient ainsi, soudain, le vocable de la plus petite dénomination : celle de la tribu plutôt que celle de la nation ; et, plus exactement, celle de la nation individuelle plutôt que celle qui désignerait l'Autochtone, l'Aborigène, l'Amérindien ou l'Indien d'Amérique.

Comment pourrait-il en être autrement ? Malgré l'ignorance flagrante des découvreurs du pays, qui parlent des « INDIENS » lorsqu'ils désignent les peuples autochtones d'ici, il faut constater qu'il n'y a pas moins de cinquante-trois cultures bien distinctes, utilisant cinquante-trois langues différentes, reliées entre elles en onze familles linguistiques toutes bien distinctes et disséminées sur plus de quatre mille kilomètres de terres, de l'Atlantique au Pacifique. Cette ignorance de la part de la société dominante fait que lorsqu'un événement particulier se produit, tel la crise de Kanasetake (Oka) pendant l'été de 1990, on l'appelle immédiatement « la crise amérindienne », la « crise indienne », « l'été indien », plaçant, sans discernement, tous les Autochtones d'ici dans un même contexte alors que les Mohawks impliqués dans cette crise sont aussi différents des Cris de la Baie-James que le sont les Français des Turcs. Disséminés dans 613 communautés qui administrent 2241 réserves de terres, les Autochtones ne peuvent se sentir solidaires les uns des autres que lorsqu'ils sont pris à partie, sans autre principe de discernement que le fait d'avoir été là avant la venue des Européens sur notre Continent. Et ces terres de réserve, qui n'appartiennent pas en propre aux individus mais aux communautés qui les administrent, se retrouvent tellement éloignées les unes des autres que les Autochtones se sentent partie intégrante de l'environnement avant de sentir une appartenance « nationale » Autochtone ! Né en Colombie Britannique, l'Haïda se sent beaucoup plus « British Columbian » qu'Autochtone au sens large du mot. Et, de nos jours, s'ajoutant aux 2241 réserves, les nombreuses communautés urbaines et hors-réserves, qui font que les 400.000 Autochtones vivant sur les réserves sont devenus minoritaires par rapport aux quelques 800.000 autres qui vivent dans les centres urbains et ruraux, font aussi que ces gens s'identifient comme Siksikas, Pikunis, Sarcee, Saulteaux, avant de se dire « Autochtones » : car ils ont le sentiment de perdre leur identité dès qu'ils se disent « Autochtones ». Sans une identification particulière, l'homme et la femme d'ici ne sont rien. Et les titres tels que Autochtone, Abo-

rigène, Indien, Amérindien, ne signifient rien s'ils ne sont accompagnés du suffixe Montagnais, ou Micmac, ou Malécite, etc.

Les peuples conquérants, comme les sociétés majoritaires, ont tendance à prendre pour acquis les peuples conquis ou soumis à leurs règles, tout en ignorant, volontairement ou non, les différences et les particularités des minorités. Ces peuples de conquérants sont si sûrs d'eux que quiconque vit ou agit différemment est considéré comme inférieur. Les minorités n'existent pas en tant que peuples ; et elles n'ont pas d'identité propre aux yeux des sociétés dominantes.

Au Québec, depuis la conquête par l'Angleterre d'un pays que ses habitants voulaient « français », la résistance culturelle, sociale, économique et politique s'est organisée. Dans les années 1930, un ordre secret est né, l'ordre de Jacques Cartier, aussi appelé « la patente », afin de contrer l'influence anglophone et de stopper l'assimilation des francophones à la société dominante anglophone. Cet ordre a tenté également d'établir l'identité des francophones catholiques face à l'influence nord-Américaine. Le phénomène n'est donc pas exclusivement autochtone !

C'est au début des années soixante que le mouvement identitaire autochtone est né au Canada. Pendant plus de quatre cents ans, le mot d'ordre fut : « Ne fais pas de bruit, ne dis pas que tu es Cri ou Algonquin, et ton entourage croira que tu fais partie de l'environnement, que tu ressembles à la majorité ». Les Autochtones ont commencé à s'identifier vraiment à ce qu'ils étaient. Mon père, homme fier s'il en fut, me dit alors : « Peut-être cela t'apportera-t-il une plus grande satisfaction d'être, et une plus grande fierté que celles que j'ai eues ». « Dans ma jeunesse, et jusqu'à tout récemment, les gens ne pouvaient pas comprendre ce que nous étions ». Je me souviens que mon père m'avait déjà dit, en 1945, alors que je fréquentais l'école et que les élèves m'avaient pris à partie après la narration du « massacre de Lachine » au temps présent, ainsi qu'on le faisait à l'époque : « Ne crie pas sur les toits que tu es un Sauvage. Cela aiguise leurs instincts guerriers ». L'identité de mon père s'était fondue au sein de la nation dominante, et il ne tentait déjà plus de combattre cet état de la volonté d'être intégré à son environnement.

J'avais 12 ans lorsque j'ai décidé que ma parole serait toute ma vie. Que ma parole serait, désormais, mon identité ; et que plus jamais personne ne serait autorisé à la mettre en doute. Je venais de décider que tout ce que je ferais dans ma vie se rapporterait à ce que je suis. A mon identité. A notre identité qu'on tentait d'endormir par le geste tendre et moelleux de l'assimilation au sein de la majorité. Et qu'on ne pourrait dire plus tard que « mes ancêtres étaient Autochtones ». En 1965, alors que j'annonçais à mon père que je reprenais le nom véritable d'Assiniwi, afin qu'on ne m'appelle plus jamais par le truchement de cette horrible traduction de ce qui voulait dire ce que je suis, il me répondit : « J'espère que tu seras assez fort pour résister aux pressions de l'extérieur comme à celles de l'intérieur, c'est-à-dire à ceux des nôtres qui croient que l'assimilation est préférable ». La parole identitaire qui ne serait pas suivie d'une action positive d'affirmation ne vaudrait pas plus cher que celui qui la prononce. Autrement dit, la parole en ce cas ne serait que verbiage.

Si la parole devient identitaire, elle n'est que le début de l'identité. Il faut pouvoir vivre au niveau de sa parole. C'est d'ailleurs à ce niveau-là qu'on sépare la vraie parole de la fausse. Il fut une époque où il n'était pas de mode de s'identifier aux peuples autochtones d'ici. Seuls les vrais, les fiers, furent assez braves pour le faire. Et à force de le dire, ils ont réussi à convaincre la plupart d'entre nous qu'il était préférable de mourir à grands cris plutôt que de vivre en silence. Alors, beaucoup d'autres se sont levés. Certains, désireux de se trouver une nouvelle noblesse, un lien avec la terre d'ici, afin de perdre leur complexe de dominateur ayant mal agi, se sont trouvés du sang autochtone. Ceux-là se hâtent de vous dire : « Moi aussi, j'ai du sang autochtone dans les veines ». Souvent, celui-là qui parle ainsi n'est pas même capable d'identifier la tribu à laquelle il appartient. Celui-là est un homme faux. Il est porteur de la fausse parole identitaire et fait plus de mal que de bien — avec, souvent, la meilleure volonté du monde. J'ai connu des dizaines d'individus qui avaient fait des recherches (payées, bien entendu) pour le compte de certaines personnes, lesquelles voulaient absolument se trouver DU SANG INDIEN. Toutefois, ces nouveaux alliés sont vite dépassés lorsqu'arrive une crise comme celle de Kanasetake (Oka) : ils redeviennent alors bien vite ouest-Européens d'origine. Croyant que le bateau coule, les rats quittent l'embarcation, disait un jour un capitaine de navire. Et nous nous retrouvons de nouveau seuls, avec nos vérités, nos fiertés, nos langues et nos cultures. On nous a tous accusés en nommant ces événements d'Oka « la crise autochtone ». Nous défendons tous

les Mohawks qui sont à l'origine légitime de cette crise, même si nos cultures et nos langues sont diamétralement opposées, car il ne servirait à rien de tenter d'expliquer les traits qui nous rendent différents : les gens ne pourraient comprendre puisqu'ils ont 457 ans de retard sur cette compréhension. Il est plus facile, pour nous, de nous lever, dans un geste de solidarité, pour affirmer ce que nous sommes, ou pour répandre la parole identitaire de « l'Aboriginalité » envers et contre toute compréhension qui nous rendrait, de toute manière, confondus les uns avec les autres. Si les rats n'avaient pas quitté le bateau après la « Crise d'Oka », la parole identitaire n'aurait été que mensonge. Dans le contexte présent, elle demeure vraie en ce qu'elle est un premier geste global d'identité.

Je suis moitié Autochtone et moitié Québécois francophone. J'ai donc en moi autant de sang de la société dominante que de sang autochtone minoritaire. Je pourrais facilement, grâce ou à cause de ce que j'ai l'air d'être, prétendre être l'un ou l'autre. Pourtant, dans les deux cas, j'appartiens à une minorité. La première au sein d'une seconde qui l'est par rapport à la marée anglophone de l'Amérique du Nord. Pourtant, si on me dit métissé, je m'identifie au groupe Algo-Cri. Si je me sens, parfois, Québécois —lorsque les Québécois ne font pas montre de racisme et d'ostracisme envers les miens —, je ne me sens pas du tout Français. Je ne suis pas Métis bien que métissé car, contrairement aux communautés de Métis de l'Ouest canadien, qui ont une langue distincte, faite de Cri, de français et d'anglais, les métissés de l'Est du Canada s'identifient soit aux sociétés dominantes, soit aux sociétés minoritaires autochtones. Même métissés, nous nous identifions à ce qu'ont fait de nous nos cultures : des Algonquins, des Cris, des Atikamekw, des Montagnais, des Abénakis, des Hurons-Wendats, etc. Être Autochtone, c'est avant tout appartenir à une culture, avoir une façon de vivre différente, un système de valeurs différent, une langue différente — et assez de force de caractère pour le crier à tous vents. Le Chef William Commanda, Chef Suprême des Algonquins d'Amérique, me disait un jour, en parlant d'un homme de sa nation : « Il n'a pas une goutte de sang Algonquin dans les veines, mais il vit avec nous, a épousé une des nôtres, parle notre langue et se conforme à nos coutumes et traditions. Ses enfants sont nés ici. De quel droit le gouvernement viendrait-il nous dire qu'il n'est pas Algonquin ? Il faudrait que nous soyons drôlement mesquins pour lui nier le droit d'être un Algonquin ».



Si l'identité était liée au sang plutôt qu'à la parole, quelqu'un pourrait-il me dire QUI est un vrai Québécois, un vrai Canadien, un vrai Français ? Si l'identité était liée à la couleur de la peau, ou à l'apparence que l'on a, QUI serait donc Américain ou Sud-Africain ? Le fait d'habiter un territoire ou un pays suffit-il à faire de vous ce qu'est ce pays ? Ou faut-il encore savoir et pouvoir l'affirmer ? Et si vous l'affirmez, cette parole suffit-elle ? Ou bien avez-vous besoin de papiers pour le prouver, d'une carte pour le confirmer ?

Bien que je sois, de sang, à moitié Français, Je suis Algo-Cri, du groupe linguistique Algonquien et toute ma vie est orientée vers cette identité... je vous en donne ma parole.

## DANSER (DANS) L'INTERSTICE : LES CONFIGURATIONS DE L'ESPACE DANS DEUX PIÈCES DE THÉÂTRE AMÉRINDIENNES

*Stéphanie NUTTING*

« Toute représentation cosmique suggère volontiers l'idée d'une danse dans laquelle chaque planète, chaque être occupe un rôle déterminé » (Christout 988).

Ce travail n'a pas pour objet de considérer toute la dramaturgie amérindienne (ou plutôt les dramaturgies amérindiennes). En fait, il s'agit, plus modestement, de choisir deux productions importantes et de les mettre en relation afin de tracer les correspondances et les résonances identitaires qui ne se laissent percevoir que sous un éclairage plus circonscrit, plus intime. Les pièces examinées ici sont très distinctes, tant au plan esthétique qu'au plan formel : l'une, *le Porteur des peines du monde* par Yves Sioui Durand (Huron-Wendat), est un drame-rituel, situé dans un temps et un espace mythiques. L'autre, *The Rez Sisters* par Tomson Highway (Cri), est une comédie « réaliste », située dans une réserve contemporaine (fictive) sur l'île Manitoulin en Ontario. Or, de telles divergences non seulement obligent à reconnaître et à valoriser les spécificités des œuvres au sein d'un corpus donné (atténuant un mouvement centripète quelque peu inévitable), mais aussi, elles permettent de déceler, en deçà de la dissemblance, des concordances des plus complexes et des plus inattendues.

*Le porteur des peines du monde*, pièce créée en langues française et montagnaise, fut montée, pour la première fois en 1985, à Montréal, dans le cadre du premier Festival du théâtre des Amériques, où elle obtient le prix Américanité. Elle fut publiée sept ans plus tard. *The Rez Sisters*<sup>1</sup>, écrite en anglais, ojibway et cri, fut créée en 1986 et publiée en 1988. Cette pièce bouleversa l'univers théâtral au Canada anglais et remporta le prix Dora Mavor Moore pour la meilleure nouvelle pièce de théâtre canadienne de l'année 1986-1987. Deux pièces de renom, donc, issues de deux circuits culturels différents. Elles se rejoignent, néanmoins, sur un point fondamental : le rôle prépondérant que joue la spatialisation, comme facteur d'affirmation de l'identité indienne.

La pièce de Tomson Highway, *The Rez Sisters*, s'ouvre sur le décor d'une réserve fictive, Wasaychigan Hill, dont le nom signifie « fenêtre » en ojibway. Highway y réunit sept femmes, toutes fanatiques de bingo, et un Nanabush mâle. Ce dernier n'est autre que le « Trickster », « Nanabush » en ojibway, « Weesageechak » chez les Cris. Petit à petit, une rumeur extraordinaire filtre jusqu'à la réserve et s'empare de l'imagination des sept femmes : LE PLUS GRAND BINGO AU MONDE vient à Toronto (la nouvelle est systématiquement écrite en lettres majuscules dans le texte). S'ensuit une activité prodigieuse — blanchissages, ventes de gâteaux, nettoyage de fenêtres, baby-sitting — dans un effort concerté pour payer leur voyage à Toronto. Au cours de la pièce, l'histoire personnelle et les rêves de chacune des femmes se dessinent, ponctués de péripéties et de déboires poignants. Le plus grand bingo au monde, c'est la cristallisation de tous les espoirs, l'occasion rêvée de tout recommencer à zéro, cette fois-ci à titre de « gagnante ».<sup>2</sup> Quant au jeu de bingo lui-même, il culmine dans l'anarchie la plus complète : les femmes s'étant emparées de la machine à bingo s'apprêtent à la jeter dans le lac. Personne ne s'aperçoit que, à ce moment-là, Marie-Adele, atteinte de cancer, succombe. Elle trouve la mort dans la douce étreinte du maître des cérémonies-Nanabush-rapace nocturne qui l'entraîne dans une valse vers l'au-delà. Cette pièce aux couleurs à la Tremblay se termine, cependant, sur un ton de renouvellement : de retour à la réserve, les différents personnages trouvent une sérénité qui jusqu'alors leur échappait.

On constate que là où le théâtre de Highway se sert d'une structure et d'une disposition scénographique occidentales, la pièce de Sioui Durand s'appuie plutôt sur les cérémonies sacrées amérindiennes, surtout sur les rituels shamaniques qui visent à améliorer le bien-être de la communauté. Dans ce genre de cérémonie, l'artiste-créateur-shaman se présente comme *transforma-*

*teur en puissance*. A l'aide de divers masques, danses et voix, il assume le rôle d'une myriade d'esprits. Dans *le Porteur*, le shaman est un « portageur, » assimilé tour à tour au Soleil (porteur des peines du monde), à l'homme-oiseau et au jeune aigle blanc du jour naissant. C'est le Soleil qui portage<sup>3</sup> le monde et sa tristesse sur son dos (« Il porte lumière et ombre, vie et mort ; c'est là sa marche, son portage, son cercle (19) »). A la fin de sa vie diurne, à la tombée de la nuit, il plonge « ensanglanté » sous la terre. A cet instant-là, la lutte contre la mort est engagée : « Véritable combat shamanique avec l'opacité de l'âme pour pouvoir renaître jeune Soleil étincelant, nouvelle-lumière-de-l'aube, l'aigle-blanc de l'Est, origine de vie » (19-20). C'est ici que nous est révélée la charge du portageur : un squelette percé de deux torches de feu symbolisant sa propre mort. Du coup, on s'aperçoit que la dénégation théâtrale, qui désamorce la menace d'un danger réel au théâtre, se trouve comme poussée à la limite et n'intervient plus en termes esthétiques : « Ici, à ce moment, il n'y a plus de spectacle ; nous sommes au cœur du danger (...) il s'agit alors d'un acte de courage véritable » (55). Ce qui reposait sur *le* geste est donc transmué en *la* geste. A la dernière scène, intitulée « la Danse de l'aigle-blanc ou la naissance du jour », l'homme-oiseau parvient à se délivrer du poids de sa mort en posant son double sur la plate-forme funéraire. Cependant que sa dépouille est réduite en cendres dans le brasier, le Porteur, devenu désormais un magnifique épervier blanc, s'envole et disparaît « ... dans un déchirement de tonnerre et d'éclairs » (Sioui Durand 61).

### Terre — territoire

Ce drame-rituel est construit autour d'une notion d'autant plus complexe qu'elle est étrangère à la *Weltanschauung* occidentale. Il s'agit du concept de « territoire ». L'acception que nous en propose Sioui Durand en fait à la fois un lieu et un non-lieu, ouverture infinie et repli salutaire ; elle renvoie à un patrimoine interne sans frontières qui, dans la mesure où il doit rester « intouché » (14), participe de ce qui est le plus sacré :

« Les Amérindiens ont un sentiment pour la Terre ; il l'appellent « notre mère » ou encore ils disent : « le territoire ».

Le territoire est une notion tout à fait différente de celle qui traduit le mot « terrain ». Le territoire est beaucoup plus vaste ; il préside à la liberté, il en est la mémoire immédiate.

Le territoire est le lieu ultime des énergies non domestiquées ; il est lieu et refuge ». (13-14)

Effectivement, *territoire* et *terrain* se confrontent sur l'emplacement même du drame-rituel. La première présentation eut lieu dans « un terrain vague » situé au coin des rues Bleury et Maisonneuve à Montréal, là où les résonances de la Terre d'Hochalaga émanent du sol et se répandent comme une « odeur de la mémoire » (Sioui Durand 20), toujours déjà au pied des gratte-ciel aveugles. D'ailleurs, c'est autour de ces concepts que Sioui Durand établit une espèce de dialogue spatial avec le *présent* de la civilisation nord-américaine. Sa mise en scène semble dire : « Ce qui pour vous est terrain vague (lieu non-utilisé, *vide*) est pour nous territoire sacré (*saturé* d'être) ».

Quant à l'espace rituel, appelé « la terre-du-rêve », il est formé de deux grands cercles ou roues-des-herbes-de-la-guérison, reliés par un grand serpent de plantes, divisant ainsi l'espace en deux moitiés. Comme nous l'indique Sioui Durand, les anciens utilisaient ces lieux sacrés « pour rêver, pour guérir, pour voyager dans l'au-delà » (25). La fabrication de la « terre-du-rêve » et sa manipulation renvoient, nous dit-il, aux significations des wampums ou colliers de « porcelaines » (ou perles de coquillages) et aux traditions des peintures de sable des Indiens du sud-ouest américain. Quant à sa texture, elle est faite des semences des quatre plantes sacrées des Hurons-Wendats : le maïs, les fèves, le tabac et la courge. Un ours femelle est dessiné dans la première moitié (la première roue-des-herbes-de-la-guérison) ; une tortue géante dort dans son ventre. Cette tortue est le symbole Huron-Wendat de la terre d'Amérique. Dans l'autre moitié (la deuxième roue-des-herbes-de-la-guérison), se dresse une plate-forme funéraire traditionnelle.

Or, c'est précisément sur ce plan de géographie symbolique que l'originalité de l'œuvre de Sioui Durand devient explicite. Réunissant éléments et traditions hétéroclites (tambours montagnais-innus, flûtes péruviennes, roues-des-herbes-de-la-guérison des plaines, coquillages de l'océan, peintures de sable du désert), cette mise en place d'éléments et de symboles divers, sorte de collage pan-amérindien, projette la pièce en dehors des spécificités régionales ou tribales. Ainsi Sioui Durand effectue-t-il une impressionnante expansion topologique qui unira les Amérindiens de l'Amérique du Nord avec ceux de l'Amérique du Sud. Cet espace virtuel devient alors le site d'une réappropriation de la spiritualité, c'est-à-dire du « territoire imaginaire intact ». Curieusement, la territorialisation passe ici par la *déterritorialisation*.

Or, le « territoire » semble participer à la fois du matériel et de l'immatériel, de la Terre comme destination et origine de toute matière, mais aussi de la mémoire ancestrale, in-touchable par définition mais non moins im-médiate. Ce paradoxe fondamental s'inscrit jusque dans la nature de l'espace rituel qui, comme tout objet sacré, devient *autre chose* (« ganz andere »), sans cesser d'être *lui-même* (cf Eliade 16).

Qu'entendons-nous par espace sacré ? Si l'on accepte la perspective de Mircea Eliade, est sacré tout espace qui constitue une rupture dans l'homogénéité de l'espace et qui permet une communication entre une région cosmique et une autre. Ainsi constitue-t-il le Centre du monde :

« (...) le Centre est justement la place où s'effectue une rupture de niveau, où l'espace devient sacré, *réel* par excellence. Une création implique surabondance de réalité, autrement dit irruption du sacré dans le monde ». (Eliade 41)

Une telle rupture spatiale rend possible la constitution du Monde. En révélant un point fixe dans le *chaos de l'homogénéité*, il devient l'axe central de toute orientation future : la manifestation du sacré *fonde ontologiquement le Monde* (Eliade 22). Voilà pourquoi le sacré implique le moment cosmogonique. En fait, *toute* construction ou fabrication aurait pour modèle exemplaire la cosmogonie : « La Création du Monde devient l'archétype de tout geste créateur humain, quel qu'en soit le plan de référence » (41).

Il s'ensuit que le modèle cosmogonique sous-tend également toute prise de possession d'un *territoire* : « On ne fait « sien » un territoire qu'en le « créant » de nouveau, c'est-à-dire en le consacrant » (Eliade 30).<sup>4</sup> Bref, en organisant un espace, on « réitère l'œuvre exemplaire des dieux » (Eliade 31).

Voilà pourquoi l'espace rituel, en tant qu'espace sacré, est saturé de *puissance*. Et pourquoi aussi il est l'espace du *performatif* par excellence. Dans le cas du *Porteur des peines du monde*, tout énoncé, tout geste, participe à la consécration du territoire et constitue donc un *acte irrévocablement réel*. Par opposition à l'espace dramatique — espace fictif de nature plus ou moins anodine au niveau de la création ontologique — l'espace rituel est terrifiant puisqu'il est lieu de *l'événement*. C'est là où *il arrive quelque chose*.<sup>5</sup> Autrement dit, l'espace dramatique relève du *paraître* (ou para-être), alors que l'espace rituel c'est l'espace de *l'être*. Sur ce point, on serait autorisé à voir, dans la performance (comme genre culturel), un rapprochement avec le drame-

rituel, les deux phénomènes s'inscrivant dans le *hic et nunc*. Mais, si le drame-rituel de Sioui Durand se déroule dans un temps réel, la tombée du Soleil-porteur et la naissance de l'aigle-blanc étant synchrones avec la tombée de la nuit et le lever du jour en termes réels (concomitance entre temps scénique et temps dramatique) il porte, néanmoins, à l'éternité.

La notion de territoire s'articule un peu différemment dans les *Rez Sisters* et dans *le Porteur*. Chez Sioui Durand, l'aménagement de l'espace rituel véhicule deux idées à la fois : d'une part, il reproduit le Cosmos (métonymie et maquette) ; d'autre part, il constitue une brèche, un seuil ou passage, entre réalité usuelle et réalité surnaturelle.

Chez Highway, tout se déroule sur une scène à l'italienne, c'est-à-dire dans un cadre rectangulaire et vertical. D'entrée de jeu, la raideur du cadre s'oppose à la souplesse de l'espace dramatique. Perchée sur son toit, Pelajia Patchnose effectue (à vue d'oiseau) une cartographie mentale de ses environs, le rayon s'élargissant à mesure que son regard balaie l'horizon. Même là où la vue fait défaut, l'imaginaire intervient :

« From here, I can see half of Manitoulin Island on a clear day. I can see the chimneys, the tops of apple trees, the garbage heap behind Big Joey's dumpy little house. (...) The mill at Espanola, a hundred miles away...and that's with just a bit of squinting. See ? If I had binoculars, I could see the superstack in Sudbury. And if I were Superwoman, I could see the CN Tower in Toronto. » (2).

L'image s'étend jusqu'au plus haut building en Amérique du Nord ; elle se tient là un instant, distendue. Puis elle se rapetisse, brutalement, comme un ballon crevé :

« Ah, but I'm just plain old Pelajia Rosella Patchnose and I'm here in plain, dusty, boring old Wasaychigan Hill... Wasy...waiting... waiting... nailing shining shingles on the roof of Pelajia Rosella Patchnose's little two-bedroom welfare house. » (2).

Par la seule trajectoire sphérique du regard-fantasme à partir d'un centre (le toit), Pelajia Patchnose reproduit le mouvement inhérent à la prise de possession du Monde. Malheureusement, ce geste primordial de territorialisation n'a pas encore la force de s'imposer.

Cette fois-ci, l'ultime acte de libération n'est pas de *quitter le centre de la métropole*, mais plutôt d'aller *vers lui*, comme si une force d'attraction tirait inéluctablement tous les personnages vers d'autres points précis. Comparée à la grande ville, la réserve apparaît non seulement comme lieu de déperdition mais, plus grave, comme lieu d'oubli : PELAJIA — « Everyone here's crazy. No jobs. Nothing to do but drink and screw each other's wives and husbands and forget about our Nanabush » (6).

Ainsi, l'idée fixe de Pelajia (faire paver les rues de la réserve), peut-elle se lire comme une croisade personnelle contre l'aliénation de la réserve dont les artères trouées et caillouteuses (cailloteuses) sont devenues le symbole d'un isolement et d'une stagnation collectifs : d'une menace d'« embolie » du corps social. Pelajia préconise une transformation de la réserve en un lieu dynamique, ce qui implique, pour elle, une ouverture, un va-et-vient positif, une circulation avec les grands centres. Ce n'est qu'après l'expédition à Toronto que la réserve lui apparaît comme un lieu attrayant. Il en va de même pour Philomena qui, maintenant qu'elle a le « trône » approprié, peut vaquer à la fondation de son « royaume ».

### La sphère et le cube

Tomson Highway accorde, on le sait, une place de choix au principe de régénérescence et à son symbole corollaire, le cercle.<sup>6</sup> Pour lui, le cercle et la ligne illustrent deux traditions spirituelles opposées. Le dramaturge dessine un cercle sur une feuille de papier et explique :

« This is the way the Cree look at life. A continuous cycle. A self-rejuvenating force. By comparison, Christian theology is a straight line. Birth, suffering and then the apocalypse (cité dans Ferguson 18) ».

Ce modèle linéaire — naissance, souffrance et apocalypse — serait le génotype de toute une dramaturgie euro-chrétienne.<sup>7</sup> Dans son article sur le théâtre de Tomson Highway, Denis Johnston constate, à juste titre, que, dans la tradition dramatique européenne-chrétienne, une structure cyclique connote échec et stagnation. S'appuyant notamment sur l'exemple de *En attendant Godot* de Samuel Beckett, il montre que, si les deux clochards survivent et continuent d'attendre Godot, leur existence semble toutefois dénuée de sens. Par contre, le héros qui meurt à la fin d'une longue fable linéaire (Hamlet par



exemple), rendrait possible, de par sa mort tragique, un nouveau commencement (Johnston 255).

Ce qui est frappant dans l'œuvre de Highway, c'est précisément la confrontation subtile mais intense entre ces deux visions culturelles. Du point de vue de Johnston, l'intrigue dans les *Rez Sisters* et dans *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* suit la linéarité de la forme euro-chrétienne, tandis que le développement des personnages (« cyclical character journeys ») repose sur des valeurs autochtones, circulaires de nature : « linear elements generally show characters becoming lost by stubbornly following a straight line, while circular elements signal regeneration » (Johnston 255). Avec le présent dramatique comme point d'ancrage, la vie antérieure des personnages se dessine, bribe par bribe, pour être enfin absorbée dans un présent réinvesti d'espoir.

Il est toutefois malaisé de dissocier l'intrigue du trajet personnel des personnages, surtout dans le cas de Marie-Adele, par exemple, où la mort se présente comme progression naturelle de la vie, voire *abandon* à la vie. Après avoir longtemps résisté, elle finit par accepter la mort, comme on accueille un ami intime :

« Kee-tha i-chi-goo-ma so that's who you are (...) the master of the game (...) it's me... nee-tha... come... come... don't be afraid... astum... come...to... me...ever soft wings... beautiful soft... soft... dark wings... here... take me... as-tum (...) » (104).

Tout le contraire d'une rupture, la mort de Marie-Adele échappe au mécanisme tragique en renversant l'idée d'*immobilité* qui lui est associée : « Le tragique, c'est d'abord l'idée de l'immobilité introduite dans l'idée du temps, soit une détérioration de l'idée du temps (...) » (Rosset 8). S'ajoute à ce phénomène d'immobilité, une distorsion temporelle, de sorte que le temps tragique procède en sens inverse du temps progressif. Le tragique serait de l'ordre de la *représentation ultérieure*, c'est-à-dire de ce que l'on se représente l'idée du passage entre l'état de vie et l'état de mort et ce, après que la mort est survenue (Rosset 9). Le sentiment tragique, cet HORRIBLE SENTITU, peut se représenter, donc, en une image linéaire : le temps s'arrête brutalement pour, ensuite, se dérouler dans l'ordre inverse.

Voilà qui est absent non seulement dans les pièces de Highway et Sioui Durand mais dans bon nombre d'autres pièces amérindiennes. Je pense notamment à la pièce de Bernard Assiniwi, *Il n'y a plus d'Indiens*, où le sui-

cide du protagoniste ne suscite ni terreur ni pitié cathartiques. Au contraire, sa mort s'insère dans le cycle naturel des choses, son corps récupéré par les eaux glaciales du nouvel an. Dans la pièce *Coyote City* de Daniel David Moses, Johnny, l'amant défunt de Lena, continue d'exister, communiquant avec le monde sur un plan quasi-onirique, quasi-concret. Bref, les éléments de l'*ethos* et du *mythos* de toutes ces pièces conduisent à l'idée que le mécanisme tragique ne fait pas organiquement partie de la dramaturgie amérindienne : purification, oui ; tragédie selon la conception gréco-européenne, voilà qui n'est pas certain...

Revenons un instant à notre point de départ, à savoir l'opposition entre le linéaire et le sphérique. Si, dans la pièce de Highway, la métropole figure comme une destination plus ou moins positive (mais en fin de compte, moins intéressante que la réserve), la métropole chez Sioui Durand recèle tous les détritiques abominables du monde « civilisé ». « LE GRAND MONDE CIVILISÉ » que fait miroiter le Loup de la Finance, est en fait un gratte-ciel monstrueux, un cube géant qui usurpera la Terre en tant qu'habitat. La roue-des-herbes-de-la-guérison et son principe de communauté se voient désormais obscurcis par l'ombre massive du « GRAND BUILDING HUMAIN ».<sup>8</sup>

Dans la première scène des *Rez Sisters*, nous avons un espace dramatique sphérique, encadré dans une « boîte » scénique (la scène à l'italienne). Dans la séquence initiale du *Porteur*, il s'agit du phénomène exactement inverse : espace scénique *rond*, envahi par un espace fantasmatique *rectangulaire*. Dans les deux cas, il résulte de la mise en relation des deux principes une tension colossale, à la mesure de tout le continent d'Amérique : « Nous sommes (...) confrontés à deux mondes, à deux manières d'être et de vivre. Pour pouvoir survivre, nous devons relever le défi d'un dépassement, d'une redéfinition de nous-même. » (Sioui Durand 14-15)

### **Dramaturgie et défolklorisation**

Pour Sioui Durand, ce projet de redéfinition passe par un processus de *défolklorisation* dont la dramaturgie amérindienne est l'instrument idéal : « Elle nous propose de défolkloriser la perception de l'art autochtone en rompant avec l'isolement culturel des réserves » (15). Quant à Highway, il affiche un but semblable ; avec *The Rez Sisters*, il montre combien les gens de la réserve sont pleins de fantaisie comique (« funky ») (note de l'éditeur, IX). Dans le domaine connexe de la prose romanesque autochtone, Thomas King a

repéré au moins deux tendances majeures dans le corpus indigène : le choix d'un cadre contemporain, et la tentative pour jeter un pont entre la littérature orale tribale et les pratiques de l'écriture moderne (7). La première observation se rattache, en grand partie, à ce projet de défolklorisation que nous avons constatée chez les dramaturges autochtones. Selon King, les romanciers amérindiens ont tous — à l'exception de James Welch dans son dernier roman *Fool's Crow* — systématiquement évité le passé historique comme cadre de l'intrigue. Le XIXe siècle, on le sait, a été particulièrement propice à un foisonnement de stéréotypes et de clichés littéraires peuplés de guerriers emplumés et de shamans démoniaques. « Plutôt que de démêler le rapport complexe entre l'Indien du XIXe siècle et l'imaginaire blanc, (...) les écrivains autochtones ont choisi de placer leur fiction dans le présent, période plus ou moins dépourvue de monolithes littéraires, ce qui permet une plus grande latitude dans la création de personnages et de situations » (King 6-7, je traduis).

Cette observation vaut aussi, me semble-t-il, pour une bonne partie de la dramaturgie autochtone, qui s'insère dans une contemporanéité résolue : témoins la pièce de Bernard Assiniwi, celles de Tomson Highway, *Coyote City* de Daniel David Moses, et *The Bootlegger Blues* de Drew Hayden Taylor. Il existe cependant des exceptions notoires, comme la pièce inédite de Sioui Durand, *La Conquête de Mexico* ; *Almighty Voice and His Wife*, de Moses et une pièce hilarante du Spiderwoman Theater intitulée *Winnetou's Snake Oil Show*. Ces deux dernières traitent, justement, le topos qu'est le « show » indien du XIXe siècle, dont le prototype par excellence fut le « Buffalo Bill's Wild West Show ». <sup>9</sup> Variante du cirque, précurseur des rodéos modernes et symbole d'une exploitation éhontée, cet espace burlesque circule dans le corpus amérindien comme un lieu fantôme. Dans la pièce de Sioui Durand étudiée ici, il se matérialise, grinçant, autour du Loup de la Finance, « maître de piste d'un grand cirque, pareil au meneur-de-jeu des bingos minables » (Sioui Durand 40). Un tel « espace-guignol », site du télescopage de tous les lieux minables et pervers qui marquèrent les deux dernières décennies (« les pow-wow pour touristes, des « cabanes de bébelles amérindiennes « Made-in-Canada », des show indiens, des Tsin-gha-ghook et des Bill Wabau » (Sioui Durand 12)) se présente, en quelque sorte, comme l'*antithèse* des drames sacrés.

On constate un phénomène inverse chez Highway. Si son projet de défolklorisation est le même, sa méthode diffère sur au moins un point déterminant : au lieu de dénoncer l'espace de dérision (en l'occurrence la salle de bingo), il le valorise. En transformant la salle de théâtre en salle de bingo,

Highway entraîne tout l'auditoire dans le jeu, invitant ainsi les spectateurs à ressentir eux-mêmes la passion des Rez Sisters (rapporté par Moses « Trickster Theatre » 85). Ce faisant, Highway change la perspective, et ainsi transforme la dérision en émerveillement.

### Danser dans l'interstice

Nous avons vu qu'un processus fondamental de *territorialisation* s'opère dans les pièces de Sioui Durand et Highway et que cette territorialisation reproduit, de proche en proche, l'instance cosmogonique (qu'implique la consécration de l'espace). Il s'ensuit que le catalyseur ou le démiurge d'un tel processus créateur est une figure en communication directe avec l'au-delà. Voilà justement le profil du « Trickster » ou « Nanabush » qui, en tant qu'« ennemi des frontières »<sup>10</sup>, est capable de provoquer cette rupture si essentielle à la fondation du Monde (ce n'est pas un hasard si Wasachiyan veut dire « fenêtre » en ojibway).

L'avant-propos des *Rez Sisters* nous révèle, justement, la place primordiale qu'occupe le Trickster dans la mythologie amérindienne :

« [The Trickster is] as pivotal and important a figure in the Native world as Christ is in the realm of Christian mythology. « Weesageechak » in Cree, « Nanabush » in Ojibway, « Raven » in others, « Coyote » in still others, this Trickster goes by many names and many guises. In fact, he can assume any guise he chooses. » (Highway XII)

En tant que héros-transformateur, il est celui qui, bien que lui-même de nature chaotique crée de l'ordre dans un univers chaotique. Au centre de son existence antinomique, il y a le pouvoir de confondre et d'éviter les structures de la société et l'ordre des choses culturelles (Babcock-Abrahams 148). Cette confusion s'étend jusqu'à l'identité sexuelle qu'il/elle assume. Dans *The Rez Sisters* il s'agit d'un Nanabush mâle, danseur éthéré et resplendissant, tour à tour goéland, rapace nocturne (Nighthawk) et meneur-du-jeu de bingo. Par contre, dans *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, Nanabush est une femelle — burlesque et éminemment corporelle avec ses énormes prothèses mammaires et fessières.

Or, quel que soit l'aspect qu'il assume, le Trickster, dans les pièces de Highway, est associé au passage entre la vie et la mort<sup>11</sup>. Jouer avec la corde à linge, danser sur le toit de Pelajia, tous ces gestes sont le signe de son statut équivoque. A la manière d'un funambule cocasse, Nanabush fait ses acrobaties et ses voltiges dans un no man's land ontologique. C'est ici qu'il danse, articulnant son corps selon deux axes principaux : l'axe vertical, gage de transcendance ; l'axe horizontal, symbole de l'univers créé. Ni tout à fait sur la Terre, ni tout à fait dans le Ciel, il danse sur (dans) l'entre-deux.

Passeur est aussi le shaman-artiste-créateur du drame-rituel de Sioui Durand, capable de voyager au-delà de l'espace métonymique qui l'entoure et de consacrer un « territoire » en fusionnant le spirituel et le topographique. A travers leurs gestes, ces danseurs-passeurs effectuent, finalement, ce que l'on pourrait appeler un *épaississement de l'espace*. Christout définit la danse comme « l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps (...) » (988). Pourtant, si l'on concevait la danse comme un moyen d'*agir* sur le temps et l'espace, de sculpter ceux-ci comme une matière palpable, on pourrait ajouter à ces deux axes un troisième, susceptible de tenir compte de la *densité* de l'espace... Loin d'être un simple divertissement culturel, la danse constitue alors un acte de pouvoir. C'est à travers la danse que Papakuasik'w, le maître des caribous dans *le Porteur*, transmet sa puissance à l'homme-oiseau. C'est aussi par la danse que ce dernier lutte avec sa propre mort.<sup>12</sup>

En fin de compte, la danse semble posséder tous les éléments du moment cosmogonique : irradiation à partir d'un centre (plexus solaire), manipulation et fabrication d'un nouvel espace, acte de puissance absolue. Désormais nous pouvons inverser les propositions de Christout ; si toute représentation cosmique suggère volontiers « l'idée d'une danse dans laquelle chaque planète, chaque être occupe un rôle déterminé », la danse, ne suggère-t-elle pas, elle, le territoire infini du Cosmos ?

## NOTES

1) « Rez » étant l'abréviation courante de « reserve » (ou « reservation » aux Etats-Unis).

2) *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, pièce écrite par Highway en 1989, est l'autre face des *Rez Sisters*. Il s'agit d'un groupe de personnages inverse : sept hommes et une Nanabush femelle. Cette fois-ci, au lieu de tourner autour du bingo, l'intrigue tourne autour de l'implantation d'une ligue de hockey féminine. Contrairement à celle étudiée ici, il s'agit d'une pièce déroutante, autant par son iconoclasme que par sa violence terrible.

3) On le sait, le portage du canot d'un cours d'eau ou d'un lac à un autre fait partie des voyages des Amérindiens et des Voyageurs. Cette entreprise pénible permet le passage, autrement impossible, entre des espaces où le déplacement (navigation) est plus facile. Le terme de portage évoque donc un passage difficile mais nécessaire entre des espaces et des épisodes « calmes » et l'inversion des rapports entre le sujet humain et le support de son cheminement. Le canot « véhicule » devient alors fardeau — le poids n'est plus *statique*, comme celui du monde pour Altas, mais introduit dans une *dynamique*.

4) Selon Eliade, la cosmogonie (« la transformation du Chaos en Cosmos par l'acte divin de la Création » (30)) s'opère selon un principe d'expansion à partir d'un centre vers les quatre points cardinaux : « Le carré construit à partir du point central est une *imago mundi* (42) ». Il n'est cependant pas exclu de concevoir la cosmogonie sur des lignes rhizomatiques, ce qui revient, paradoxalement, à « accroître son territoire par déterritorialisation » (Deleuze et Guattari 19) telle que le ruissellement de l'eau décrit par Castañeda dans *L'herbe du diable et la petite fumée*, (Castañeda 160 cité dans Deleuze et Guattari 19).

5) Cf. Lyotard *L'inhumain*, sur le sublime.

6) Sur le plan esthétique, le cercle participe de ce qu'Étienne Souriau appelle « le principe de la sphère » (par opposition au « principe du cube ») où l'irradiation autour d'un centre permet de rêver une continuation *infinie* de cet espace. De plus, en raison de ses propriétés englobantes (le plus grand volume sous la plus petite surface), la sphère figure le Monde. (1304)

7) Dans son livre *The Sacred Hoop*, Paula Gunn Allen compare la spiritualité amérindienne à la religion judéo-chrétienne : « The American Indian universe is based on dynamic self-esteem, while the Christian universe is based primarily on a sense of separation and loss. For the American Indian, the ability of all creatures to share in the process of ongoing creation makes all things sacred » (57).

8) Tahca Ushte (John Fire Lame Deer en anglais), un shaman sioux, rend explicite le sens symbolique de ces deux figures. Il maintient que le symbole des Amérindiens est le cercle : « Nature wants things to be round. The bodies of human beings and animals have no corners (...) » et que l'univers se compose de cercles concentriques infinis. Quant aux Blancs, ils ont pour symbole le carré : « The white man's symbol is the square. Square is his house, his office buildings with walls that separate people from one another. Square is the door which keeps strangers out, the dollar bill, the jail (...) » (81-82).

9) Ces deux pièces constitueront sans doute l'objet d'un travail ultérieur.

10) Paul Radin résume la vraie nature du « Trickster » selon un principe actif unique : « « phallic », « voracious », « sly », « stupid » — *the spirit of disorder, the enemy of boundaries* » (Radin 185).

11) Voilà sans doute pourquoi il est quasi-perceptible à Zhaboonigan et Marie-Adele, deux personnages qui ont été effleurés par la mort.

12) « Every warrior has a specific form, a specific posture of power, which he develops through his life, It is a sort of dance (...). If a dying warrior has limited power his dance is short ; if his power is grandiose, his dance is magnificent » (Castañeda *Journey to Ixtlan*, 187).

## BIBLIOGRAPHIE

- ALLEN, Paula Gunn. *The Sacred Hoop*. Boston : Beacon Press, 1986.
- BABCOCK-ABRAHAMS, Barbara. ««A Tolerated Margin of Mess» : The Trickster and His Tales Reconsidered.» *Journal of the Folklore Institute* 11.3 (1975) : 147-186.
- CASTAÑEDA, Carlos. *Journey to Ixtlan : the Lessons of Don Juan*. New York : Simon & Schuster, 1972.
- . *L'herbe du diable et la petite fumée ; une voie Yaqui de la connaissance*. Paris : Le Soleil noir, 1972.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise et Serge JOUNET. «Danse.» *Encyclopaedia Universalis* tome 5, 1985 : 988-992.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille plateaux*. Paris : Les Editions de Minuit, 1980.
- ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le profane*. Traduction de «Das Heilige und das Profane», 1957. Paris : Gallimard, 1965.
- FERGUSON, Ted. «Native Son.» *Imperial Oil Review* 73.395 (Winter 1989) : 18-23.
- HIGHWAY, Tomson. *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. Saskatoon : Fifth House Publishers, c. 1989.
- . *The Rez Sisters*. Saskatoon : Fifth House Publishers, 1988.
- JOHNSTON, Denis W. «Lines and Circles : The « Rez » Plays of Tomson Highway.» *Native Writers and Canadian Writing*. W. H. New, éditeur. Vancouver : UBC Press, 1990.

- KING, Thomas. «Introduction : An Anthology of Canadian Native Fiction.» *Canadian Fiction Magazine* 60 : 4-10.
- LAME DEER, John Fire et Richard ERDOES. «The Circle and the Square.» *Literature of the American Indians : View and Interpretations*. Abraham Chapman, éditeur. New York, Scarborough : New American Library, 1975.
- LYOTARD, Jean-François. *L'inhumain*. Paris : Galilée, 1988.
- MOSES, Daniel David. «Almighty Voice and His Wife.» *Canadian Theatre Review* 68 (Fall 1991) : 64-80.
- . *Coyote City*. Stratford, Ontario : Williams-Wallace, c. 1990.
- . «The Trickster Theatre of Tomson Highway.» *Canadian Fiction Magazine* 60 : 83-88.
- RADIN, Paul. *The Trickster : A Study in American Indian Mythology*. New York : Philosophical Library, 1956.
- ROSSET, Clément. *La philosophie tragique*. Paris : Quadrige/PUF, 1960 et 1991.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Anne Souriau, éditrice. Paris : PUF, 1990.
- SIOUI DURAND, Yves. *Le porteur des peines du monde*. Montréal : Leméac, 1992.
- SPIDERWOMAN THEATRE. «Winnetou Snake Oil.» *Canadian Theatre Review* 68 (Fall 1991).





## L'ÉCRITURE FÉODALE ET L'IDENTITÉ DE LA FEMME NOIRE

*Gérard ETIENNE*

Si nous posons l'identité comme une notion qui ne peut trouver sa légitimité que dans un double déterminisme, soit l'expression d'une personnalité, ou encore l'objectivisation d'un sujet dans un ensemble social donné, soit un rapport dialectique entre l'autre et soi-même ; si nous devons concevoir l'identité comme une constante gérée par l'individu en fonction de la programmation sociale et des courants idéologiques exprimés par les productions culturelles et littéraires d'une société donnée, nous pouvons affirmer que l'identité de la femme noire, dans la littérature haïtienne, apparaît davantage comme une zone d'ombre qu'un tempérament qui s'affirme comme sujet de l'histoire dans le fonctionnement des infrastructures de la société haïtienne. En effet, chaque fois que la négresse est mise en scène ou qu'elle se trouve télescopée dans une énonciation, elle subit plusieurs types d'écriture, allant de la folklorisation de son portrait à sa marginalisation comme antithèse de l'esthétique féodale dont les fondements résident dans une culture coloniale et dans l'impossibilité d'assumer l'essence d'un être qui aura pourtant produit des sujets qui ne peuvent l'approcher que dans des poussées pulsionnelles.

Il faut noter que dès les premiers moments de la littérature haïtienne, cette problématique de l'identité de la femme noire s'est posée dans une perspective d'écriture qui n'a pas permis l'émergence d'un sujet historique sur les écrans socio-culturels de son pays. Les attributs qui lui sont propres sont ou

bien refoulés dans ce que nous avons déjà appelé des *structures cachées*, ou bien r -écrits dans une espèce de sous-racisme, héritage de la société esclavagiste. En d'autres termes, la femme noire est perçue, non pas dans ses fonctions sociales, mais toujours dans une opposition mécanique à la femme blanche et à la mulâtresse. Alors que ces dernières évoluent toujours dans une *structure éclatée* et dans les paramètres de l'esthétique féodale qui rappellent les canons grecs de la beauté corporelle, la femme noire se voit confinée dans des contextes qui connotent soit des réalités vaudouesques, soit des éléments relatifs à la violence, à la saleté, à la puanteur. Bref, l'identité de la femme noire se réduit à l'objet/chose, propriété du Seigneur au pouvoir absolu. Témoin, les énonciations suivantes.

1. Vite mes amis, amarrez-la ! Si non, je connais la VERMINE (souligné par nous). Aidé de ses acolytes, il se saisit d'elle brutalement et après lui avoir lié les pieds et les mains, l'attacha à l'un des poteaux du péristyle. Levant aussitôt le fouet, Ti-Jean s'appliqua à corriger son épouse indocile. Ce ne fut pas une besogne aisée, car à chaque coup, Marinette vocif rait des insultes de plus en plus virulentes. Mais au bout du compte, lasse d'être écorchée, elle feignit de se rendre (...) (Marcelin, *Tous les hommes sont fous*, Nouvelle Optique, 1980, p. 72).
2. Il lui cinglait le corps méthodiquement, meurtrissant les seins, le ventre et les cuisses tour à tour, n'épargnant même pas le visage (Marcelin, p. 104).
3. La Paloma en fut quitte pour une nouvelle raclée. Elle se défendit comme une tigresse cette fois-ci (Marcelin, p. 96).

Rappelons que le texte de Philippe Thoby — Marcelin et Pierre Marcelin est un procès-verbal articulé sur deux axes complémentaires : une cérémonie vaudouesque où l'on trouve les principaux personnages, allant des possédés aux figurants recrutés dans les masses et un portrait de la société haïtienne. Or, si l'on postule que, contrairement aux religions chrétiennes identifiées en Haïti dont les cultes n'impliquent aucune secrète procédure, les cérémonies vaudouesques échappent toujours à la représentation des non-initiés, on peut ici contextualiser la violence que subit Marinette en structure cachée. Autrement dit, il y a ici une négation du droit dans la mesure où les témoins sont aussi complices d'un acte qui dérive du rituel vaudouesque. Mais,

ce qui frappe dans ces trois énonciations, c'est encore la question identitaire qui se manifeste à travers les isotopies suivantes :

- IS1 : l'animalité de la négresse
- IS2 : la négresse comme individu méprisable, nuisible au même titre que les insectes dérivant de la saleté, puces, poux, blattes, etc...
- IS3 : la mise en scène d'un animal prisonnier d'un élément du panthéon Vaudou
- IS4 : les parties fonctionnelles du corps d'une femme sous l'emprise du pouvoir du maître.

Ces séries isotopiques ne sont pas neutres. Elles traduisent, objectivement, dans toutes les productions littéraires racistes, et toutes les productions féodales, les attributs sémiqes produits par la femme noire. En effet, à chaque fois qu'on la repère comme signe de base d'une énonciation ou d'un énoncé, elle a comme sèmes déterminants

- + animalité
- + sauvagerie
- + puanteur

et ce sont justement ces trois sèmes que nous présentent les métonymies suivantes

- M1 = on ordonne de l'amarrer
- M2 = on la saisit brutalement et, comme un porc, elle se trouve les pieds et les mains liés
- M3 = encore comme une bête, elle est attachée à un objet non flexible
- M4 = la communication avec le Maître se fait par des insultes
- M5 = la référence à la tigresse objective la violence bestiale inhérente au personnage.

Dans la mesure où la notion identitaire implique un rapport soit avec l'autre, soit avec un ensemble social, les isotopies relevées indiquent clairement une distanciation entre le sujet qui paraît ici détenir un pouvoir absolu et l'objet/chose soumis aux caprices du maître. Dans un livre que nous venons présentement de terminer sur *La question raciale et raciste dans le roman*

*québécois*, nous avons longuement étudié cette problématique du rapport vu sous deux angles nettement opposés : un *rapport d'extériorité* et un *rapport d'intériorité*. Dans le premier cas, le sujet est perçu ou représenté en dehors de soi — entendons ici son groupe social avec ses variables éthiques, esthétiques, sociales, économiques et politiques. Nous ne fausserons pas la note en soutenant que le *rapport d'extériorité* nous renvoie à tout système socio-politique qui produit l'ostracisme ou l'esclavage ou encore à une formation sociale où l'individu de la périphérie n'a aucun contact avec la société d'accueil ou la société centripète. Nous ne fausserons pas la note non plus en soutenant que tous les systèmes ségrégationnistes sont fondés justement sur une philosophie où l'autre (c'est-à-dire celui qui est différent de soi) est considéré comme une négation, mieux, comme une entité qui évolue dans un espace psychosociologique autre que le sien. En revanche, la symbiose de deux entités ou à l'intérieur d'un même espace ou dans une formation sociale avec pour base plusieurs groupes ethniques traduit un *rapport d'intériorité*, c'est-à-dire la relation dialectique de deux individus dans un processus affectif ou dans quelque engagement dans lequel intervient le moi comme force transcendante.

Bien sûr que le *rapport d'extériorité* peut faire appel à d'autres schèmes de pensée. Nous en avons pour preuve des *rappports exogènes* fondés sur la dialectique de l'attrait/répulsion. L'identité de l'autre n'est pas totalement assumée, ou plutôt elle ne représente qu'un moment dans le processus du plaisir. Nous pensons ici à Gobineau qui, à l'instant même où il rédigeait son *Inégalité sur les races humaines* avait pour partenaire une représentante de la race qu'il humiliait et méprisait. Nous pensons aussi à Baudelaire dont toute la vie sentimentale reflète un comportement de contradictions voire d'ambivalences à l'égard de la créole Jeanne Duval. Si le corps de cette femme était le focus de ses pulsions sexuelles, son identité, par contre, produisait chez lui des signes répulsifs traduits parfois dans un langage relativement violent :

Infâme à qui je sui lié  
 comme le forçat à la chaîne  
 comme à la bouteille l'ivrogne  
 comme aux vermines la charogne (Baudelaire, *la Muse malade*).

C'est justement cette problématique du rapport sujet/chose que plusieurs producteurs haïtiens exploitent à travers une culture qui fait de la

femme noire un sous-produit dans son propre champ social. Car, la Marinette, mise en scène dans ces énonciations, comme un animal à dompter, entretient quand même avec son maître une relation *formelle*. Nous disons ici formelle par opposition à une relation qui engage les deux entités dans un processus de respect mutuel. Nous irons même plus loin en postulant ici que l'identité de Marinette, en structure profonde de *Tous les hommes sont fous*, c'est bien celle du zombi, c'est-à-dire d'une conscience privée de psychologie, mieux, des attributs qui confèrent à un être humain une force et un pouvoir d'agir sur les autres en tant qu'identité indicative, impérative.

Cependant, si la littérature féodale refoule la femme noire dans les zones obscures de l'espace haïtien, si l'identité de cette dernière est considérée comme une négation absolue, l'écriture de son opposée, c'est-à-dire la femme blanche ou la mulâtresse obéira à des schèmes de construction où les unités sémiques mettront en relief une figure selon le code esthétique du féodalisme haïtien. Retenons, comme pièce à conviction, le même roman et posons les énonciations suivantes :

1. Elle découvrit alors ses dents en un large sourire, dont la blancheur éclatante et fraîche, comme d'un collier de perles, illumina le visage et s'éloigna d'un pas lourd et tranquille, comme elle était venue. Si bien qu'en humaniste courtois, Septimus Morency éprouva l'ENVIE DE LA LOUER (souligné par nous) ainsi qu'il le faisait à toute occasion, en lui discernant l'ÉPITHÈTE GRACIEUSE DONT LES GRECS HONORAIENT LA DÉESSE AUX GRANDS YEUX : BOVINE EUDOVIA (Marcelin, p. 19)
2. Et le bruit se répandit assez vite, venu on ne sait d'où, que pendant sa longue absence, Estival avait vécu sous les eaux, dans le domaine enchanté des GÉNIES AUX YEUX BLEUS (souligné par nous) qui hantent les marées, les étangs et les rivières (...) (p. 35).
3. Les inflexions roucoulanges de sa voix avaient plus de souplesse (c'était la PALOMA, souligné par nous) de gravité, une chaleur plus convaincante ; son visage doré de quarteronne (qui a du sang blanc dans les veines), et ses yeux candides et brillants amorçaient infailliblement le client sérieux » (Marcelin, p. 87).
4. Aussi, lorsqu'elle fut en âge (...) se rendit-elle chaque matin à la source de Fonds-Rouge dans le naïf espoir d'y rencontrer à son tour UNE BELLE FEMME BLANCHE (souligné par nous) qui ne manque-

rait pas de l'emmener sous les eaux et de lui remettre, au bout de sept années, un collier de perles avec quoi elle pourrait traiter les maladies surnaturelles comme son père (Marcelin, p. 41).

Nous aimerions situer les énonciations 2 et 4 dans la culture féodale haïtienne avant de faire les commentaires qui s'imposent.

1. Le sujet dont il est ici question n'est pas une femme noire, ou plutôt il présente des traits morphologiques différents de ceux d'une négresse aux lèvres épaisses, au nez épaté, aux cheveux crépus, selon la terminologie de la littérature raciste ou féodale. Nous sommes ici en présence d'une dominicaine pour qui les Haïtiens, en général, éprouvent le plus grand respect comparativement aux femmes de leur pays, même quand elles sont utilisées comme marchandise. Mais attention ! Le terme de marchandise doit être ici relativisé en fonction des préjugés racistes ou féodaux d'Haïti car, pour une bonne couche de la gent masculine, une dominicaine qui vit de son corps, est loin d'être perçue comme un objet sexuel, vu justement le *rapport d'intériorité* entretenu avec sa clientèle, d'une part. D'autre part, tout comme n'importe quelle femme blanche, la femme dominicaine exerce la même fascination et connaît, dans les productions culturelles ou littéraires, un traitement qui fait totalement abstraction de son métier par la sublimation de son identité et par la répulsion consciente ou inconsciente de la femme noire.

2. L'énonciation 4 est encore plus révélatrice quant au sous-racisme souligné plus haut. En effet, la religion vaudou compte parmi ses déesses une femme blanche aux yeux bleus du nom d'Erzulie. Les hommes issus des familles vaudouisantes sont censés l'épouser avant de contracter un mariage réel. Rappelons que l'engagement envers cette « maîtresse » est relativement exigeant dans la mesure où l'on doit se soumettre à un rituel qui va de l'abstinence sexuelle un jour de la semaine aux différents cultes axés sur ce qu'on appelle « les services aux lois » (entendez esprits). Or, et c'est là le fondement du paradoxe racial en Haïti, l'identité de l'homme noir se trouve ici gérée par la représentation non pas d'un être génétiquement et anthropologiquement proche de lui à tous les niveaux systémiques de culture, mais d'une femme qui est supposée être l'antithèse de la négresse qui l'a produit. En d'autres termes, le voilà soumis à une série de crises existentielles

dans la mesure où le subconscient est quotidiennement traversé par une figure qui, dans la vie réelle, lui est soit interdite, soit inaccessible ; dans la mesure aussi où il ne peut trouver aucune transcendance dans l'expression objective de l'identité de la femme réelle, étant entendu qu'elle se voit dépourvue de tout pouvoir sur les êtres et sur les choses.

Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que Marcelin nous présente ici son héroïne dans le cercle de cette contradiction existentielle. Nous relevons en structure profonde de l'énonciation 4 non seulement une négation de l'identité par rapport à une praxis significative, mais une quête du pouvoir par la représentation d'une identité blanche supérieure à la sienne. Cette problématique identitaire est l'un des traits de la culture haïtienne : puisque je ne peux régner sur les hommes avec mes propres attributs morphologiques, je me ferai habiter par un autre corps respecté, vénéré dans une crise de possession vaudouesque. Le producteur rend parfaitement compte d'un état d'aliénation propre à la femme noire pour qui seul le pouvoir, comme prêtresse du vaudou, peut imposer sa légitimité dans une société où les classes moyennes et bourgeoises négativisent les valeurs qui la sur-déterminent. Bref, la substitution d'une morphologie objective à la mytification d'un corps posé dans la société comme signe dominant enlève ici à la notion identitaire toute valeur d'authentification. En revanche, l'écriture de son opposée, c'est-à-dire la femme dominicaine, présente des traits qui produisent les processus d'attraction et de séduction comme en témoignant les isotopies suivantes :

- IS1 : La découverte d'un élément corporel accompagnée d'une expression séductrice du visage.
- IS2 : La thématique de la blancheur renforcée par un élément naturel non accessible aux gens du peuple.
- IS3 : La mise en perspective d'une face rayonnante secondée par une démarche assurée et non provocante.
- I4 : La non-possession du sujet comme une marchandise personnelle.
- I5 : Le rapport des attributs sémiologiques du sujet à celui des déesses de la mythologie grecque.
- I6 : La morphologie blanche évoquée comme substitut identitaire.



- I7 : La perception d'une voix en notes musicales qui sur-détermine un trait morphologique non-négresse.
- I8 : L'écriture d'une démarche ludique pour la découverte d'une autre identité en mesure de faciliter son transfert de classe.

Les isotopies 1, 2, 3 mettent en relief des traits esthétiques qui non seulement produisent chez le féodal haïtien un processus d'attrait sans réserves, mais établissent une nette démarcation par rapport à la perception de la femme noire. Ces isotopies ne sont pas neutres. Elles thématisent les axes d'un discours littéraire où la négresse, quel que soit le contexte de mise en situation est toujours représentée comme une femme boudeuse et parfois même diabolique. Il y aurait ici toute une recherche à faire sur le récit de vie des femmes noires dont les conditions matérielles d'existence traduisent la rigidité du tempérament, voire une mine qui ne favorise pas toujours la question de rapports dénués de tensions ni avec les membres de son entourage, ni avec ceux de son espace vital. D'autant plus qu'en structure profonde les signes rattachés au *signe de base substitut ELLE* nous renvoient à une condition bourgeoise qui apparaît ici comme la négation existentielle de la femme noire dans les productions où elle est souvent posée comme objet et non comme sujet de discours ou d'énonciation.

Nous aimerions ouvrir une parenthèse quant à l'isotopie 4. Nous y lisons, en effet, un *rapport d'extériorité*, dans la mesure où le héros ne considère par la PALOMA comme une marchandise qu'il peut posséder, mais comme un sujet érotique dont la seule présence suffirait à neutraliser les passions éprouvées pour une femme blanche.

Quant aux autres isotopies, toutes les unités sémiques qui déterminent le sujet sont articulées en fonction des canons grecs de la beauté absolue, comme en témoignent les séries métonymiques :

- M1 = La blancheur vue (ou perçue) comme un collier de perles.
- M2 = Le sujet identifié à la déesse aux grands yeux bleus.
- M3 = Les génies aux yeux bleus producteurs de pouvoirs sur les mortels.
- M4 = La musicalité ainsi que la chaleur provocante d'un sujet au visage doré de quarteronne.
- M5 = L'attente indéterminée d'une belle femme blanche qui ferait du sujet une prêtresse du vaudou.

L'interprétation de ces séries métonymiques révèle, à n'en plus douter, cette espèce de sous-racisme pratiqué à l'égard de la femme noire dans la Caraïbe (Cuba, Porto-Rico, Haïti, République dominicaine, Martinique, etc...). Il est évident que ce sous-racisme dérive de la formation sociale esclavagiste fondée sur la variation des traits, allant du plus foncé au plus clair. Dans son livre *Les marrons de la liberté* (Ed. École, Paris, 1972), Jean Fouchard aura identifié dix teintes morphologiques qui détermineront le traitement de l'individu sur l'échelle sociale. Ainsi, sur le plan diachronique comme au plan synchronique, ce sous-racisme produira une idéologie de la couleur qui est à la base des structures sociales, politiques et économiques des sociétés colonisées ou semi-colonisées. Même les pays de l'Afrique noire n'échappent pas, aujourd'hui, à l'ostracisme des personnes ayant les traits purement négroïdes. Au Cameroun, par exemple, hommes et femmes noires avouent désirer pour partenaire des personnes au teint clair. En ce sens, ce serait l'identité noire elle-même qu'il faudrait poser comme trait négatif dans des ensembles sociaux, lesquels semblent ne pas l'assumer en raison des crises de la personnalité fondées sur la morphologie des traits (nous les avons situés dans l'ouvrage annoncé plus haut) — et dès l'instant où la couleur noire fut identifiée à Pluton, le dieu de l'Enfer. Nous avons dégagé notre hypothèse quant au rôle historique joué par des hommes et des femmes à la peau noire de celui des moments significatifs de la Thore (Séphora, la femme noire de Moïse, l'héroïne noire du Roi Salomon) jusqu'au début de la chrétienté.

Nous touchons là un point de recherche concernant justement la crise identitaire chez l'homme noir. D'abord, cette crise est largement compensée soit par la possession d'une blanche ou d'une mulâtresse surtout quand on occupe une place privilégiée dans la hiérarchie socio-politique, soit par la représentation d'une figure blanche au niveau du subconscient, comme en témoigne la manifestation fantasmée de la maîtresse Ergulie dans le panthéon vaudou. Bien sûr, dans l'histoire des littératures la représentation d'une identité supérieure à la sienne en ce qu'elle est une force compensatoire de ses insuffisances psychopathologiques n'est pas tout à fait une donnée ontologique négative : une production donnée peut avoir comme axes de fonctionnement un certain nombre de contradictions existentielles ou même un cercle d'oppositions identitaires où se meut le sujet en quête d'affirmations.

Mais ce que le chercheur interroge ici, c'est cette espèce de répulsion à l'égard de la femme noire telle qu'elle est exprimée dans la littérature

haïtienne. Tout se passe comme si on cherchait à nier la négresse en tant que sujet ontologiquement producteur ; comme si on voulait la rendre responsable de sa propre naissance et marginalité par rapport aux canons esthétiques dominants de son milieu. D'où la production d'un discours où elle apparaît davantage comme un objet polluant que comme un sujet capable d'affirmer son identité à travers son rôle social.

## X X

Les séries isotopiques et métonymiques, en structure de surface comme en structure de profondeur, mettent en perspective, dans les textes littéraires en procès, une identité parfois niée, parfois refoulée au bénéfice d'une autre, jugée supérieure ou fascinante : l'écriture de son expression. Mais cette opposition est encore plus manifeste lorsque la femme noire produit des signes qui sont interprétés non pas comme des outils de libération, mais comme l'expression d'un tempérament qui cherche à masquer des traits de civilisation. Sur ce point les touches des producteurs reposent sur les mêmes variables, à savoir les convulsions d'un corps romanesque sous l'emprise d'un esprit sauvage ou sous le pouvoir d'un mâle auquel elle demeure assujettie. Témoins, les énonciation suivantes :

1. Au milieu de ce décor impressionnant, les assistants immobiles, saisis d'une horreur sacrée, voient **UNE VIEILLE NÈGRESSE** (souligné par nous) se dresser. Son corps est secoué de longs frissons ; elle chante, pirouette sur elle-même, et fait tournoyer un grand coutelas au-dessus de sa tête (Dorsaivil, *Histoire d'Haïti*, Ed. Deschamps, 1958, p. 67).
2. Dans le souci piteux de défendre quand même ce qui pouvait rester de sa marchandise, elle serrait énergiquement **DE SES DOIGTS CONVULSÉS** (souligné par nous) le rebord au large plateau de bois (...) **SES DENTS CLAQUAIENT** (souligné par nous). Elle sentait venir le frisson (...). Ses oreilles bourdonnaient emplies de ce déchaînement de tonnerre, emplies du grondement de ce torrent qui roulait à ses pieds. (F. Marcelin, Marillisse, éd. Fardin, Port-au-Prince, s.d.).
3. La vieille Clémentine Dieubelfeuille, prise d'une **FOLIE FURIEUSE TRÉPIGNA DE RAGE** (souligné pour nous) et voulut se précipiter sur les Blancs (Alexis, *Les Arbres musiciens*, p. 234).

4. Elle dansait sans relâche depuis la veille, en proie à Mambo Nannan, reine de l'azur, la déesse de tous les courages et mère de toutes les lois grenadiers (...). **IVRE DE RAGE, L'ANIMAL** (Souligné par nous) sautait dans toutes les directions.

Mambo Nannan sculptait le visage de Madame Ange Desameaux, lui donnant un **MASQUE D'UNE ÉNERGIE INCROYABLE** (souligné par nous). **POUSSANT UN CRI RAUQUE** (souligné par nous) Mambo Nannan **SAUTA** (souligné par nous) sur le fauve en croupe (...). La possédée lui prit la fouêne des mains.

Le général saisit les cornes et dans un effort désespéré, il retourna la tête du taureau face au ciel. **LES VERTÈBRES CRAQUÈRENT** (souligné par nous). **L'ANIMAL FIT UN BOND terrible**. (...). Le sang **GICLAIT** de toutes parts, éclaboussant la foule qui se mit à chanter (J.S. Alexis, *Les Arbres musiciens*, (Gallimard, Paris, p. 324.)

5. Portant les mains au visage, Man Yaya vacilla sur ses jambes. On s'empressa de la soutenir, mais bientôt un **TREMBLEMENT CONVULSIF LA SECOUAIT** (souligné par nous) de la tête aux pieds. **LA PEAU DE SES BRAS SE DÉSSECHA** présentant de nombreuses nodosités ; **SES DOIGTS SE REPLIÈRENT COMME DES GRIFFES** (souligné par nous) et ses **TRAITS SE DÉFORMÈRENT GRADUELLEMENT** (souligné par nous) pour affecter à la fin le faciès léonin **D'UNE LEPREUSE**. (P. Marcelin, *Tous les hommes sont fous*, Nouvelle optique, Montréal, 1980, p. 67.

Une lecture, au deuxième degré, des énonciations 4 et 5 renvoie à une crise de possession vaudouesque, c'est-à-dire que le sujet est possédé par un esprit. Nous sommes d'accord pour reconnaître comme un trait anthropologique commun à toutes les religions, déistes ou animistes, la vacuation de l'identité (posée comme marque ontologique de la personnalité) dans un processus spirituel où la conscience réflexive perdrait sa fonction au profit d'une force transcendante qui serait extérieure au sujet. Nous sommes d'accord pour reconnaître, aussi bien chez les prophètes de l'Ancien Testament que chez les adeptes de certaines religions des temps modernes, l'expression d'une métaphysique où toutes les forces du moi médiateur sont soit neutralisées soit paralysées par la voix de l'être suprême ou des esprits représentés dans sa religion.

Sauf que le décodage de ces énonciations nous présente un paradigme où la notion identitaire se voit traitée comme dans la littérature raciste, c'est-à-dire par la ré-écriture de la femme noire à travers les sèmes qui sont censés la sur-déterminer

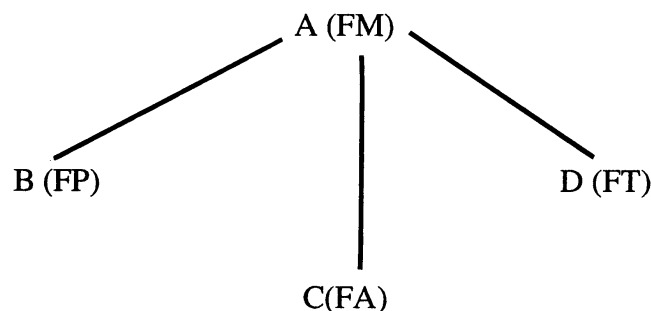
- + laideur
- + superstition
- + animalité
- + sauvagerie
- + cannibalisme

En effet, dans le premier mouvement de l'énonciation (Elle dansait... jusqu'à direction) l'identité de la femme noire n'est pas seulement évacuée dans la présence de l'esprit qui la possède, mais elle sera désormais substituée à celle d'un animal. Et cette substitution est d'autant plus surprenante que nous passons, sans transition, de la *reine d'azur, de la déesse de tous les courages* à un animal. Et pas n'importe quel animal. Celui-ci, nous dit Alexis, est *ivre de rage* (entendons ici, en structure profonde, ivre de sang). À partir de ce moment, nous assistons non pas à une identité *superposée* à celle d'un animal, ou qui aurait l'animalité pour sème lexical, mais à la fusion de deux ensembles, soit l'ensemble A (la vieille Clémentine) soit l'ensemble B (l'animal) qui représentent le diagramme suivant,

A B

Deux grandeurs dans un même espace, dont l'une ne peut varier, sans que l'autre varie à son tour. Nous en avons la preuve avec le deuxième mouvement de l'énonciation (Mambo Nannan... fouène des mains). Alors que la déesse, dans un geste presque sublime, a procuré à Madame Ange Desameaux (sans doute un membre de la confrérie) une *incroyable énergie*, elle reprend immédiatement son trait d'animalité avec *son cri rauque*. Et tous les signes que produira le sujet seront moins ceux d'une possédée qu'un animal avec tous ses attributs sémiqes tantôt posés sous forme de procès ponctuel *pousser, sauter*, tantôt sous forme de *lemmatisation* (mode de regroupement des variantes d'un même signe), tantôt sous forme de *métaphore filée*, c'est-à-dire une série de figures métaphoriques dérivées d'une première, comme *le saut sur un fauve en croupe* qui générera la figure du général *qui retournera la*

*tête du taureau face au ciel*. On remarque comment le signe de *taureau* explicite les rapports paradigmatiques des trois mouvements, mais introduit un sous-ensemble lequel, en structure de profondeur, présente un croisement de trois identités qui peuvent être ainsi schématisées



selon les équations  $\frac{A}{B} = \frac{A}{C} = \frac{A}{D}$  où A la femme noire) serait B (une femme possédée), C (une femme animale, D (une femme taureau). Nous ne fausserons pas la note en relevant dans le signe taureau un sème de masculinité dont la fonction consisterait à masquer davantage le sème de féminité contenu dans les signes de *négresse* et de *Reine*, étant entendu que le taureau, à lui seul, comporte, en contexte, le trait de *sauvagerie* déjà souligné.

On remarquera, par ailleurs, que les cinq énonciations de producteurs différents s'articulent autour des mêmes isotopies ; soit

- a) la vieillesse comme trait identitaire
- b) les structures cachées comme espace scénique (excepté l'énonciation 2)
- c) l'écriture du corps en mouvements convulsifs et en frissons
- d) la désagrégation du corps romanesque sous l'emprise d'une force supérieure au sujet
- e) l'élasticité du corps produite par le rythme des danses vaudouesques.

Dans la littérature féodale haïtienne la réduction de l'identité de la négresse à la vieillesse apparaît comme une composante obsessionnelle d'un procédé de construction, chaque fois qu'elle est représentée en situation

d'affirmation de sa personnalité. Mais ce procédé comporte son propre paradoxe dans la mesure où la vieillesse se voit attribuer les fonctions attendues d'une femme en pleine possession de ses moyens physiques. Les séries métonymiques justifient cette hypothèse.

- M1 : Elle fait des tours sur elle-même, sans changer de place, sans éprouver de vertige ; elle est même en mesure de faire tourner un objet sur sa tête.
- M2 : Elle est en mouvement depuis vingt-quatre heures ; elle est capable de transférer à une autre une énergie incroyable, de pousser un cri, de se laisser posséder par un esprit si féroce qu'il se métamorphose en taureau au point de faire des sauts et de se laisser craquer les vertèbres.
- M3 : La voilà encore qui vacille, mais ne tombe pas. Elle est plutôt secouée par un mouvement convulsif.
- M4 : La même vieille, dans ses énonciations, peut prendre la forme de plusieurs animaux. De taureau, elle peut devenir reptile dont la peau se dessèche sous la pression de quelque phénomène physique et dans le même mouvement, mammifère aux griffes dangereuses.

Ce qui frappe dans la mise en scène de la femme présentée ici comme une vieille, c'est la nature des procès d'énonciation qui, normalement, à moins que nous soyons en présence de créatures exceptionnelles, devrait contredire la notion même de vieillesse. Au contraire, sur les 26 verbes de base des 18 énoncés de ces 5 énonciations, employés au mode indicatif (présent, imparfait et passé-simple), nous en avons identifié 19 à l'aspect duratif et 7 à l'aspect ponctuel. En d'autres termes, à chaque fois qu'il s'agit de procès inhérents au sujet, que ces procès soient simultanés, antérieurs ou postérieurs à d'autres, les auteurs confèrent aux prédicats un aspect duratif. En revanche, lorsque le procès est extérieur au sujet, c'est-à-dire accompli par un agent intérieur, on recourt au passé-simple qui garde sa fonction de ponctualité à côté justement du présent ou de l'imparfait duratif. Par ailleurs, le corps, comme signe, produit les mêmes attributs sémiques sur l'axe syntagmatique : *frissons prolongés, convulsions, claquement des dents, folie furieuse, rage, cri de fauve, craquement des vertèbres, tremblement, métamorphose du visage et des traits corporels, lèpres*, et tout ceci dans un contexte qui connote *l'horreur, la peur*,

*le déchaînement des forces naturelles*, bref des signifiants vaudouesques que produit la crise de possession.

Il est important d'ouvrir ici une parenthèse sur l'un des paramètres de la culture haïtienne. Il s'agit de la violence vaudouesque comme en témoignent les unités sémiques dérivées de la crise de possession. Nous sommes ici en présence d'un trait culturel significatif dans la mesure où il se trouve exploité non seulement par des écrivains suspects quant à la pratique ou la culture féodale, mais aussi par des producteurs dont l'œuvre théorique va justement à l'encontre de cette culture féodale. Tel est le cas de Jacques Stephen Alexis, fondateur d'un parti marxiste-léniniste en Haïti et figure respectée dans le monde communiste des années 50-60. Pourtant, l'analyse sémiotique de l'énonciation 4 accuse le même fondement que celle des écrivains racistes ou féodaux en ce sens que l'écriture du corps de la femme noire obéit aux mêmes schèmes de construction, dont les axes de fonctionnement demeurent des stéréotypes qu'on retrouve dans les productions où l'identité de la femme noire n'est pas représentée dans une éthique philosophique, mais dans une écriture répulsive, voire pulsionnelle de la personne. Si nous devons nous référer à l'idéologie pour interpréter une telle démarche intellectuelle, nous dirons que même la philosophie marxiste n'a pas été en mesure soit de rectifier, soit de neutraliser les superstructures idéologiques de la société haïtienne ; que l'identité de la femme noire n'a pas dépassé des courants de pensée d'ostracisme hérités de la société esclavagiste ; ou encore qu'elle a été (et est) diluée dans un discours portant sur l'oppression d'une classe sociale par une autre et non pas sur la présence de la femme noire dans la remise en question d'une culture où elle demeure objet — et non sujet — de l'histoire.

Même chez un auteur comme Jacques Roumain dont le roman *Gouverneurs de la rosée* est considéré comme le chef-d'œuvre de la littérature haïtienne, l'identité de la femme noire n'est pas celle d'un sujet qui s'impose dans la praxis, mais un tempérament soumis à la volonté de son partenaire. Sur ce point, comme dans les autres romans, quand la femme noire n'est pas écrite ainsi que nous venons de le voir, c'est un sujet qui tente de guider son homme soit par la résignation, soit par un langage truffé de proverbes ou encore par une espèce d'affection maternelle. C'est le cas d'Anaïse face au héros des *Gouverneurs*, Manuel. Leurs rapports ne dépassent jamais le seuil des contradictions ; ils sont plutôt fondés sur le pouvoir du mâle, et même sur une espèce de violence que produisent les relations sexuelles. Les énoncés suivants confirment cette hypothèse :



- Montre-moi l'eau Manuel
- Je te salue, eau bénite, dit-elle
- Je la vois, je l'entends

Alors, nous dit l'auteur, leurs lèvres se TOUCHÈRENT (souligné par nous) et il la RENVERSA (souligné par nous). Roumain fait ici allusion à la *violence*, mais ajoute qu'elle SE LAISSE ALLER (souligné par nous). Et on nous apprend qu'au moment où s'affirme le mâle, elle pense JE VAIS MOURIR (souligné par nous). Encore le texte : « il entre en elle ; elle eut un GÉMISSEMENT BLESSE, ce qui ne l'empêche pas de s'adresser à son homme sur un ton de femme assujettie : « non, ne me laisse pas, ou je meurs », assujettissement traduit par deux séquences dialogiques

- Tu as compris, ma négresse
  - J'ai compris et JE T'OBEIRAI, mon nègre.
- (Jacques Roumain, *Gouverneurs de la rosée*, 3<sup>e</sup> éd. Club français du livre, 1948, p. 102).

### Problématique de recherche

Nous venons *d'effleurer* la question de l'identité de la femme noire dans le discours littéraire haïtien. Nous disons effleurer car nous sommes devant une problématique qui requiert une recherche en profondeur, à la lumière de *l'anthroposémiologie*, telle que nous venons de l'aborder, par ailleurs, dans une étude sur la *Question raciale et raciste dans le roman québécois* et telle que nous comptons poursuivre dans une recherche sur *La femme noire dans le discours littéraire haïtien*. En effet, plus nous creusons la question identitaire de la femme, plus nous constatons un fossé théorique entre la praxis de la femme noire et son traitement dans les productions littéraires. Car, justement, au niveau de la praxis, de l'époque esclavagiste à nos jours, cette identité est loin d'être une donnée abstraite qui se manifeste de la manière dont nous venons de l'étudier, d'où l'élaboration d'une méthodologie qui tiendrait compte du *récit de vie* et des signes produits par la femme noire en situation(s) existentielle(s), en dehors des discours où elle apparaît comme un objet pulsionnel et non comme un sujet dont la production constitue l'un des axes des structures sociales antillaises.

**Romans — témoins**

- 1) Philippe Thoby-Marcelin et Pierre Marcelin, *Tous les hommes sont fous*, Nouvelle optique, Montréal, 1980.
- 2) Baudelaire, Œuvres complètes, la *Pleiade*.
- 3) Marcelin, Frédéric, Marilisse, Ed. Fardin, Port-au-Prince, Haïti, s.d.
- 4) Alexis, Jacques, *Les arbres musiciens*, Gallimard, Paris, 1960.
- 5) Roumain, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, 3e édition, Club français du livre, 1948.



**DROITS DES FEMMES ET IDENTITÉ CULTURELLE**  
**à propos du féminisme égyptien des années 1895-1958**

*Jean-Gérard LAPACHERIE*

Commençons par rappeler les faits suivants.

En 1951, en Egypte, des femmes manifestent devant le Parlement du Caire. Pour la plupart d'entre elles, elles font partie d'une organisation féministe, Bint-el-Nil, créée, en 1948, par des intellectuelles et journalistes, dont Doria Chafik, qui, en 1945, avait fondé une revue homonyme, *Bint el Nil* : en français, la « fille du Nil ». Elles protestent publiquement contre l'absence de femmes au Parlement. Un Parlement sans femmes ne représente pas la nation, disent-elles. Les députés promettent de soutenir leurs revendications. Pourtant, Doria Chafik est poursuivie devant la justice pour avoir pénétré sans autorisation dans une enceinte sacrée ; mais, soutenue par des centaines de manifestantes, elle est immédiatement relaxée.

Il ne faut pas croire que ces revendications, qui sont normales dans une démocratie et que les autorités égyptiennes d'alors n'ont pas réprimées, ont été unanimement approuvées. Au contraire. L'Union des associations islamiques d'Egypte (contrôlée par les Frères musulmans d'Hassan el Banna) a violemment réagi. Elle a exigé du roi Farouk qu'il fasse dissoudre Bint el Nil ; qu'il fasse interdire définitivement les manifestations de femmes dans les rues ; qu'il oblige les musulmanes à retourner à la cuisine (le lieu qui leur est assigné) ; qu'il fasse voter des lois strictes qui les préservent de la corruption ; qu'il les contraigne à porter le voile.<sup>1</sup> Pour justifier leur refus de tout change-

ment dans la condition des femmes, les islamistes invoquent une identité arabe et musulmane et exigent des autorités (le Roi) qu'elles fassent respecter cette identité. Pour eux, Bint el Nil est une organisation « satanique ». Les impérialistes et les étrangers (id est les Anglais et autres européens) sont accusés de l'inspirer et cela afin de contraindre l'Égypte à abandonner son système social et sa religion.

Ainsi, ces associations islamiques définissent une identité culturelle. La femme, selon eux, n'a pas de droits ; uniquement des devoirs. Elle est épouse et mère de famille ; son existence doit se limiter aux seules obligations de l'épouse et de la mère. C'est pourquoi elle porte un uniforme (le voile) ; elle vit recluse, elle se soumet à l'autorité de son mari, et ne s'occupe que de la cuisine et de ses enfants. Cette identité se situe à l'opposé de l'idéal féministe, que défend Bint el Nil, et est un obstacle aux revendications formulées par les Égyptiennes d'alors en faveur de la liberté, de l'égalité des droits entre femmes et hommes ; de leur participation à la vie publique.

En 1957, Doria Chafik et les militantes de Bint el Nil manifestent à nouveau dans les rues du Caire. A la fois, contre l'occupation israélienne du Sinaï (consécutive à la guerre de 1956) et contre les menaces de dictature en germe dans le régime nassérien. Nasser, dont on sait quelle a été sa passion identitaire, fait réprimer cette manifestation, ce que le roi Farouk et le gouvernement libéral de 1951 n'avaient pas osé faire, en dépit des exhortations islamistes. Il dissout Bint el Nil, arrête Doria Chafik, lui interdit d'exercer la moindre activité, journalistique ou politique, et décrète que le nom de Doria Chafik, devenu maudit, ne sera plus prononcé, ni imprimé dans quelque journal, livre, publication que ce soit.

La thèse que je développe dans cet article à partir du rappel de ces faits historiques est la suivante : les femmes qui combattent pour leur liberté et pour obtenir des droits égaux à ceux des hommes se heurtent d'abord à une identité, culturelle, nationale ou religieuse, spécifique (celle de la tradition), qui leur est imposée et à laquelle, volens nolens, elles sont sommées de se conformer. Des événements récents en Arabie (à propos de l'interdiction faite aux femmes de conduire une voiture), en Algérie (le Code de la famille qui fait de la femme, quel que soit son âge, une mineure éternelle), en Iran, au Soudan, etc., confirment que l'identité culturelle et l'égalité des droits entre femmes et hommes s'excluent mutuellement, aussi radicalement que l'eau et le feu. Autrement dit, c'est en brisant une identité, imposée par les pouvoirs, qu'ils soient religieux, sociaux, idéologiques et masculins, et qui sont d'abord ceux des « mâles »,

que des femmes conquièrent leur liberté d'homme. Si parole identitaire il y a, parole libre s'entend, elle est nécessairement individuelle ; elle rompt avec l'identité communautaire ; elle rejette les rôles obligatoires ; elle récusé la Tradition qui légitime tout, même l'infâme.

Tout cela est montré par une femme : un écrivain égyptien, Out-el-Kouloub — pseudonyme, qui, en arabe, signifie « Nourriture des Cœurs » — et dont le patronyme est el Demardache. Fille d'un guide d'une confrérie mystique, elle a écrit des essais et six romans publiés entre 1930 et 1958, entre autres éditeurs, chez Gallimard ; son œuvre, admirable de plusieurs points de vue, est complètement occultée, pour des raisons idéologiques (que le lecteur comprendra mieux quand il aura lu cet article). Out-el-Kouloub a conservé vivante la mémoire des luttes féministes qui se sont développées dans son pays de 1899 à 1950 et qui ont abouti à une égalité partielle entre hommes et femmes (sinon dans toute la société, du moins dans les classes aisées), parce que le régime nassérien, prétendument progressiste mais résolument identitaire et réellement despotique, a tout fait pour discréditer à la fois les militants féministes (des femmes et aussi des hommes : Qassem Amin, Mansour Fahmy, Taha Hussein) et ce pour quoi les femmes ont milité et combattu, quitte à sacrifier leur liberté ; si bien qu'en quelques années, ce régime a réussi à en effacer toute trace dans la mémoire des Egyptiens. En effet, en Egypte, a existé, pendant la première moitié de ce siècle (1895-1958), un féminisme, libre, autonome, indépendant de l'Etat, qui s'est exprimé dans deux organisations : l'UFE ou Union des Femmes d'Egypte, fondée en 1923 par Hoda Charaoui et Ceza Nabaraoui ; et Bint-el-Nil, fondée en 1951 par Doria Chafik.<sup>2</sup> Leurs revendications ont été exposées sur la voie publique, dans les revues *L'Égyptienne* (1925-1947) et *Bint-el-Nil* (1948-1957) ; elles ont milité en faveur de l'égalité des droits entre les hommes et les femmes, l'instruction publique pour les filles, la participation des femmes à la vie politique.

Contrairement à ce que prétendent les islamistes, les féministes disposent d'une doctrine qui n'est pas exogène au sens où ce ne sont pas les étrangers qui l'exposent ou la défendent, mais des Egyptiens eux-mêmes. Selon Out-el-Kouloub, au début du siècle, c'est le gouverneur anglais Cromer qui est hostile aux revendications féministes, alors que les nationalistes égyptiens les soutiennent : « En revendiquant la liberté de me marier selon mon choix, écrit son héroïne Ramza (qui a vingt ans au début du siècle), il semblait que je fusse devenue la championne de l'indépendance égyptienne. Les

journaux paraissaient avec des manchettes sensationnelles : « De ventres d’esclaves ne peuvent naître que des esclaves (...). Libérons nos mères, nos épouses, nos filles, pour que naissent des générations d’hommes libres ! »<sup>3</sup> Les théoriciens de ce féminisme sont le penseur fondamentaliste et nationaliste Mohammed Abdouh et surtout son disciple Qassem Amin, auteur de *Tahrir el marah* (« la libération de la femme ») et de *El Marah el gadidah* (« la femme nouvelle »).<sup>4</sup> Cette doctrine est repensée par un philosophe francophone, Mansour Fahmy, qui se présente comme le continuateur de l’œuvre de Qassem Amin. En 1913, il soutient à la Sorbonne une thèse intitulée *La Condition de la femme dans l’islam*.<sup>5</sup> Dans les années 1940-50, cette doctrine est exposée à nouveau par Doria Chafik, dans la thèse sur la femme et le droit musulman qu’elle soutient à La Sorbonne, par Taha Hussein, dans un article paru dans la revue *Les Cahiers du Sud*,<sup>6</sup> en 1947 ; et par Out-el-Kouloub en 1958 dans *Ramza* (roman qui raconte la jeunesse d’une grande militante féministe, qui a de nombreux traits de Hoda Charaoui), et dans *Le Coffret hindou*, roman paru en 1951, dans lequel elle raconte la destinée de deux femmes : une artiste, qui ressemble à la grande chanteuse Oum Kalsoum et une jeune militante féministe, critique d’art dans un quotidien du Caire, passionnée de philosophie et de débat d’idées, qui ressemble à Doria Chafik.

Or, depuis 1956-60, l’œuvre que ces féministes ont accomplie, est niée ; les femmes qui se sont émancipées, méprisées ; en particulier, par les Orientalistes français et autres spécialistes du monde arabo-islamique, qui valorisent la (re)conquête d’une pseudo-identité nationale ou culturelle au détriment de la liberté de pensée ou de la liberté des femmes.<sup>7</sup> Ainsi, le régime égyptien issu du coup d’Etat de 1952 a d’abord exigé de l’Union des Femmes d’Egypte qu’elle renonce à toute activité politique et qu’elle se cantonne dans des opérations de charité ; en 1957, il interdit Bint-el-Nil. C’est contre cette dérive dictatoriale et pour maintenir la mémoire des luttes féministes des années 1895-1950 qu’Out-el-Kouloub écrit *Ramza*.

Dans ce roman, dont l’action est située dans les années 1860-1910, une identité féminine est définie, laquelle n’est pas différente de celle que Qassem Amin rappelle dans *Tahrir el marah* et contre laquelle il s’insurge. Cette identité se compose de divers comportements, attitudes, mentalités, règles imposés.

C’est d’abord le mépris dont les femmes sont accablées. Elles sont dites, selon Qassem Amin qui s’en insurge, créatures inférieures, naturelle-

ment « stupides » et « faibles ». Un Cheikh d'Al-Azhar traite Ramza, qui désire s'instruire, de « créature perverse ».<sup>8</sup>

C'est ensuite l'enfermement et la réclusion forcée de la naissance à la mort, dans le harem ou dans la maison. Les personnages féminins de Ramza forment « une communauté de femmes refermée sur elle-même ».<sup>9</sup> Elles vivent enfermées et ont toujours vécu ainsi ; même quand elles sont transportées hors de la maison, quel que ce soit le mode de transport : bateau, train, calèche, elles sont cachées de l'extérieur dans des boîtes, cellules ou caisses sans fenêtres. Il leur est interdit à la fois d'être vues et de regarder le monde extérieur ; a fortiori, de le connaître, au point que Ramza écrit : « la liberté ne leur manquait pas ; elles n'en avaient aucune idée ».<sup>10</sup>

Le troisième élément de cette identité est l'ignorance et l'analphabétisme. Dans la famille de Ramza, puissante et immensément riche, les femmes, qu'elles soient épouses, concubines, domestiques ou même, mère du maître, ne savent ni lire, ni écrire. La grand'mère de Ramza, gardienne des traditions et vestale de l'identité, juge « immoral » que sa petite-fille aille à l'école. Son professeur d'arabe, étudiant à Al Azhar, rétorque à Ramza, quand celle-ci vante devant lui les bienfaits de l'instruction : « J'ai deux filles ; je jure qu'elles ne sauront jamais lire ! »<sup>11</sup> Ignorantes, les femmes ont un domaine où s'exerce leur « savoir » culturel : les superstitions. Dans la famille de Ramza, les zars succèdent aux exorcismes, rites et cérémonies magiques ; les femmes croient dans le mauvais œil et les djinns mauvais ; défilent dans la maison cheikhas et codias. Les hommes ne participent pas à ces cérémonies ; le père, Farid Bey, raconte la narratrice, « fit un jour de sévères reproches (aux femmes) sur ces superstitions ».<sup>12</sup> Seules les femmes y croient.

Le quatrième élément de cette identité est la servitude. Les femmes ont un statut de servantes ; elles sont au service du père, du mari, du maître et chef de famille. A huit ans, Ramza apprend l'arithmétique « pour tenir les comptes du ménage ».<sup>13</sup> A quinze ans, sa grand'mère, sur son lit de mort, lui « confie son père », lui demandant « de prendre soin de lui, de veiller à ses repas, à l'entretien de ses vêtements, ce qu'elle, la vieille femme, n'avait jamais laissé faire à personne ».<sup>14</sup> Un rôle lui est assigné, conformément à l'identité imposée à son sexe : celui de servante de l'homme, père ou époux, qu'elle exerce quelque temps consciencieusement : « J'étais là devant lui ; je lui versais son café, et, sur son invitation, je m'asseyais en face de lui et partageais son repas » ;<sup>15</sup> puis, une fois le père parti au bureau : « restée seule, je rangeais ses vêtements, et veillais à mettre son appartement en ordre ».<sup>16</sup>



Les autres éléments de cette identité sont le voile obligatoire, la répudiation arbitraire, la polygamie de plaisir ; la chosification ; le mariage forcé, les femmes étant réduites à l'état d'objets, passives, sans volonté. Bahiga, la meilleure amie de Ramza, est mariée à un homme qu'elle n'a jamais vu. « Elle était là, dans sa belle robe de soie blanche, affalée sur sa chaise, tamponnant ses yeux de son mouchoir. Elle subissait passivement son sort, comme avait fait sa mère, comme avaient fait avant elles toutes les femmes d'Egypte ». <sup>17</sup>

Dans ses romans et dans *Ramza*, Out-el-Kouloub rappelle les divers éléments de cette identité. Surtout, elle en analyse la source. Quelle en est l'origine ? Qui la défend ?

Ce sont les hommes, et surtout les hommes de pouvoir, ou bien les femmes « aliénées » (au service des hommes de pouvoir), qui, après avoir défini cette identité culturelle dite « arabo-islamique » ou « ethnico-religieuse », l'imposent aux femmes et aux filles, dès leur naissance. Ils sont les seuls à avoir droit à la parole, publique ou privée ; ils jouissent de pouvoirs arbitraires sur les êtres qu'ils dominent. Le père de Ramza, fin lettré, est « le maître » : il possède les choses et les êtres ; il dispose d'un pouvoir illimité sur eux.

Cela apparaît nettement à propos de quatre questions, cruciales dans la société égyptienne de la fin du XIXe siècle, l'esclavage, l'ignorance, le mariage des filles, la présence et l'influence des étrangers.

En 1877, le gouvernement égyptien abolit l'esclavage, pratique séculaire, que l'islam a légitimée. Les premières victimes en sont les enfants, garçons ou filles originaires des marges de l'Empire ottoman (Sud-Soudan, Ethiopie, Caucase, monde slave), enlevés à leur famille et vendus sur les marchés d'Istamboul ou du Caire. Dans *Ramza*, un personnage fait l'apologie de l'esclavage. C'est Roustoum Agha, « ancien esclave devenu marchand d'esclaves », <sup>18</sup> très riche, pourvoyeur en eunuques et en concubines des harems turco-égyptiens du Caire. Pour lui, l'esclavage, activité commerciale lucrative, a suscité la civilisation « la plus raffinée » qui ait jamais existé : celle des harems, dans laquelle les femmes, « bien traitées », bien nourries, richement habillées, luxueusement parées, comblées et satisfaites, sont parfaitement heureuses ; et où les « nègres » (devenus eunuques) sont « plus heureux que leurs frères sauvages du Soudan ou d'Ethiopie ». <sup>19</sup> Cette identité-là est forte et ancienne ; elle remonte aux origines ; ce sont « des règles de vie

admises par tous, voulues par Dieu lui-même ».<sup>20</sup> Or, à partir de 1877, cette identité est menacée, puisque, peut-être sous l'influence des étrangers, intrus ou éléments exogènes, qui, selon Roustoum Agha, « veulent imposer leurs mœurs et leurs lois en Egypte »,<sup>21</sup> le gouvernement égyptien a décidé de mettre fin à l'esclavage. Cette identité est définie par des hommes de pouvoir qui l'imposent aux femmes et la leur font accepter. Roustoum Agha est riche, puissant, ami des ministres ; il est le maître. « Toutes (les femmes de la maison) pensaient que (Roustoum Agha) avait raison ».<sup>22</sup> Même la mère de Ramza : « Ma tante et ma mère, à l'époque où elles me contaient cet épisode de leur vie, n'avaient pas changé d'opinion (id est elles approuvaient l'esclavage) : tant il est vrai que c'est dans l'âme des esclaves que l'esclavage est le plus difficile à détruire ».<sup>23</sup>

Il en va de même de cet autre trait définitoire de l'identité culturelle imposée : l'ignorance. Dans la maison du père de Ramza, Farid bey, ami intime des intellectuels et écrivains de la nahdah (ou renaissance arabe) : Abdouh, Amin, Chawki, Ibrahim, etc., les femmes ne savent ni lire, ni écrire, sauf l'esclave Indjé, la mère de Ramza. Ramza veut s'instruire. Elle veut apprendre à lire, écrire, compter ; la géographie, les langues et les littératures étrangères. Pour lui donner une instruction élémentaire, son père recrute un lettré d'Al-Azhar, Cheikh Nassif, qui, sur les conseils de la grand-mère, gardienne des traditions, refuse de lui apprendre autre chose que la grammaire, afin qu'elle lise le *Qoran* et l'arithmétique, pour que, plus tard, devenue épouse et mère de famille, elle puisse tenir les livres de compte de son ménage. De fait, Cheikh Nassif, qui dispose d'un pouvoir religieux et idéologique, définit une identité féminine, faite de rôles, de statuts, de préjugés. Devant ce représentant du pouvoir, Ramza, par provocation, fait l'apologie de l'instruction des filles. Cela lui vaut la réplique suivante : « Créature perverse !, s'écria-t-il, tu ne retiens que les opinions les plus néfastes (...). Je dirai à ta grand-mère qu'elle veille sur toi, car tu es en danger ».<sup>24</sup> Apprendre quelque chose, quand on est une femme, c'est rompre avec une identité ; c'est briser un interdit.

Le mariage est aussi un élément de l'identité féminine. Là encore, c'est le père, « le maître », celui qui possède les choses et les êtres, qui impose cette identité. Ramza veut épouser le jeune homme (frère aîné de sa meilleure amie) qu'elle aime ou croit aimer. Or, l'identité culturelle lui interdit de choisir qui que ce soit et même de connaître le visage ou le nom de son futur époux, avant la cérémonie du katb el kitab et la signature du contrat. Le père choisit pour

elle un ingénieur âgé de 35 ans (elle en a 16), afin que la différence d'âge consolide l'autorité du mari sur son épouse : « Se marier (.), c'est devenir membre d'une famille. Ta place dans la société égyptienne, la considération qu'on aura pour toi, dépendra surtout du rang social de cette famille ». <sup>25</sup> Il en va de même pour les jeunes hommes, qui épousent la jeune fille qu'a choisie pour eux le père. La revendication de Ramza et des autres personnages positifs d'Out-el-Kouloub en matière de mariage est « la libre disposition de leur cœur ». <sup>26</sup>

Enfin, cette identité féminine, imposée par les hommes de pouvoir, est aussi, selon Out-el-Kouloub, légitimée par les puissances étrangères, tutélaires et impériales ; à savoir, en Egypte, à cette époque, l'empire ottoman et l'empire britannique.

Ramza se marie avec Maher, un jeune homme à peine plus âgé qu'elle, et contre la volonté de son père, lequel exige que le mariage de sa fille soit annulé par le tribunal (islamique). Les Anglais, en la personne de Lord Cromer, Consul Général Britannique, prennent le parti du père contre la fille ; du pouvoir patriarcal contre les victimes de ce pouvoir ; de l'identité culturelle contre la liberté et le libre choix des individus. Les nationalistes égyptiens, eux, prennent le parti de la fille : « Libérons nos mères, nos épouses, nos filles, pour que naissent des générations d'hommes libres ! » <sup>27</sup> Pour Ramza et Out-el-Kouloub, la femme est à l'homme ce que l'Egypte est à l'Empire ottoman ou britannique : arbitrairement soumises l'une et l'autre à une puissance despotique.

L'identité féminine n'est pas celle que des femmes choisissent ; elle est celle que leur imposent des pouvoirs arbitraires.

Or, il arrive, dans les romans d'Out-el-Kouloub, que des femmes se forgent une identité, librement, sans contrainte, et deviennent ce que leur libre arbitre et leur volonté les incitent à être, conformément au droit naturel des individus à construire eux-mêmes leur destin. Au début du siècle, ces femmes ne sont pas nombreuses. Ramza est la première. Puis, trente ou quarante ans plus tard, d'autres l'imitent. Dans *Le Coffret hindou*, <sup>28</sup> Out-el-Kouloub raconte la destinée de deux femmes, Samiha et Aïcha, qui ont forgé leur destin et choisi un destin différent de celui que la communauté leur imposait. Elles font entendre une parole identitaire vraie, individuelle, spécifique, mais dans des circonstances particulières, et à une condition sine qua non : absence (ou mort) du « maître » (père ou époux). Le « maître » n'est plus là pour imposer l'iden-

tité obligée. Ainsi, dans *Le Coffret hindou*, Aïcha, la chanteuse, qui ressemble à Oum Kalsoum, a pu se forger un destin et construire elle-même sa propre identité, parce que, à peine mariée, le veuvage l'a libérée de la tutelle de son époux. Samiha, aussi, conquiert facilement sa liberté, parce qu'elle est orpheline et qu'elle n'a pas à subir la férule du père. Ramza peut conquérir sa liberté et choisir son identité, à partir du moment où sa grand'mère, sa mère, la première épouse de son père, et son père lui-même, meurent.

L'identité choisie n'est possible que lorsque ceux qui édictent l'identité imposée ont disparu (père, époux, grand'mère) ou ont perdu tout prestige et toute influence sur les êtres (cheikhs, théologiens d'Al Azhar discrédités, pouvoir colonial, etc.). C'est ce qu'a compris Ceza Nabaraoui, la cofondatrice de l'Union des Femmes d'Égypte et grande amie de Hoda Charaoui. Après avoir manifesté dans la rue contre l'occupant britannique et fondé leur organisation, elles créent une revue féministe, *L'Égyptienne*. En 1923, elles n'hésitent pas à violer un interdit. A la gare du Caire, elles descendent du train harem, le visage découvert, refusant désormais de porter le voile en public. Ceza Nabaraoui explique les raisons pour lesquelles, en 1923, elle et Hoda, ont pu agir librement pour se choisir une identité : « Hoda était veuve ; mon père était mort l'année précédente. Aucun homme ne pouvait plus nous empêcher d'agir ».<sup>29</sup>

A cette identité culturelle, obligatoire, imposée par les pouvoirs, Out-el-Kouloub oppose des valeurs universelles : liberté individuelle ; « libre disposition de son cœur » ; savoir émancipateur ; autonomie de l'individu ; et sur plusieurs points, elle reprend l'analyse que Qassem Amin développe des causes de la servitude féminine.

Qassem Amin exclut que la religion en soit responsable. Pour lui, ce sont les mœurs et les traditions archaïques qui asservissent les femmes. Il emploie ces termes dans le sens que le mot « culture » (culture vs nature) a aujourd'hui en anthropologie et dans les sciences humaines et sociales contemporaines : gestes, mentalités, comportements, façons d'être, stéréotypes, schèmes de pensée, spécifiques d'un groupe humain, ce sont les mœurs spécifiques, particulières, archaïques, traditionnelles (l'identité culturelle) des nations dans lesquelles l'islam s'est propagé qui ont asservi les femmes. La loi, si elle est universelle, les libère ; les cultures, spécifiques, les oppriment. Les « cultures », c'est-à-dire l'identité culturelle imposée par les pouvoirs tribaux, claniques, familiaux, traditionnels (religieux ou non). « Demeurer ce

que nous sommes », écrit Out-el-Kouloub, dans la préface de son récit mystique, *La Nuit de la destinée*.<sup>30</sup> Lorsqu'il est question de la condition des femmes et de leur nécessaire émancipation, elle a conscience que cette culture, cette identité, ces traditions sont les principaux obstacles à l'épanouissement et au bonheur des individus, femmes et même hommes. Comment être soi dans une communauté qui impose à ses membres des sentiments, des gestes, des comportements, une place, des rôles, un destin, mal gré qu'ils en aient ? La condition de la femme n'est qu'un aspect d'un problème plus vaste, celui d'une culture ou d'une identité culturelle qui refuse tout libre arbitre aux individus.

Ainsi, les femmes ne sont pas les seules à souffrir de la tyrannie des identités imposées ; les jeunes hommes aussi en sont victimes. Maher, cet officier égyptien que Ramza a épousé, se soumet totalement, bien qu'il soit adulte, aux décisions de son père, de sorte que Ramza, excédée par sa pusillanimité, évoque devant lui l'urgente nécessité de libérer les hommes. « J'ai rompu avec mon père et vous continuez à subir la tyrannie du vôtre ? On fait campagne en ce moment pour l'émancipation des femmes ; faudrait-il que ce soient elles qui luttent aussi pour l'émancipation des hommes ? »<sup>31</sup>

De ce fait, à l'identité culturelle, celle du groupe ou de la communauté, fût-elle « une communauté de femmes refermée sur elle-même », elle oppose une identité individuelle. A chacun, qu'il soit, homme ou femme, Égyptien ou Français (Ramza qui rejette l'identité imposée est plus libre que son institutrice privée, française, Mademoiselle Hortense de \*\*\*, qui se résigne à assumer l'identité que sa culture française, catholique et monarchiste, et les hommes de sa culture lui ont imposée), de choisir en toute liberté une identité, nécessairement individuelle ; de la conquérir ; de l'assumer, malgré les autres ; malgré la « culture » du groupe ; et de faire entendre une parole, qui, comme cette identité, ne sera pas « psittaciste », mais l'expression précise d'une identité unique et autonome. C'est l'identité spécifique, d'un individu autonome, contre l'identité culturelle, celle du groupe ou de la communauté. C'est la morale du devenir (deviens celui que les tiens ne veulent pas que tu sois ou t'interdisent d'être) qu'elle oppose à celle de l'être et de l'essence séculaire : celle des pouvoirs, des autorités, des dogmes, des chiens de garde de l'identité. Il ne faut pas croire que les points de vue d'Out-el-Kouloub soient marginaux dans la littérature francophone. Dans *la Voyeuse interdite*,<sup>32</sup> Nina Bouraoui fait raconter par la narratrice Fikria la vie « d'une jeune fille musulmane dans un pays musulman », à Alger, dans les années 1970. Fikria et

ses sœurs vivent ignorantes, cloîtrées, méprisées, désœuvrées, dans l'attente du mariage. La seule femme qui échappe à cette identité est la bonne de la famille, Ourdhia, une targuie, qui, parce qu'elle est « domestique » et « étrangère », ne subit pas les rigueurs de l'identité imposée. Elle est très belle ; elle a le droit de sortir dans la rue (et sans porter le voile), ne serait-ce que pour aller au marché. Mal lui en prend. Dans la rue, elle est agressée par « les hommes en rut », qui lui crachent au visage, lui jettent des pierres, et l'accablent d'injures racistes : « kahloucha » (« négresse »).<sup>33</sup> Elle a osé rejeter l'identité imposée ; elle est punie.

Les combats des femmes contre l'identité culturelle sont ou ont été occultés par les belles et grandes âmes (des hommes), qui font l'apologie de l'identité imposée et rendue obligatoire par les nouveaux pouvoirs du tiers-monde, lesquels sont quasiment tous tyranniques. En 1982, dans *le Désenchantement national*, livre méconnu et occulté, la franco-tunisienne Hélé Béji écrit : « Tant qu'il s'agit de me défendre contre la présence physique de l'envahisseur, la force de mon identité m'éblouit et me rassure. Mais dès lors qu'à cet envahisseur se substitue l'identité elle-même, ou plutôt ma propre effigie (nationale) postée sur l'axe de l'autorité, et m'enveloppant de son regard, je ne devrais plus avoir en toute logique le droit de la contester ».<sup>34</sup>

Pour elle, comme pour Out-el-Kouloub ou Nina Bouraoui, l'identité culturelle est un instrument de domination et d'asservissement. Chacun est sommé de s'y conformer. Surtout, ceux qui sont privés de tout droit et interdits de parole, à savoir les filles et les femmes. A cette identité, elle oppose le droit, la loi, des valeurs universelles, la liberté de tout être humain, qu'il soit homme ou femme, de se choisir et de construire une identité spécifique, personnelle, autonome, quitte à rejeter l'identité du groupe.

## NOTES

1. Cité par Cynthia Nelson, « The Voices of Doria Shafik : Feminist Consciousness in Egypt from 1940-60 », in *D'un Orient l'autre*, Paris, Presses du CNRS, 1991.
2. Ibidem.
3. *Ramza*, Paris, Gallimard, 1958.
4. Les œuvres de Qassem Amin ne sont pas traduites en français. Abdel-Malek en cite des extraits dans *Anthologie de la littérature arabe*, tome II, « les essais », Paris, Seuil, 1965.
5. Réédité en 1990 aux éditions Allia, Paris, par Mohammed Harbi.
6. « Tendances religieuses de la littérature égyptienne d'aujourd'hui », *Les Cahiers du Sud*, Marseille, 1947.
7. Cf Berque Jacques, *Egypte, impérialisme et révolution*, Gallimard, 1967.
8. *Ramza*, op. cité, p 96.
9. Ibid, p 19.
10. Ibid, p 20.
11. Ibid, p 96.
12. Ibid, p 73.
13. Ibid, p 94.
15. Ibid, p 111.
16. Ibid, p 112.
17. Ibid, p 106.
18. Ibid, p 49.
19. Ibid, p 49.
20. Ibid, p 50.
21. Ibid, p 49.
22. Ibid, p 50.
23. Ibid, p 50.
24. Ibid, p 96.
25. Ibid, p 189.
26. Ibid, p 15.
27. Ibid, p 207.
28. Paris, Gallimard, 1951.
29. *Qui Vive-international*, n° 1, Paris, 1985.
30. Paris, Gallimard, 1954.
31. *Ramza*, op. cité, p 208.
32. Paris, Gallimard, 1991.
33. Ibid, p 57.
34. Paris, La Découverte, 1982, p 118.

**« L'ÉTRANGER DE L'INTÉRIEUR » :  
LE POÈTE SUR UNE ŒUVRE DE CLAUDE VIGÉE**

*Jean-Jacques HAMM*

« On peut dire que rien n'est bête comme une nation. C'est que les gens d'esprit ne se chargent pas de plaider ces sortes de causes, ce sont les sots qui, n'ayant rien à dire et s'armant du droit incontestable que leur donne leur immense majorité, se chargent d'ordinaire de ces accusations d'*attentat à l'honneur national, au caractère d'un peuple* et autres balivernes. »

Stendhal, *Voyages en Italie*<sup>1</sup>.

Platon se méfiait des poètes. Il eût voulu, lorsqu'il les tolérait, qu'ils consacraient leur talent à chanter les armes de la patrie et à éduquer les soldats<sup>2</sup>. Il eût sans doute apprécié le chant de guerre de Rouget de Lisle ou l'entreprise de Paul Déroulède. Le vrai poète, Platon le renvoie de la République, « après avoir répandu des parfums sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes »<sup>3</sup>. Remercié tel un dieu, mais exclu, condamné à l'errance, le poète entre dans la vaste circulation des exilés et des marginaux, des malades et des fous.

Les concepts de cité et, plus tard, de nation postulent un dehors et une altérité, au-delà de toute unité. Ils rassemblent, délimitent, puis écartent. Dans le pire des cas, les concepts de nation et de code de la nationalité sont chargés de xénophobie. Si le patriotisme pourrait n'être que l'amour de la patrie, le



nationalisme est toujours le véhicule d'une exclusion. « Le nationalisme, écrit Charles Maurras, est la sauvegarde due à tous ces trésors qui peuvent être menacés sans qu'une armée étrangère ait passé la frontière, sans que le territoire soit physiquement envahi. Il défend la nation contre l'Etranger de l'intérieur »<sup>4</sup>. Cet étranger, en d'autres temps, en même lieu s'appellera l'anti-France.

Face aux hiérarchies, fussent-elles divines, étatiques ou sociales, « le poète est voleur de feu »<sup>5</sup>. La poésie, « folie *dans* la langue »<sup>6</sup>, est d'abord refus du monde des discours officiels, refus d'un univers rationalisé, rassurant et clos. Plus le pouvoir est autocratique et plus toute poésie est intolérable, car elle brise le consensus, les complicités d'un savoir commun et d'une doxa mortifère.

L'histoire de la poésie, comme celle de la littérature et des arts, tisse sans aucun doute l'un des principaux chapitres d'une histoire de l'exil et de l'aliénation sociale. Dans l'antiquité romaine, *les Tristes* d'Ovide disent le sort cruel du poète banni :

« Pace, nouem, uestra liceat dixisse, Sorores :  
uos estis nostrae maxima causa fugae<sup>7</sup>. »

Au fil des siècles, d'autres images s'ajoutent à celle-là : l'errance de Dante, la complainte de Charles d'Orléans, l'amertume de Du Bellay, l'engagement lointain de Hugo. Parmi les modernes, l'on songerait à Saint-John Perse, à Ezra Pound ou à Pablo Neruda...

S'il n'est pas courtisan, poète de cours, poète officiel, s'il ne magnifie pas la pompe des princes ou des états, il est en porte-à-faux. « La vraie vie est absente »<sup>8</sup>. La patrie du poète est dans l'aliénation, la folie ou la mise à mort. Les romantiques ne s'y sont pas trompés qui ont chanté Le Tasse, redécouvert Gilbert, pris pour modèle André Chénier ou Chatterton. C'est Baudelaire qui assume, jusque dans son corps, la terrible vérité d'une malédiction maternelle. Ce sont les grands maudits : Lautréamont, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, le « *dérèglement de tous les sens* »<sup>9</sup>. Ce sont les grands suicidés de la société : Rimbaud l'Africain, Vladimir Maïakovski, Antonin Artaud, Sylvia Plath ou Paul Celan. C'est la solitude essentielle de Fernando Pessoa dans *le Livre de l'intranquillité*<sup>10</sup>. C'est Ezra Pound, enfermé dans une cage par l'armée américaine.

La vraie poésie naît de la rencontre de la fragilité de l'être et de l'intangible merveille du monde. Elle dit la coupure et le lien. Elle dit l'identité dans la séparation. Elle est :

« Portes ouvertes sur les sables, portes ouvertes sur l'exil,  
Les clés aux gens du phare, et l'astre roué vif sur la pierre du seuil<sup>11</sup>. »

Elle est chez Rilke la rupture d'avec l'univers naturel :

« und die findigen Tiere merken es schon,  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt ; »

mais aussi le fragile rapport à l'arbre :

« Es bleibt uns vielleicht  
irgendein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich  
wiedersähen<sup>12</sup>. »

Elle est ce qui dit le secret des mouvements telluriques qui instinctivement, naturellement, refusent les obstacles humains :

« Something there is that doesn't love a wall,  
That sends the frozen-ground-swell under it,  
And spills the upper boulders in the sun<sup>13</sup>. »

La poésie est l'accès, par le langage, au néant de toute chose. Par le langage défait et refait, elle fait surgir le mirage d'une présence au monde ; elle fait vibrer une essentielle et fragile identité.

\*

Homme de l'exil et poète de l'appartenance, Claude Vigée se décrit ainsi dans son livre d'essais et d'entretiens, *La Faille du regard* :

« Je suis né juif alsacien : par conséquent, deux fois juif, et doublement alsacien. Hommes des frontières, les Alsaciens, depuis des siècles, sont

coincés entre deux grands empires culturels : le domaine français et le monde germanique. Ils ne peuvent se sentir à l'aise dans une telle situation. Artistes, écrivains, poètes surtout, ils se savent pris en tenaille, ils n'ont pas les coudées franches, ils ne jouissent jamais d'une véritable liberté de mouvement intérieure. Ligotés par leur passé-présent, comment s'improviseraient-ils audacieusement explorateurs du futur ? Un mal-être, souvent proche du malheur, travaille l'Alsacien qui écrit en français, autant que celui qui voudrait s'exprimer en allemand. Tel autre, qui n'ose écrire qu'en dialecte, sait quel en sera le prix : un silence de mort, causé par l'inexistence à peu près totale d'un public. Voici le fruit empoisonné de soixante ans de jacobinisme culturel et linguistique en Alsace<sup>14</sup>. »

Ce texte, publié en 1987, exprime le dilemme de celui qui est pris dans deux ou plusieurs langues et cultures. La trajectoire de Claude Vigée commence en 1921 à Bischwiller, petite ville du Bas-Rhin. Issu d'une famille juive, commerçante, son enfance et son adolescence se passent à la campagne et à Strasbourg où il fait ses années de lycée. Explusé avec sa famille au moment de l'occupation nazie, il réside à Toulouse de 1940 à 1942. Il y participe à l'organisation de la résistance juive, publie ses premiers vers dans *Poésie 42*, la revue de Pierre Seghers. Il se réfugie aux Etats-Unis en 1943, y passe en 1947 un doctorat de langues et littératures romanes. Il enseigne la littérature française et la littérature comparée dans diverses universités américaines : Ohio State University, Wellesley College, Brandeis dont il dirige le département jusqu'en 1959. Installé en Israël depuis 1960, il est nommé professeur à l'université hébraïque de Jérusalem. Depuis 1976, il partage son temps entre Jérusalem, Paris et l'Alsace.

Poète, essayiste, traducteur, Claude Vigée a publié à partir de 1942 ses poèmes dans des revues et en recueils. *Le Soleil sous la mer* réunira en volume les poèmes de 1939 à 1971<sup>15</sup>. En 1977, *Délivrance du souffle* est publiée, *Pâque de la parole* en 1983, *Les Orties noires* en 1984<sup>16</sup>. En 1988 paraît, édité par l'Association Jean-Baptiste Weckerlin, un recueil bilingue intitulé *Wénderôwefîr / Le Feu d'une nuit d'hiver*<sup>17</sup>.

L'oeuvre poétique de Claude Vigée, profondément religieuse, au sens étymologique du terme, est parcourue par le double mouvement que produit le jeu d'un ensemble d'antonymies. L'exil apparaît d'abord comme un thème majeur :

« AILLEURS nous fûmes prisonniers dès l'origine  
vagabonds parqués dans les palais de l'orage  
cloués aux murs où crie un gel nocturne d'astres<sup>18</sup> ; »

mais aussi la présence des paysages d'une terre natale liée aux images d'une poétique de l'enfance :

« Nous rêvions aux coteaux de l'enfance  
où d'anciens hameaux se meurent entre les ronces »<sup>19</sup>.

Sa poésie dit les retours, la joie et la tristesse, la célébration de la vie et de la mort :

« Errance, avenir, fête!  
A cause du méchant Titus  
ou du brave Mathusalem,  
depuis vingt ans et plus  
(quelques deux millénaires)  
nous faisons la navette  
entre la Basse-Alsace  
et la Haute-Judée.  
A bout d'espace,  
à court d'idées,  
de Strasbourg à Jérusalem  
nous visitons nos cimetières »<sup>20</sup>.

Et toujours la mémoire individuelle et collective, toujours les cycles de la perte et de l'agonie, de la joie du renouveau.

*Wénderôwefîr* porte en sous-titre, *E gedicht éwwer leid un fraid en drizeh lièder îngedeild*, dont la traduction serait : « Un poème sur la souffrance et la joie divisé en treize chantefables ». L'ouvrage est dédié, en alsacien, « A tous les grands enfants qui veulent encore chanter en alsacien »(8). Texte bifide, il met face à face une version alsacienne et une version française. La première, écrite en 1984, la seconde en 1985 ; toutes les deux achevées à Jérusalem. Le livre s'ouvre par une épigraphe, tirée du *Deutéronome* (III, 25), qui exprime le souhait par Moïse de voir le bon pays au-delà du Jourdan. Le recueil est composé d'un Prélude et de XIII Chants. Certains des chants ont des

sous-titres ; le chant III : *La Complainte du Tzigane Sékula* ; le chant VII : *Les Soliloques de KäTTY Bell* ; le chant X : *La Foire d'arrière-saison* ; le chant XIII : *Le Chant après minuit, L'Amandier de Jérusalem*. Oeuvre satirique, élégiaque et lyrique, elle met en scène, de l'enfance à la vieillesse, la misère et la joie du monde. Par la tension de sa forme double, elle propose un travail de dérive d'une langue à l'autre, travail qui annule l'origine sans pour autant constituer le texte second, la fausse traduction, en version qui fasse autorité. Ces deux textes, il faudrait les penser en recto et verso de ce qui est si proche et si loin pourtant.

Le Prélude s'ouvre par une vision hivernale, par la solitude de l'arbre et par le sommeil momentané dans la nature :

« Un seul bouleau scintille entre mousse et pierraille  
 Dans la sapinière obscure  
 Abandonnée au sommeil de décembre (15). »

Ce thème est repris en sourdine en d'autres chants :

« Anonymes  
 les petits bouleaux prisonniers  
 tremblent muets dans la forêt miraculeuse,  
 jusqu'aux plus hautes branches  
 courbées sous les chatons d'étoiles  
 que la hache du gel abat, en écorçant  
 l'aubier tendre du firmament (41). »

Il se dit dans l'image des bois travaillés par les saisons :

« L'oiseau s'envole au loin,  
 le bois gît sourd et noir,  
 l'été meurt en silence... (61) »

C'est par le glas aussi, par la mort du passé et des êtres, par un long adieu à la vie que s'ouvre et se referme le premier chant :

« Entendez-vous sonner le glas  
 pour nos jours obscurs d'autrefois ? (17) »

Poème du regard en arrière et de la perte, il met en scène, en une répétition obsédante, des memento mori :

« Bientôt tu t'en iras  
par le chemin des rats  
celui où l'on va à l'obscur,  
au plus sourd, au lieu bas  
de la ténèbre humaine.  
Dans le trou au crapaud  
se noient tous les échos. (25) »

De ce passé révolu sur fond d'hiver il ne reste que des bribes, de quoi faire un inventaire d'objets sur fond de grenier (37). Tout au long du recueil, le désespoir est inscrit dans la poésie et la nourrit l'angoisse de jouir, l'horreur de la béance nourrissent tour à tour les rêves d'un poète (17).

Ce désespoir vient du fond des âges, de cette région de la *Genèse* où s'engendre la civilisation de Caïn et la longue chaîne des meurtres et de la culpabilité :

« Lamekh, ce voyou, ce loubard, un soir qu'il avait dû laisser, tout triste et seul, Caïn son trisaïeul déambuler, aveugle, au milieu des roseaux, lui tira une flèche au travers de la gorge. Tout fils de famille aujourd'hui n'en déplaît aux aïeux, trouve peu de prix le poids des vieilles vies qu'il traîne après la sienne. Avec ses doigts épais de garçon-charcutier il taille largement, jusqu'à l'os, dans la chair, se lacérant de joie au cœur de sa folie : c'est ainsi qu'il rejoint le royaume du ciel (73). »

Un profond sens du tragique humain imprègne donc cette œuvre. Après Rainer Maria Rilke, Claude Vigée rappelle que l'être humain est un étranger sur la terre. Après Baudelaire et Mallarmé :

« C'est comme ça, Madame, nul n'y changera rien. Baudelaire l'a dit, Mallarmé le répète : le monde entier ressemble à l'hôpital civil (111). »

La succession des chants met en scène le vieillissement des corps, présente un défilé de morts, des plus humbles aux plus illustres : de l'ivrogne

au « docte Einstein Albert », au « vilain Papa Freud », au « délicat Mozart », au « vieux Jean-Sébastien avec sa grosse perruque » (103). La fin peut être sordide tout comme elle peut être baroque ou théâtrale :

« Un bandeau de soie rouge effrangée sur le front,  
chapeau de paille blanche,  
jaquette du dimanche,  
sans même un sou vaillant  
au fond du *ridicule*,  
dans les froids de l'Avent  
par une nuit sans lune, enveloppée de loques,  
l'illustre KäTTY Bell, en grande majesté,  
assise roide et droite comme un vieux Pharaon  
sur son fauteuil Voltaire au drap mangé de mites,  
sous les crocs du boucher, dans l'échoppe ancestrale  
a gelé tout d'un coup, en bloc! (135) »

Elle est affaire de chanson et de spectacle, elle est fête foraine, mais de toute façon, « il est trop tard pour sauver votre vie » (139).

Nature, poète, humanité, c'est aussi de la mort d'une langue qu'il s'agit. La complainte du tzigane Sékula, nomade et poète, nous dirait la tristesse du dialectophone face à une KäTTY Bell francisée. Faut-il donc se résoudre au découragement et au suicide linguistique, telle est la question lancinante du Chant III :

« Jamais il ne viendrait à l'esprit de Madame de condescendre  
à nous répondre en dialecte, comme faisaient les gens du  
temps de mon enfance. »

Peut-être faudrait-il se résoudre au suicide ? (55)

Elégies et hymnes funèbres, poèmes grinçants et grimaçants, spectacles grotesques ou morbides, ces chantefables s'écrivent pourtant aussi de la rencontre de la vie et de la mort, de la joie du renouveau et de la naissance et des menaces qui pèsent sur elles.

La mort valse-t-elle encore avec la vie, en une longue valse cosmique, comme au temps de Schubert ?

« Depuis longtemps déjà notre monde retarde...  
Mon pauvre Franz Schubert, est-elle donc finie,  
l'histoire de la mort qui valse avec la vie ? (125) »

Les signes de la mortalité semblent dominants dans l'inventaire des objets de la vie d'autrefois : cadres sans portraits, mannequins sans têtes, « miroir fêlé du buffet Louis Treize » (31), « poupées de caoutchouc à la tête tranchée » (33) et :

« les carnets de l'oncle André qui s'est suicidé au gaz à  
vingt quatre ans dans le bureau de l'usine la nuit avec  
sa petite amie Line en 1919 quand il était rentré de Russie  
après des mois au front, passée la bataille de Verdun... (37-39) »

En tout cas, celle du fils Brummler « nouveau conscrit », « mobilisé le jour de ses obsèques » met en scène un bel églantier, ainsi que le Saut du Lièvre, symbole de vie et d'amour.

Car le monde est voué au renouveau. Cela se voit dans le réveil de la nature au sortir de l'hiver, dans les noces du printemps :

« Quand le soleil secret se lève  
dans le corps sanglant de la nuit  
transfigurée et nébuleuse  
par la semence du névé  
- lèvres du ruisseau qui murmure plus bas  
sous la couche de glace, entre les joncs du Ried -  
comme une fiancée sous son châle nuptial  
la terre s'est vêtue d'un pollen d'amandier! (41) »

L'arbre renaîtra avec les saisons. La palingénésie du bouleau est déjà inscrite en lui comme avenir.

« Déjà germe dans ta racine  
Sous les scories gelées,  
Ce feu d'étoiles qui sourdra  
Dans l'été vert de la semence (15). »



C'est enfin le jaillissement, le refleurissement de l'amandier de Jérusalem et d'une nature porteuse de vie :

« Ce n'est qu'un petit arbre, en sa rondeur fragile,  
 qui veut s'épanouir au coeur du firmament :  
 pourtant c'est lui, soudain, qui s'est couvert de fleurs,  
 .....  
 il refleurit pour vous sur la grille de la porte,  
 l'amandier qui s'élance au-dessus du jardin,  
 hors du coeur rajeuni de cet hiver de roc (169) »

Tout un pan de l'oeuvre glorifie la vie, les lieux et les moments du bonheur : l'enfance des jeux, des lieux familiers, un grenier (31) auxquels s'accroche l'imaginaire. C'est l'univers des amours au bois sacré (129), des amours libres et sauvages au Saut du Lièvre :

« Au Saut du Lièvre  
 au Saut du Lièvre  
 bondissent à l'envi  
 tant de joyeux lapins.  
 Ici garçons et filles  
 se donnent rendez-vous,  
 se caressent les reins,  
 les cheveux et le cou.  
 Ils se trouvent mignons,  
 se roulent avec délices  
 sur un lit balsamique  
 fait d'aiguilles de pin  
 - vraiment c'est une honte ! -  
 et l'un sur l'autre monte  
 sans anneau de mariage  
 ni chemise de nuit :  
 de ces feux interdits  
 ils brûlent à l'envi  
 entre les marécages,  
 sous les rocs des sapins  
 qui jaillissent des sables (131-133). »

Liberté des gens du voyage (61), revendication par le tzigane Sékula d'une écriture de chants et de chansons en alsacien, des poèmes prennent à parti les détracteurs, fussent-ils de classe, de culture ou de pays différents :

Mais nous aimons surtout forger en dialecte des poèmes pointus et pleins d'impertinence, qui s'échappent tout seul des lèvres, comme ailés! Vous autres, gens de bien, vous vous êtes gaussés de nous trop fréquemment. Nous en avons assez de l'attente : car nous autres gitans nous avons en tous lieux avalés vos crachats, et subi mille affronts. A partir d'aujourd'hui, nous ne laisserons plus le jardin piétiné de la langue nationale se dessécher sans soins jusque dans ses racines (59).

L'ensemble du recueil est aussi un poème de la naissance d'un chant, d'abord caché, « comme un feu enterré sous le sable mouillé »(25), poème d'une genèse sur fond de souffrance et d'un néant dont jaillira la lumière :

« Si tu l'oses vraiment,  
Ne te fie qu'au néant :  
du vide seul, naît la lumière!  
Du lieu de nulle part ton âme s'est échappée,  
sur le rien seul tu peux bâtir ton avenir,  
dans le rien seul, enfin, te retirer en paix  
homme accorde à l'abîme  
ta confiance ultime (85). »

Du silence naîtra une voix (153) et le chant d'une palingénésie universelle (171). Union de la vie et de la mort, de la douleur et de la joie, des larmes et du rire, l'oeuvre brûle comme un feu un soir d'hiver.

Quelque chose d'essentiel manque pourtant. Une langue n'est pas citée dans cet article, parce qu'elle n'a pas droit de cité. L'alsacien n'est pas une langue scientifique ; elle connaît le sort des langues folkloriques ou poétiques. Rien d'important ne se décide en alsacien aujourd'hui. Les langues dominantes suffisent à gérer le monde ; du moins le croient-elles.

Que peut naître de la cohabitation de deux langues ? D'abord deux paroles parallèles, deux solitudes essentielles. Le recto n'a guère besoin du verso. Il est sa négation. Il est dans la lumière avant son passage répété dans l'ombre, interminablement.

Le français est une langue romane ; l'alsacien appartient au groupe des langues germaniques. Comment peuvent-elles se rencontrer ? Celles-ci favorisent la composition. Ainsi l'habit de Mozart, « tout brodé de velours », devient *hândgschdêckde sâmmet-gewând* (102).

Sur le plan phonémique, le texte alsacien est bien plus motivé, plus allitératif et plus assonantique que sa traduction :

« *Alles lejt zâmmegschmeddert* (42) ;

*wâss blîbt uns denn, én àller ehrlichkeit  
noch éwrîch vun dr frihere herrlichkeit ?* (130) ;

*e fremder mensch bésch worre uff dr weld!* (82). »

Les connotations lexicales diffèrent d'une langue à l'autre. Ainsi l'expression *iêhr güèdi noochberslit* (70) devient en français « bourgeois du voisinage ». Celle-là exprime la communauté, la proximité, alors que celle-ci connote la séparation, tant le mot bourgeois véhicule un contenu de négation dont le contexte ne saurait le défaire. Les mots *bîîn*(30) et « galetas » ne renvoient pas à un même espace de l'imaginaire.

Le texte français est plus analytique et plus explicatif que le texte alsacien. Il est plus elliptique et fait plus allusion à des contenus culturels cosmopolites. La manufacture de tabac en ruine est remplacée par « les usines de Babylone » (41), le contexte alsacien par un contexte biblique.

Le texte alsacien est bien plus réaliste et bien plus imagé que la version française. L'alsacien offre une langue plus sauvage, moins policée ou domestiquée. Etre « terriblement torturé par la soif »(43) ne rend guère l'animalité de *hundmâssi durscht*. « La pauvre créature » n'a que peu à voir avec *jede hâmbelmânn* (44), marionnette désarticulée. La mise en garde destinée au pauvre tzigane, à qui l'on finira par arracher du cul sa dernière chemise volée (50), n'a pas son équivalent dans le texte français.

Chantefables en français, ces poèmes sont un cri dans une langue mourante, dans une langue qui meurt de la béance entre original et traduction. De l'alsacien, au français, aux formules hébraïques se trace une trajectoire ouverte, mais infiniment douloureuse :

« Il m'apparaît aujourd'hui, avec le recul de toute une vie, qu'au moment des plus grandes crises de mon existence, le dialecte, ou bien ses masques d'emprunt, ses succédanés en haut allemand, ont chaque fois resurgi chez moi pour exprimer, sans entraves inutiles, le désarroi de l'heure : ainsi le poème « Heimweh », en alsacien, écrit à Taussat, près d'Arcachon, au plus fort de la débâcle, en juin 1940 ; ou bien « Winterweiden », qui date de l'exil américain, dont il résume bien la détresse presque muette (vers 1953)<sup>21</sup>. »

Pourquoi donc en 1984 ce retour douloureux vers une impossible langue maternelle ? C'est une fois de plus une guerre qui précipitera le processus, « le traumatisme intérieur qu'a été pour moi la guerre du Liban, vécue à Jérusalem en été 1982 »<sup>22</sup>.

L'appartenance, mais laquelle ? L'identité, mais laquelle ? Qu'est-ce donc que la poésie ? « Je pense en premier lieu à un *grand refus* [...] Toute une poésie cherchera toujours, pour mieux saisir ce qu'elle aime, à se défaire du monde »<sup>23</sup>. Une absence-présence. Claude Vigée la définit ainsi : « Un feu de camp abandonné, qui fume longuement dans la nuit d'été, sur la montagne déserte »<sup>24</sup>. Evanescence et survie, destruction et ténacité, la poésie est ce dont peuvent surgir étincelle et renouveau.

La vraie parole identitaire échappe aux cadres géopolitiques. Rainer Maria Rilke n'est allemand que parce qu'il habite une langue et la fait travailler. « Un Français, écrit Albert Jacquard, est un homme qui s'interroge sur l'Homme en français »<sup>25</sup>. « Ma patrie est la langue portugaise »<sup>26</sup>. Que peut le poète quand la langue lui fait défaut ?

État, nation, la poésie a peu à voir avec de tels concepts. Sa patrie et ses combats sont de toute façon ailleurs et d'ailleurs. Platon le savait bien.

## NOTES

- 1 *Voyages en Italie*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 243.
- 2 *La République (I-III)*, «Les Belles Lettres», 1959, 398b.
- 3 *Ibid.*, 398a. Traduction d'Emile Chambry.
- 4 *Mes idées politiques*, A. Fayard & Cie, 1937, p. 264.
- 5 Rimbaud, *Oeuvre-Vie*, Arlea, 1991, p. 190.
- 6 Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Folio Essais, 1992, p. 247.
- 7 Rimbaud, *Ibid.*, p. 422.
- 8 Ovide, *Les Tristes*, Ed. La Différence, 1989, p. 118-119. Traduction et présentation par Dominique Poirel: «Si vous me permettez de vous le dire, ô Muses, /c'est vous de mon exil la cause principale».
- 9 Rimbaud, *Ibid.*, p. 188.
- 10 *Le Livre de l'intranquillité, I*, Christian Bourgois, 1988, p. 107: «Je suis passé parmi eux en étranger, mais nul d'entre eux n'a vu que je l'étais.»
- 11 Saint-John Perse, *Oeuvre poétique*, Gallimard, 1953, p. 205.
- 12 Rainer Maria Rilke, *Les Elégies de Duino Les Sonnets à Orphée*, Ed. du Seuil, coll. Points, 1972. Traduction d'Armel Guerne, p. 9: «et les animaux pressentent et savent, dans leur sagesse,/qu'on ne peut pas s'y fier: que nous n'habitons pas vraiment chez nous/dans le monde interprété. Il nous reste peut-être/quelque arbre sur la pente, que nous puissions chaque jour/aller voir de nouveau».
- 13 *The Poems of Robert Frost*. New York, The Modern Library, 1946, p. 35: «Quelque chose existe qui n'aime pas les murs / qui fait lever sous eux la terre gelée / et verse les moëllons du haut dans le soleil».
- 14 *La Faille du regard*, Flammarion, 1987, p. 43.
- 15 Publié chez Flammarion en 1972. On trouvera une bibliographie de ses écrits dans le livre de Jean-Yves Lartichaux, *Claude Vigée*, Seghers, 1978.
- 16 Tous ces recueils ont été publiés aux éditions Flammarion.
- 17 L'ouvrage a été publié à Strasbourg.
- 18 *La Lutte avec l'ange*, Librairie des Lettres, 1950, p. 12.
- 19 *Avent*, Librairie des Lettres, 1951, p. 64.
- 20 Cité dans le livre de J.-Y. Lartichaux, p. 132-133.
- 21 *La Faille du regard*, p. 276.
- 22 *Ibid.*, p. 269.
- 23 *Ouvrage cité*, p. 107-108.
- 24 Cité dans le livre de J.-Y. Lartichaux, p. 126.
- 25 *Abécédaire de l'ambiguïté*, Ed. du Seuil, 1989, p. 129.
- 26 Fernando Pessoa, *Fragments d'un voyage immobile*, Rivages, 1990, p. 86.

**PARTIE III : DE LA RÉPÉTITION À  
L'ÉVÉNEMENT**



## ***SPEAK WHITE ET SPEAK WHAT*** **CONTEXTE ET AMBIVALENCE**

***Annette HAYWARD***

### **Le contexte ?**

L'identité est-elle une question littéraire ? Ne relève-t-elle pas plutôt de la philosophie ou de la psychanalyse ? Comment la fiction, par définition inventeur d'identités, peut-elle nous éclairer sur l'existence ou la non existence chez l'être humain de cette entité de plus en plus contestée de nos jours ?

Il serait pourtant difficile de concevoir une littérature plus préoccupée de la question de l'identité que celle du Québec. De la question de l'identité collective, tout d'abord, mais aussi — et parfois simultanément — de l'identité individuelle.

La manifestation la plus évidente de cette quête d'identité collective et individuelle arrive lors de cet âge d'or que constituent les années 60 et 70, avec la « littérature de l'appartenance » qui participe à — et, d'une certaine façon, invente (ou aide à inventer) — l'étonnante affirmation culturelle, politique et économique qui a réussi, comme on dit, à «mettre le Québec sur la carte ». De la chanson « Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver » de Gilles Vigneault au roman *La Nuit* de Jacques Ferron, tout y parle du pays à libérer ou à inventer, ainsi que du Québécois qui ose enfin prendre la parole, se décoloniser, s'affirmer, se respecter, « trouver son âme ».



Ce n'est que dans la deuxième moitié des années 70 que la Québécoise se mettra à réclamer sa place à elle en tant que Autre distincte du Québécois. Avant cela, il était accepté ou que la lutte collective devait passer avant de telles questions, ou que la Québécoise était déjà plus libérée que sa contrepartie masculine (cf. *La Nuit*) et se devait donc d'aider à assurer la libération des hommes « de sa race ».

Il y aurait d'ailleurs une étude à faire sur l'emploi si fréquent au Québec, depuis les tout débuts, du mot « race ». Ou du mot « peuple ». Quant à l'expression « pays de Québec », il est intéressant de remarquer qu'il a été utilisé pour la première fois dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon (un Français qui a passé moins de deux ans au Québec...).

Les Québécois ont d'ailleurs toujours été conscients, sans doute à cause de leur spécificité historico-politique, de la nécessité d'«inventer» leur pays, ainsi que du rôle que la littérature devait jouer dans une telle entreprise. S'ils y ont réussi, en quelque sorte, dans les années 60 et 70, c'est qu'ils avaient déjà une longue tradition dans ce sens. Pendant longtemps, même, la littérature a été considérée comme un simple outil qui devait se mettre au service de la cause nationale et religieuse (ces deux adjectifs ayant été, pendant de longues années, indissociables). Il y aurait tout un livre de « recettes » à faire à partir des différents programmes qui ont été tracés à cet effet, comme en témoignent certaines phrases célèbres du genre « Notre littérature sera chrétienne ou ne sera pas » (l'abbé Henri-Raymond Casgrain, 1866) ou « Notre littérature sera paysanne ou ne sera pas » (Claude-Henri Grignon, 1936). Et si cette belle unité apparente des artistes derrière un projet collectif, qu'il soit chrétien, régionaliste, marxiste ou féministe, a réussi à tenir plus ou moins jusqu'à tout récemment, il faut cependant avouer qu'il y a toujours eu « les autres » — les « originaux et détraqués », les « exotiques », les rebelles, les non classifiables — qui se sont fait un devoir de contester, avec des résultats variables, le discours dominant de leur époque. On pourrait même dire que c'est souvent par rapport à ces « autres » (les Français de France, les tenants de « l'art pour l'art », les « Anglais »<sup>1</sup>...) que l'orthodoxie se définissait. Mais évidemment, tous les « autres » ne sont pas pareils, il y en a qui sont plus « autres » que d'autres...

Aujourd'hui, la parole semble être à l'hétérogène, à la diversité, à la différence. Sous le terme « Québécois », qui s'est imposé à la fin des années 60,<sup>2</sup> on accepte de plus en plus souvent d'inclure non seulement les « Québécois et Québécoises de souche », mais aussi « les branches », c'est-à-

dire ceux et celles d'autres origines qui parlent, ou adoptent, le français. Les Néo-Québécois-es qui parlent d'autres langues, que ce soit l'italien, le grec, l'espagnol, l'hébreu, le russe, etc., restent sur les franges, destinés de toute façon à devenir, de par la loi,<sup>3</sup> francophones de deuxième génération. Les Québécois-es de langue anglaise constituent une tout autre problématique, surtout si elles ou ils vivent au Québec depuis longtemps mais se montrent toujours récalcitrants à parler français. Jusqu'à un certain point, donc, les « Deux solitudes » persistent autour de ce groupe, encore traumatisé d'être passé, en si peu de temps (le temps d'élire le Parti québécois), d'une mentalité de majorité (les « Anglais »<sup>4</sup> constituant la majorité au Canada) à une mentalité de minorité opprimée. En effet, les « Québécois de souche » ont parfois du mal à pardonner aux « Anglais » le statut d'infériorité dévolu à leur langue à partir, essentiellement, de la Conquête de 1763. Même si cette situation s'est presque totalement transformée depuis les années cinquante, en commençant par la première loi fédérale sur les droits linguistiques, qui reconnaissait aux Canadiens le droit d'écrire des chèques de banque en français,<sup>5</sup> tous n'ont pas oublié la longue lutte pour la « survivance » — de leur langue et de leur identité collective — qu'il a fallu mener pour en arriver là. Ils ont donc une certaine difficulté à reconnaître à de tels regroupements résolument anglophones le droit de s'appeler « Québécois ».

C'est à l'intérieur de ce cadre qu'il faut situer les poèmes *Speak White* et *Speak what*.

Mais comment ? « *That is the question.* » Presque tout le monde est d'accord, aujourd'hui, pour dire que la littérature ne constitue pas un simple reflet, un « miroir qu'on promène le long du chemin » (Stendhal). Pour articuler le rapport indéniable mais complexe qui existe entre le littéraire et le social, on parle souvent de « socialité » ou de « sociogramme », et l'on a tendance à situer la littérature parmi les multiples textes qui composent le discours social d'une époque. Ce que les chercheurs en littérature ont du mal à cerner, cependant, tout en étant convaincus de son existence, c'est l'élément (ou les éléments ?) qui distingue le littéraire des autres écrits, et qui fait que son témoignage, son lien avec le contexte, ne ressemble que très peu à celui des textes dits « scientifiques ». (Une autre question identitaire, somme toute.) Si l'on veut faire face à ce dilemme, il est essentiel, à notre avis, de tenter de définir ce que c'est que le « contexte » en littérature.

## Le contexte en littérature

A-t-on jamais entendu un écrivain se plaindre que son œuvre ait été « citée hors contexte » ? Cette situation presque inconcevable en littérature est pourtant monnaie courante quand il s'agit de textes non littéraires. Voilà ce qui nous indique que la lecture littéraire ainsi que le rapport entre un texte littéraire et le « contexte » ne correspondent pas au même système que celui qu'on trouverait à l'intérieur d'une logique dite scientifique.

Est-ce à dire, comme le voudraient les dénigreur de la sociocritique, qu'il est illusoire et inutile de chercher des liens entre l'œuvre littéraire et son contexte de production ou de réception ? La plupart d'entre nous savent — et des recherches récentes sur la lecture et l'intelligence artificielle le confirment — que tel n'est pas le cas, même si nous sommes obligés d'admettre que ce lien entre une œuvre et son « contexte » n'est pas toujours facile à établir.

En linguistique pragmatique, le « contexte » renvoie à l'élément extralinguistique, au hors-texte qui saurait rendre compte de phénomènes comme la mobilité référentielle. On est censé y avoir particulièrement recours « lorsque la seule configuration de l'énoncé ne permet pas d'en établir le sens » (Latraverse 209). Derrière ce concept se discerne évidemment le « réel », indéfinissable de façon objective, semble-t-il, et qu'il vaut mieux remplacer, comme l'ont déjà proposé certains chercheurs, par le langage, les réseaux cognitifs du lecteur ou une forme d'intertextualité.<sup>6</sup> J'avoue pencher, en ce qui concerne le domaine littéraire, vers cette dernière conception, à condition que l'on prenne le terme « intertextualité » dans un sens très large qui engloberait, en fait, tous les éléments cités ci-dessus. Il m'est avis, en effet, que la Littérature crée elle-même son contexte à partir d'un système d'interaction qui pourrait facilement se concevoir comme un genre d'intertextualité ou de dialogisme. Le contexte de réception, par exemple, serait un produit de l'interaction entre les réseaux cognitifs du lecteur (qu'on peut facilement concevoir comme une sorte de « texte » ou, plutôt, une série de textes) et le texte littéraire. Le contexte de production, en revanche, se créerait à partir d'une interaction entre les réseaux cognitifs de l'auteur (qu'on peut également concevoir comme une sorte de texte), toute une série d'autres textes (la fameuse bibliothèque de l'auteur), et les possibilités ou contraintes inhérentes à la langue choisie.<sup>7</sup>

Cette perception du contexte de réception, en particulier, entraîne deux corollaires, à savoir : 1) qu'il existe autant de contextes de réception qu'il y a de lecteurs, mais aussi 2) que le texte littéraire lui-même joue un rôle fonda-

mental, incontournable, dans la création de son contexte de réception. C'est lui qui, par ses « réponses », comme dirait Jauss,<sup>8</sup> engendre une certaine ligne de questionnement ou de réflexion chez le lecteur. C'est lui qui, en entrant en contact avec les réseaux cognitifs de celui-ci, stimule certaines associations et en provoque des nouvelles. Plus une œuvre est riche et provocatrice, plus elle donnera lieu à de nouvelles associations, de nouveaux réseaux. Mais il faut aussi admettre que les « mots » du texte ne peuvent stimuler la réflexion chez le destinataire que dans la mesure où ces données rencontrent un terrain fertile. Voilà pourquoi une même œuvre peut donner lieu à une lecture structuraliste, autobiographique, psychanalytique, sociocritique, ou féministe, selon les époques ou selon les lecteurs, sans qu'aucune de ces lectures ne soit nécessairement fautive ou infidèle au texte. Par contre, si le lecteur décide de faire abstraction de certains indices du texte, afin d'éviter l'effort de réorganisation cognitive que ceux-ci occasionneraient, nous aurons affaire à ce qu'on qualifie souvent de lecture idéologique. Dans ce cas-là, le « contexte de réception » provient bel et bien des réseaux cognitifs pré-existants chez le lecteur, et non pas de l'effet de leur interaction avec le texte.

Toute cette question du contexte en tant qu'interaction rejoint en quelque sorte l'idée de « l'ambivalence » inhérente, selon Julia Kristeva, au « mot littéraire » ou « poétique ». Le terme *ambivalence*, dit-elle dans « Le mot, le dialogue et le roman », « implique l'insertion de l'histoire (de la société) dans le texte, et du texte dans l'histoire ; pour l'écrivain ils sont une seule et même chose » (88). Quant au « mot littéraire », il n'est « pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures : de l'écrivain, du destinataire (...), du contexte culturel actuel ou antérieur » (83).

Il faut reconnaître, évidemment, que, dans ce texte daté de 1966, Kristeva semble employer le mot « contexte » dans un sens assez conventionnel qui n'est pas celui que nous préconisons, et qu'elle ne distingue nullement entre contexte de production et contexte de réception. Ce n'est pourtant pas une raison pour faire abstraction de la rencontre qui existe entre certaines hypothèses de travail proposées par cette critique et la perspective que nous adoptons dans cet article. C'est dans ce texte si important,<sup>9</sup> en effet, que Kristeva a traité du lien entre le texte littéraire et l'histoire, le social (qu'elle considère comme des « textes », eux aussi), en utilisant les termes de dialogisme, d'intertextualité et d'ambivalence pour essayer de rendre compte du fonctionnement complexe du mot (texte) littéraire. Si les distinctions qu'elle fait entre

ces trois termes ne sont pas toujours claires (sans doute parce qu'il s'agit de trois facettes d'un même phénomène), il est évident que c'est le mot (texte) littéraire qui, en donnant lieu à des connotations multiples, crée l'ambivalence, la complexité, le paradoxal, c'est-à-dire un système qui échappe à la logique 0-1 (donc à l'interdit, à la loi, à la définition). En poésie, par exemple, le « mot littéraire » constitue un « mot ambivalent », c'est-à-dire, selon Kristeva, un mot d'autrui (de l'Autre) employé en y mettant un sens nouveau, tout en conservant le sens que le mot avait déjà. Il devient ainsi la jonction de deux systèmes de signes. (Ne faudrait-il pas dire des possibilités multiples de jonction... ?<sup>10</sup>)

Il faut avouer, en tout cas, qu'une telle description semble convenir admirablement bien à « *Speak White* », cet étrange dialogue avec le mot de l'Autre, et qui se trouve incontestablement à la jonction entre différents systèmes de signes, dont, entre autres, l'anglais et le français.

### *Speak White*

Pour ceux qui s'intéressent à la question du contexte, le poème *Speak White* de Michèle Lalonde est un sujet d'étude particulièrement intéressant. En effet, personne, même parmi les plus rébarbatifs à la sociocritique, ne pourrait nier les rapports idéologiques ou politiques qui existent entre cette œuvre engagée et son contexte. Au contraire de bien d'autres exemples de littérature engagée, cependant, *Speak White* représente un cas privilégié dans le sens où, même s'il serait difficile de contester son caractère politique, il s'agit d'un poème d'une qualité remarquable. A la fin des années soixante et au cours des années soixante-dix, ce poème a connu une réception délirante, au point même d'être imprimé et distribué sous forme de poème-affiche. Aujourd'hui il semble parfois oublié par le public québécois. Et pourtant... il a donné lieu à deux traductions en anglais, une traduction en espagnol, ainsi qu'à une « adaptation » de Marco Micone, *Speak what*, qui a connu lui aussi, toutes proportions gardées, une excellente réception au Québec. Et il subsiste sûrement dans le subconscient d'un certain nombre de Québécois (et de non Québécois) qui, comme moi, ont été si émus en l'entendant réciter pour la première fois. On pourrait peut-être dire que, pour beaucoup, il est entré dans l'histoire et dans l'imaginaire québécois.

Le grand défi, évidemment, est de découvrir comment une œuvre si engagée — donc si rattachée aux discours de l'époque, et normalement destinée à connaître un succès éphémère — peut appartenir en même temps à la

grande littérature.<sup>11</sup> Ne serait-ce pas au moins en partie parce que ce poème participe indubitablement de l'ambivalence caractéristique, selon Kristeva (citant Bakhtine), du « mot poétique » (par opposition au discours logique, scientifique) ? Entièrement enveloppé dans l'ironie, il fonctionne essentiellement par une série de retournements ou de renversements qui oblige le lecteur à continuellement rajuster son tir et à transformer l'effet de surprise en sens. Ces renversements commencent dès le titre, d'ailleurs. « Speak white » est un impératif employé parfois, paraît-il, par des anglophones obtus pour signifier aux Québécois qu'il faudrait s'exprimer en anglais. Dans ce poème, cet impératif se trouve, ironiquement, dans la bouche du locuteur/sujet poétique — « NOUS » (les Québécois) — pour s'adresser aux « Anglais » (VOUS), soi-disant pour les inviter à parler en anglais de la grande culture anglaise. Si l'ironie de cette invitation est manifeste dès le début, à cause du racisme inhérent à l'expression qui est ainsi renvoyée à l'interlocuteur, le tout reste ambivalent dans le sens où on ne peut quand même pas s'empêcher de reconnaître la grande qualité des auteurs évoqués (Milton, Shakespeare, Byron, Shelley, Keats), ou des événements historiques associées à la Grande Charte, Lincoln ou le Boston Tea Party. L'opposition établie entre cette « grande culture » et les « chants rauques de nos ancêtres » ou le chagrin de Nelligan nous avertissent, cependant, qu'une telle admiration des grands auteurs s'accompagne souvent d'un profond mépris pour les cultures mineures ou régionales/colonisées telles que celle du Québec. L'ironie d'un vers comme « nous sommes un peuple inculte et bête » découle non seulement de son caractère anti-phrastique — le locuteur ne pense rien de tel — mais aussi du démenti apporté par l'exemple de Nelligan et par le poème *Speak White* lui-même, où l'élégance et la maîtrise de la langue sont déjà plus qu'évidentes.

Un autre aspect remarquable du poème est son emploi de la commutation de codes (*code-switching*), qui en fait un texte qui ne peut être pleinement compris que dans un contexte bilingue comme celui du Québec. Les expressions anglaises utilisées dépeignent un sujet anglais plutôt dominateur et pragmatique, préoccupé surtout par l'économie et la politique. Elles sont assez rares et fort bien choisies, au point où on s' imagine difficilement comment on pourrait en changer un mot. Et tous ces termes anglais se trouvent évidemment entourés d'une ironie mordante, grâce au contexte : « speak white / big deal ».

Cette belle réussite dans l'emploi de la commutation de codes n'est sans doute pas étrangère à la reprise de ce procédé par d'autres écrivains québécois, et notamment par Micone dans *Speak what*.

Le jeu contextuel/intertextuel mis en place par les déictiques pronominaux NOUS et VOUS est néanmoins l'élément le plus fascinant de *Speak White*. Pour arriver à une définition même temporaire de ces marqueurs d'énonciation, qui ne sont jamais identifiés de façon directe (c'est-à-dire qu'on ne NOMME pas), il faut recourir non seulement à ce que Bar-Hillel appelle le « co-texte » (l'environnement linguistique du mot, c'est-à-dire le texte dans toute sa complexité) mais aussi aux connaissances du lecteur dans le domaine québécois (ses réseaux cognitifs), de concert avec ce que Grice appelle le « maximum de pertinence » (un choix entre ces réseaux, ou une réorganisation, s'il y a lieu). Voilà ce qu'en pragmatique, on désigne d'habitude comme les éléments importants du « contexte », et qui nous permet de rejoindre de façon encore plus précise ce que nous avons qualifié ci-dessus de contexte de réception.

### ***Speak White* et le contexte de réception**

Il devient assez vite évident, pour le lecteur le moins averti que le NOUS de *Speak White* désigne les Québécois, ceux qui ont reconnu comme leur premier grand poète Emile Nelligan et qui ont souvent l'impression, vu les circonstances difficiles dans lesquelles ils luttent pour préserver leur langue, d'avoir « le monopole de la correction de langage ». (Encore qu'une telle hyperbole nous oblige à prendre du recul et à nous rendre compte que le français québécois n'est pas seul dans cette lutte, justement.)

Quant au VOUS, il s'associe d'abord aux Anglais (d'Angleterre), à la culture productrice de poètes tels que Shelley, Byron et Keats, ainsi que d'événements historiques importants comme la Grande Charte. Assez rapidement, cependant, ce VOUS s'élargit pour inclure les Américains (vers 15), autre grand pouvoir industriel qui a beaucoup investi au Québec. Nous serions alors tenté d'affirmer que le VOUS désigne ce qu'on appelle au Québec « les Anglais », et qui semble inclure tous ceux qui parlent anglais. Mais... rien dans le poème ne permet l'extension de ce déictique aux Canadiens anglais. On pourrait donc dire que ce dernier « peuple », qui devrait être logiquement la visée privilégiée de tout texte séparatiste québécois, brille ici par son absence.

Mais peu à peu la situation se complexifie et on se rend compte que le NOUS inclut non seulement les Québécois mais aussi d'autres peuples colonisés et pauvres. La première indication du glissement de l'identité du NOUS vient au vers 35 («de Saint-Henri à Saint-Domingue »), mais passe si vite que

la plupart des lecteurs ou auditeurs ne le remarquent vraiment qu'au vers 76, au moment où l'identité du VOUS change elle aussi radicalement : « parlez un français pur et atrocement blanc/comme au Viet-Nam, au Congo/parlez un allemand impeccable/une étoile jaune entre les dents/parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression ». Et même si toutes les allusions aux ouvriers, aux « empires », à la grève, etc., auraient dû nous y préparer, on est quand même étonné de se rendre compte que le VOUS désigne en fait tous les pouvoirs impérialistes, tous les colonisateurs, tous ceux qui profitent dans un système capitaliste, alors que le NOUS renvoie maintenant aux peuples colonisés par ces pouvoirs et, en général, à la classe ouvrière et aux opprimés du monde entier. Voilà pourquoi le NOUS affirme à la fin : « Nous savons que nous ne sommes pas seuls. »

Il s'agit pourtant d'un glissement important à l'intérieur du discours identitaire. On aura noté, d'ailleurs, qu'il était difficile, sinon impossible, de distinguer la transformation du NOUS de celle du VOUS, comme si les deux étaient inséparables. Preuve de plus, sans doute, qu'on se définit toujours par rapport à l'Autre...

Ce changement d'un discours nationaliste anti-Anglais à un nationalisme de gauche, foncièrement anti-capitaliste et anti-impérialiste, reflète bien la transformation idéologique qui a eu lieu au Québec pendant les années soixante. Il est même probable que le poème *Speak White* ait activement participé à cette transformation discursive. Ce texte est également assez typique et révélateur dans son manque de prise de conscience des contradictions inhérentes à un tel glissement dans le discours identitaire québécois. En effet, comment concilier un mouvement séparatiste anti-Anglais qui vise essentiellement la protection du français et des « Québécois de souche », et le désir d'une révolution marxiste qui créerait la solidarité de toute la classe ouvrière (anglaise ou autre) contre les profiteurs capitalistes (même francophones et « québécois de souche ») ? Il s'agit d'une contradiction qui n'a jamais été perçue et identifiée spécifiquement, à notre connaissance, mais qui est présente dans de nombreux textes importants de l'époque, que ce soit *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières ou le manifeste du FLQ diffusé lors de la Crise d'octobre 1970. (Ces textes prennent pour acquis, semble-t-il, qu'un capitaliste « québécois de souche » n'est pas Québécois...)

Ce sont des effets inattendus du texte tels que l'absence d'allusion aux Anglo-Canadiens ou ce glissement dans l'identité des déictiques NOUS et VOUS qui font que les réseaux cognitifs/associations /idéologies du lecteur,



habitués à un discours plus simpliste, ont parfois du mal à s'accomoder de la complexité du texte littéraire. Cette interférence m'est apparue de la façon la plus saisissante le jour où un étudiant de 2e cycle avait arrêté son commentaire du poème *Speak White* à la fin de la 8e strophe, c'est-à-dire avec le vers « de la correction de langage », sous prétexte que son exposé était déjà trop long. Il s'agissait en l'occurrence d'un étudiant québécois fortement indépendantiste mais qui avait été on ne peut plus étonné lorsque je lui ai signalé qu'il avait arrêté sa « lecture » à l'endroit précis où le « VOUS » ambivalent et instable du poème cesse d'être identifié aux « Anglais » et se généralise pour inclure la France, l'Allemagne, la Russie.

L'exercice du commentaire de texte constitue d'ailleurs un terrain privilégié pour vérifier le « contexte de réception » suscité par la lecture d'un texte littéraire. L'expérience montre que les étudiants ont rarement de la difficulté à saisir la signification globale de *Speak White* (revendication des droits linguistiques des Québécois contre des Anglais racistes, combinée à une attaque des pouvoirs impérialistes et capitalistes), même s'ils voient rarement l'absence des Anglo-Canadiens comme cible. Autrement dit, cette lacune constitue presque une « agrammaticalité » (Riffaterre) dans le contexte canadien ou québécois, qui peut peut-être s'expliquer par le fait que, pour les Québécois, la culture et l'identité anglo-canadienne seraient plutôt inexistantes et, par conséquent, peu menaçantes.<sup>12</sup> En même temps, ironiquement, l'antagonisme Québécois/Canadiens anglais est si bien ancré dans la psyché canadienne qu'il s'instaure quand même dans la lecture du texte.

L'autre effet remarquable du poème est que tous les lecteurs, qu'ils soient québécois, canadiens anglais ou français, sympathisent infailliblement avec le NOUS, et n'ont jamais tendance à se sentir visés par le VOUS.<sup>13</sup> Autrement dit, le pronom VOUS est purement un effet de rhétorique qui vise non pas le lecteur ou l'auditeur, mais l'Autre, la non-personne qu'on trouve d'habitude présentée par la 3e personne, le *ils*. De toute évidence, le VOUS est si négativement connoté que le lecteur se sent automatiquement inclus dans le NOUS.

La situation est totalement différente, cependant, avec *Speak What* de Marco Micone.

### ***Speak What* et quelques exemples de contexte de réception**

*Speak What* est un poème fascinant qui constitue à mon avis une preuve de plus de l'importance de « *Speak White* ». Il s'agit d'un poème qui a été diffusé à la radio dans la première moitié des années 80, mais qui a été imprimé dans la revue *Jeu* seulement en 1989.

L'importance de l'intertextualité entre *Speak White* et *Speak What*, déjà annoncée par le titre, est telle que j'avais d'abord cru, en l'écoutant, qu'il s'agissait d'un simple plagiat.<sup>14</sup> Quel plaisir alors lorsque j'ai compris que l'auteur se servait en fait d'emprunts à *Speak White* pour pratiquer un superbe renversement et traduire ainsi l'aliénation dont souffre l'immigrant au Québec. La compréhension que j'avais eue du poème en l'écoutant pour la première fois, et qui s'est confirmée lors de ma lecture du texte, était que les immigrants (le NOUS du poème) n'avaient aucune objection à apprendre le français (« imposez-nous votre langue ») et à participer ainsi à la lutte pour la préservation du français au Québec, mais à condition que les Québécois (VOUS) les acceptent. Autrement dit, l'exclusion, le mépris de l'autre, le racisme qui se trouvaient en 1968 du côté du VOUS, c'est-à-dire des Anglais et des impérialistes, devenaient maintenant le propre des Québécois.

Inhérent à ce renversement était donc une transformation radicale de l'image identitaire des Québécois. En l'espace de vingt ans ou moins, ceux-ci avaient acquis non seulement une culture enviable et admirable (Nelligan, Miron, Félix Leclerc) et une tradition de lutte pour la liberté contre l'oppression (votre Charte [des droits], le funeste octobre) mais aussi un succès économique et social qui les avait promus au rôle de contremaîtres et d'habitues de « salons huppés », bref au rôle du patron bourgeois et capitaliste. Ce faisant, ils auraient non seulement quitté les quartiers ouvriers de St-Henri et Montréal-Nord, dorénavant peuplés d'immigrants ouvriers, mais ils auraient aussi adopté le langage/discours /vision du monde de leurs anciens oppresseurs capitalistes : « You sound like them more and more. »

L'idée que la collectivité québécoise accepte difficilement l'étranger, l'autre, n'est évidemment pas nouvelle. Mais le fait d'avoir traduit cette idée en se servant du poème magistral de Michèle Lalonde m'avait paru rien moins que génial. *Speak What* représentait aussi très bien, me semblait-il, le glissement discursif ou idéologique qui avait eu lieu au Québec depuis quelques années. En effet, le discours de gauche, décolonisateur et anti-Anglais (car cet

aspect y restait quand même) de *Speak White* y était de moins en moins de mise, et une ouverture de plus en plus évidente se faisait vers l'hétérogénéité, l'autre, le « Québécois non de souche. »<sup>15</sup> Non pas que *Speak What* renie le discours de gauche emprunté par *Speak White*. Au contraire, il reproche aux Québécois de l'avoir oublié, eux, et d'être devenus des capitalistes à leur tour.

Il faut avouer, cependant, qu'après avoir lu un certain nombre de commentaires de texte d'étudiants sur *Speak What*, je ne suis plus certaine du tout de comprendre ce poème. La variété d'interprétations qui en est sortie, sans que je puisse nécessairement trancher et dire qu'elles étaient totalement inacceptables, était tout à fait stupéfiante.

Il y avait par exemple l'étudiant de science politique qui y a lu un réquisitoire des immigrants contre les lois 101 et 178, donc contre l'obligation d'apprendre le français. («C'est clair que Marco Micone est un immigrant mécontent qui parle contre l'action oppressive des lois, établies par la majorité francophone. ») Il avait évidemment fait abstraction du vers « imposez-nous votre langue », assez difficile à expliquer dans le contexte d'interprétation choisie, comme du fait que la loi 178 était postérieure au poème. Il m'était donc possible d'éliminer son interprétation comme une mauvaise lecture résultant d'un blocage idéologique.

A l'autre extrême, il y avait la gentille Anglo-Ontarienne qui a choisi de voir dans le NOUS de *Speak What* un porte-parole des Canadiens français (au lieu des immigrants) et dans le VOUS une représentation des Canadiens anglais qui ne respectent pas les droits des Québécois, les ont exclus de la Constitution, etc. Obnubilée, semble-t-il, par la contiguïté de l'anglais et du français dans « *Speak What* », elle y lisait la crainte de l'assimilation des Québécois, dont le français serait comparé à une « langue du silence et de l'impuissance ». Quant aux références aux immigrants, elle les a expliquées comme de simples comparaisons avec d'autres pays où les droits du peuple n'étaient pas respectés.

Une telle interprétation est évidemment inacceptable.

Il était moins facile d'écarter les confusions et divergences d'interprétations dont faisaient preuve la plupart des autres analyses. Pourtant, celles-ci s'appuyaient le plus souvent sur le texte. Il a fallu en fin de compte se rendre à l'évidence et accepter que « *Speak What* » est un poème extrêmement ambigu dont le sens/signification/signifiante n'est peut-être pas cernable de façon certaine. Cette ambiguïté découle surtout de certains aspects du poème, comme 1) l'usage qu'on y fait de l'anglais ; 2) le rapprochement inévitable et voulu avec

« Speak White », et la contamination qui en résulte ; 3) certains changements brusques ou incohérents dans l'attitude affichée par le NOUS (les « cent peuples venus de loin ») envers le VOUS (les Québécois), sans doute en partie explicables par les changements de temps (passé-présent-future), mais pas totalement.

De plus, certaines strophes ou vers sont plus hermétiques et ambigus que d'autres : L'antécédent du « vous » au vers 32, par exemple, n'est pas clair du tout, ce qui a entraîné une grande divergence dans l'interprétation des étudiants. Certains croyaient que c'étaient les immigrants, réduits à « la langue du silence et de l'impuissance » qui n'étaient pas compris, alors que d'autres concluaient que c'étaient les Québécois devenus contremaîtres (et qui, selon certains, parleraient de plus en plus l'anglais — « you sound like them more and more ») qui ne se faisaient plus comprendre dans leurs anciens quartiers de St-Henri et de Montréal-Nord. Si je penche personnellement pour cette dernière interprétation, force m'est d'admettre que les deux lectures sont plausibles.

L'autre strophe qui pose particulièrement problème est l'avant-avant-dernière, qui commence avec le vers 42, « imposez-nous votre langue ». Il est difficile de décider si cet impératif doit être accepté tel quel, comme une invitation sincère vers l'assimilation, ou s'il faut y voir une forme d'ironie comme celle omni-présente dans *Speak White* de Michèle Lalonde. Cette dernière interprétation peut être justifiée non seulement par la répétition si fréquente du vers « speak what » ou « speak what now », mais aussi par les vers qui suivent le vers 42 : « nous vous raconterons/la guerre, la torture et la misère/nous dirons notre trépas avec vos mots/pour que vous ne mouriez pas/ (...)/ jusqu'à notre dernier regard. » Ces vers apportent au concept de l'assimilation une coloration indéniablement négative. L'immigrant se servirait de sa nouvelle langue pour raconter sa différence, d'accord, mais quelle différence ? Non pas son ancienne culture (les mots de Montale ou le souffle de l'Oural), mais l'histoire de sa mort — une mort perpétrée afin d'assurer la survivance de la collectivité québécoise. Autrement dit, l'immigrant se sacrifie pour eux, non sans une longue agonie qui témoigne « jusqu'à notre dernier regard » de l'impossibilité d'une assimilation véritable (« verbe bâtard », « accents fêlés »). Il faut avouer que s'il s'agit vraiment d'un sort souhaité par l'immigrant (et rien n'est moins certain), celui-ci ne se trouve pas si étranger à la culture québécoise et à une certaine tradition du sacrifice<sup>16</sup> qu'il voudrait nous le faire croire.

Mais revenons aux autres sources d'ambiguïté déjà citées. D'abord, l'utilisation de l'anglais. Sans elle, évidemment, le lien hypertextuel avec *Speak White* ne serait pas aussi claire. Mais en même temps la répétition de l'interrogation « *Speak What ?* » ou « *Speak what now ?* » contrecarre l'impression que l'immigrant souhaite s'assimiler au français. En effet, l'intervention de l'anglais — et en particulier la phrase utilisée (bizarrement) pour traduire l'assimilation des Québécois à la culture capitaliste (et anglophone ?), « *you sound like them more and more* » — entretient constamment l'idée de cet autre choix linguistique qui s'offre aux immigrants. Surtout si, comme certains étudiants l'ont compris par le vers cité ci-dessus, cette langue serait aussi le choix des Québécois qui ont réussi. L'assimilation au français apparaît alors comme un choix fort utopique (« des enfants que nous aurons ensemble/du jardin que nous leur ferons ») ou messianique, pour ne pas dire masochiste.

Un autre passage ambigu est celui qui fait allusion « aux pas cadencés/aux esprits cadencés ». S'agit-il d'une référence à la répression et à la censure associées à la Crise d'octobre, ou peut-on y voir un reflet de l'esprit de clan des Québécois ? De même, l'allusion à « votre Charte », vu le co-texte qui la précède, pourrait facilement être interprétée comme une référence ironique à la Charte québécoise des Droits de la Personne, charte qui — comme l'a rappelé l'étudiant en politique — ne sera respectée ni par la loi 101 ni par la loi 178...

Et le fait qu'une telle interprétation coïncide avec l'esprit qui préside à la version originale de ce vers dans *Speak White* (« parlez-nous de la Grande Charte » est devenu « parlez-nous de votre Charte ») ne fait que renforcer une telle impression.

En effet, le rapprochement entre ces deux poèmes augmente considérablement l'impression d'ambiguïté déjà assez importante dans *Speak What*. S'il est vrai que le ton de ce dernier poème est infiniment plus passif et conciliateur que celui de son hypotexte, les emprunts directs qu'on y trouve ne peuvent que contaminer l'interprétation qu'on en fait.

Prenons par exemple la première strophe. Le premier vers vient textuellement de « *Speak White* » — sans guillemets, comme l'ont signalé plusieurs étudiants. Comment ne pas y lire alors l'ironie/l'antiphrase si évidente dans le texte d'origine ? A ce moment-là, l'admiration affichée devant « la Romance du vin » d'Emile Nelligan et *l'Homme rapaillé* de Gaston Miron se transforme en critique d'une culture québécoise étouffante qu'on veut imposer aux immigrants. (Notons en passant qu'une telle attaque constitue aussi, paradoxale-

ment, une reconnaissance de l'importance institutionnelle de cette culture si méprisée par le discours colonisateur dans *Speak White*.) De même, l'image métaphorique des « coureurs de bois/des poèmes dans leurs carquois » n'est pas sans ambivalence. Si la comparaison entre des poèmes et des flèches convient bien au champ de la littérature engagée (et en particulier au poème de Michèle Lalonde), force nous est d'y voir aussi un rappel des Amérindiens et du traitement colonisateur, voire raciste, qui leur fut infligé par les Français canadiens (de même que par les Britanniques des Treize Colonies).

Bref, l'image de la collectivité québécoise qui ressort de ce poème est de moins en moins flatteuse et le sens global qu'il faut lui prêter est de plus en plus ambigu. L'œuvre semble exprimer, en fin de compte, les sentiments partagés ou ambigus de l'immigrant face à la situation québécoise, où le désir de s'intégrer et de participer au projet collectif s'accompagnerait d'un besoin de se sentir accepté tel qu'on est et de rester fidèle aux origines. La difficulté de satisfaire à toutes ces aspirations explique peut-être les facettes multiples et contradictoires découvertes dans ce texte.

## Conclusion

Le contraste entre la réception/interprétation de ces deux poèmes correspond à mon avis à une différence assez fondamentale entre les deux textes. Dans *Speak White*, tout se tient comme par une sorte de nécessité interne, et on conçoit difficilement comment on pourrait y changer un seul mot. De plus, chaque mot y constitue un « mot ambivalent », renversant et retournant dans tous les sens le mot de l'Autre, tout en conservant son sens d'origine. L'ironie (la distance, l'antiphrase, le renversement...) mise en œuvre par le sujet poétique — non seulement par rapport à la parole de l'autre mais aussi par rapport à son propre discours — y constitue le mécanisme de base. Les glissements continuels (l'extension) de sens subis par certains mots du texte (le syntagme « *Speak white* », par exemple) ajoutent aussi à cette ambivalence et à la difficulté de cerner le dire, d'arriver par exemple à fixer une fois pour toutes l'ancrage référentiel des pronoms personnels NOUS et VOUS. Et pourtant... on garde l'impression d'un texte infiniment clair, proche du langage de tous les jours, aucunement difficile à comprendre. Est-ce cela, le signe du chef-d'œuvre ? la complexité dans toute sa simplicité ? ou au moins d'un chef-d'œuvre de la littérature engagée ?

En revanche, *Speak what* constitue une œuvre fascinante mais un peu moins extraordinaire. S'il découle d'une idée géniale, l'énoncé, les « mots » du texte, sont moins riches d'ironie et de connotations multiples. Il ne se dégage pas non plus du texte la même impression de nécessité, d'économie interne — à l'exception de quelques vers superbes comme « nous sommes cent peuples venus de loin / partager vos rêves et vos hivers »...

Quant à l'ambivalence, elle semble à première vue indubitablement présente, mais pas dans le même sens que dans *Speak White*. Elle verse un peu trop dans l'ambigu, dans le flou de la connotation, plutôt que dans la multiplicité ou la richesse des connotations. Par conséquent, les indices fournis par le texte ne suffisent pas pour guider la réflexion du lecteur et celui-ci se trouve entraîné à y mettre en fin de compte beaucoup du sien, à fournir le « contexte » essentiel à une lecture cohérente du texte à partir de ses propres réseaux cognitifs ou de ses propres préconceptions idéologiques.

Certains diraient que ce flou fait de *Speak What* un texte postmoderne par excellence. Peut-être, car tout dépend de la façon dont on définit de telles catégorisations. Et il est évident, comme en témoignent d'autres textes, que Marco Micone est un excellent écrivain. Ce qui est indiscutable, en tout cas, c'est que le discours identitaire a énormément changé au Québec depuis quelques années et que les deux poèmes, *Speak White* et *Speak What*, participent, chacun à sa façon, de ces changements. Dans les deux cas, on a trouvé des traces d'ambivalence qui non seulement désignent ces textes comme littéraires mais témoignent aussi, à mon avis, d'une réelle ambiguïté ou ambivalence face au message monologique (« nous » contre « vous ») inévitablement inhérente à toute parole identitaire.

## Ouvrages cités

- BAR-HILLEL, Y. *Aspects of Language*. Amsterdam : North Holland, 1970.
- CASGRAIN, l'abbé Henri-Raymond. « Le mouvement littéraire en Canada. »  
*Le Foyer canadien* 4.1 (jan. 1866) : 26-27.
- FERRON, Jacques. *La Nuit*. Montréal : Parti pris, 1965.
- GAUVIN, Lise. « La Mixité des codes dans le roman québécois récent. »  
Communication inédite donnée au congrès du CIEF, Casablanca, juillet  
1993.
- GRIGNON, Claude-Henri. « Notre littérature sera paysanne ou ne sera pas. »  
*Pamphlets de Valdombre* (1936).
- GRICE, H. « Logique et conversation », *Communications* 30 (1979), 57-72.
- HÉMON, Louis. *Maria Chapdelaine*. Montréal : Fides, 1980 (1916).
- KRISTEVA, Julia. « Le mot, le dialogue et le roman. » *Semeiotikè*. Paris :  
Seuil, 1969.
- LALONDE, Michèle. *Speak White*. Montréal : L'Hexagone, 1974. (Poème-  
affiche)  
\_\_\_\_\_ « Speak White. » *Défense et illustration de la langue québécoise*.  
Paris : Seghers/Laffont, 1979.
- LATRAVERSE, François. *La Pragmatique*. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1987.
- MICONE, Marco. « Speak what. » *Jeu* 50 (1989) : 84-85.
- RANDALL, Marilyn. *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert  
Aquino et de Réjean Ducharme*. Longueuil : Le Préambule, 1990.
- RSSI 11.1 (1991). Numéro spécial sur « Le contexte. »
- SIMON, Sherry. *Fictions de l'identitaire au Québec*. Montréal : XYZ, 1991.
- WEINMAN, Heinz. *Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*.  
Montréal : L'Hexagone, 1987.



## NOTES

1) Ce terme, qui désigne normalement les habitants de l'Angleterre, est devenu dans le discours identitaire/vernaculaire québécois synonyme des «autres» de langue anglaise, qu'ils soient Britanniques, Américains ou Canadiens anglais.

2) Le NOM est bien entendu un élément primordial dans l'objectivation de l'identité, qu'elle soit individuelle ou collective. On se rappellera que les Québécois se sont d'abord conçus comme des *Français vivant au Canada* (lors de la Nouvelle-France), ensuite, après la Conquête, comme des *Canadiens* (les «autres» de souche européenne étant des Britanniques ou des Anglais) et puis, peu à peu, imperceptiblement et de façon irrégulière, sans doute à partir de la Confédération de 1867, comme des *Canadiens français* (une «race», un «peuple», qui habitaient surtout la province de Québec mais qui pouvaient vivre n'importe où en Amérique du Nord). Si l'espoir de former un peuple distinct, avec un territoire qu'ils gouverneraient en tant que majorité, semble être né vers 1830, la décision pragmatique de restreindre ce «pays» au Québec, et de renoncer à y inclure tous les francophones du Canada, voire du continent, ne date que de la fin des années 60. Le terme *Québécois*, qui s'est alors élargi pour englober tous les habitants de la province et pas seulement ceux de la ville de Québec, avait l'avantage de mettre fin à cet être hybride qu'était le Canadien français (Canadien mais non anglophone, Français mais pas de France). Il avait cependant le désavantage de désigner, dans l'imaginaire québécois, non pas tous les habitants du Québec mais seulement ceux de langue française et «de souche», c'est-à-dire ayant vécu au Québec depuis plusieurs générations.

3) Depuis la loi 101 (1976), les immigrants au Québec doivent envoyer leurs enfants à l'école française. Cette tendance vers l'ouverture et l'assimilation, amorcée dès la loi 22 (1974), constitue une véritable «révolution» sociale dont les effets sur l'imaginaire québécois commencent seulement à se manifester.

4) Pour des raisons d'économie, nous utiliserons dorénavant le masculin générique pour désigner les deux sexes en même temps.

5) La portée symbolique de cette première loi devrait laisser rêveur plus d'un sémioticien.

6) On peut consulter à ce sujet, entre autres, le dossier spécial de RSSI 11.1 (1991), ainsi que le livre de Marilyn Randall.

7) Mais comment étudier le contexte de production en dehors du contexte de réception ? Comment faire abstraction de nos propres réseaux cognitifs, activés lors de la lecture du texte en question, afin de retrouver ceux de l'auteur ? La seule personne vraiment bien placée pour faire ce travail, c'est l'auteur lui-même. Celui-ci serait pourtant le premier, dans la plupart des cas, à nous assurer qu'il ne connaît pas de façon consciente la moitié des éléments (langagiers, intertextuels et cognitifs) qui participent à la production de son texte. Voilà pourquoi, sans vouloir interdire ce terrain à d'autres chercheurs, nous préférons nous restreindre dans cet article à l'examen du contexte de réception.

8) Personnellement, je dirais que l'oeuvre fournit des réponses *et* des questions.

9) Il a aidé à faire connaître les travaux de Bakhtine, alors pratiquement inconnus en France, et a lancé le terme «intertextualité».

10) Le schéma triadique de la signification décrit par Peirce convient le mieux à cette idée d'un système de significations en devenir continuuel (et dont les diverses significations devraient toutes contribuer à notre processus de « compréhension »).

11) Ce n'est évidemment pas le seul exemple d'une oeuvre engagée qui soit littérairement réussie. Vers la même époque, au Québec, il y en a eu d'autres, comme Prochain épisode d'Hubert Aquin ou La Nuit de Jacques Ferron.

12) Dans *The Globe and Mail* du 1er juillet 1993, on rapportait que le Canada serait, selon Marshall McLuhan, un des rares pays au monde à pouvoir exister sans identité nationale.

13) Telle est en tout cas mon expérience auprès de mes étudiants, qui ont tous quand même une attitude assez positive envers les Québécois pour avoir choisi de suivre un cours de littérature ou de civilisation québécoises.

14) J'espère que le lecteur pardonnera la tournure égocentrique de cette section, où je m'utilise moi-même, en tant que professeur de littérature québécoise, comme exemple de lecture possible.

15) Le volume de Sherry Simon et al. participe de cette nouvelle tendance et la traduit bien.

16) Voir les propos de Heinz Weinman à ce sujet dans *Du Canada au Québec*. Il se peut d'ailleurs que le syntagme « du cilice » dans le vers « délestez-vous des traîtres et du cilice » y fasse aussi allusion.

**SPEAK WHAT**

Il est si beau de vous entendre parler  
de *la Romance du vin*  
et de *l'Homme rapaillé*  
d'imaginer vos coureurs de bois  
des poèmes dans leur carquois

nous sommes cent peuples venus de loin  
partager vos rêves et vos hivers  
nous avons les mots  
de Montale et de Neruda  
le souffle de l'Oural  
le rythme des haïku

speak what now  
nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants  
nous sommes étrangers  
à la colère de Félix  
et au spleen de Nelligan  
parlez-nous de votre Charte  
de la beauté vermeille de vos automnes  
du funeste octobre  
et aussi du Noblet  
nous sommes sensibles  
aux pas cadencés  
aux esprits cadencés

speak what

comment parlez-vous  
dans vos salons huppés  
vous souvenez-vous du vacarme des usines  
and of the voice des contremaîtres  
you sound like them more and more

speak what now

que personne ne vous comprend  
ni à St-Henri ni à Montréal-Nord  
nous y parlons  
la langue du silence  
et de l'impuissance

Speak what  
«productions, profits et pourcentages»  
parlez-nous d'autres choses  
des enfants que nous aurons ensemble  
du jardin que nous leur ferons

délestez-vous des traîtres et du cilice

imposez-nous votre langue  
nous vous raconterons  
la guerre, la torture et la misère  
nous dirons notre trépas avec vos mots  
pour que vous ne mouriez pas  
et vous parlerons  
avec notre verbe bâtard  
et nos accents fêlés  
du Cambodge et du Salvador  
du Chili et de la Roumanie  
de la Molise et du Péloponnèse  
jusqu'à notre dernier regard

Speak what

nous sommes cent peuples venus de loin  
pour vous dire que vous n'êtes pas seuls.

Marco Micone

**SPEAK WHITE**

Speak white  
il est si beau de vous entendre  
parler de Paradise Lost  
et du profil gracieux et anonyme qui tremble dans les sonnets de Shakespeare

Nous sommes un peuple inculte et bègue  
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue  
parlez avec l'accent de Milton et Byron et Shelley et Keats  
speak white  
et pardonnez-nous de n'avoir pour réponse  
que les chants rauques de nos ancêtres  
et le chagrin de Nelligan

speak white  
parlez de choses et d'autres  
parlez-nous de la Grande Charte  
ou du monument à Lincoln  
du charme gris de la Tamise  
de l'eau rose de la Potomac  
parlez-nous de vos traditions  
nous sommes un peuple peu brillant  
mais fort capable d'apprécier  
toute l'importance des crumpets  
ou du Boston Tea Party  
mais quand vous really speak white  
quand vous get down to brass tacks

pour parler du gracious living  
et parler du standard de vie  
et de la Grande société  
un peu plus fort alors speak white  
haussez vos voix de contre-maîtres  
nous sommes un peu dur d'oreille  
nous vivons trop près des machines  
et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils

speak white and loud  
qu'on vous entende  
de Saint-Henri à Saint-Domingue  
oui quelle admirable langue  
pour embaucher  
donner des ordres  
fixer l'heure de la mort à l'ouvrage  
et de la pause qui rafraîchit  
et ravigote le dollar

speak white  
tell us that God is a great big shot  
and that we're paid to trust him  
speak white  
parlez-nous productions profits et pourcentage  
speak white  
c'est une langue riche  
pour acheter  
mais pour se vendre  
mais pour se vendre à perte d'âme  
mais pour se vendre  
ah !  
speak white  
bid deal  
mais pour vous dire  
l'éternité d'un jour de grève  
pour raconter  
une vie de peuple-concierge  
mais pour rentrer chez nous le soir  
à l'heure où le soleil s'en vient crever au-dessus des ruelles  
mais pour vous dire oui que le soleil se couche oui  
chaque jour de nos vie à l'est de vos empires  
rien ne vaut une langue à jurons  
notre parlure pas très propre  
tachée de cambouis et d'huile

Speak white  
soyez à l'aise dans vos mots  
nous sommes un peuple rancunier  
mais ne reprochons à personne  
d'avoir le monopole  
de la correction de langage

dans la langue douce de Shakespeare  
avec l'accent de Longfellow  
parlez un français pur et atrocement blanc  
comme au Viêt-nam au Congo  
parlez un allemand impeccable  
une étoile jaune entre les dents  
parlez russe parlez rappel à l'ordre parlez répression  
speak white  
c'est une langue universelle  
nous sommes nés pour la comprendre  
avec ses mots lacrymogènes  
avec ses mots matraques

speak white  
tell us again about Freedom and Democracy  
nous savons que la liberté est un mot noir  
comme la misère est nègre  
et comme le sang se mêle à la poussière des rues d'Alger ou de Little Rock

speak white  
de Westminster à Washington relayez-vous  
speak white comme à Wall Street  
white comme à Watts  
be civilised  
et comprenez notre parler de circonstance  
quand vous nous demandez poliment  
how do you do  
et nous entendez vous répondre  
we're doing all right  
we're doing fine

we  
are not alone

nous savons  
que nous ne sommes pas seuls

Michèle Lalonde





## TENDANCES ET PERSPECTIVES DE LA LITTÉRATURE AFRICAINNE FRANCOPHONE CONTEMPORAINE

*Jacques CHEVRIER*

Je procéderai ici, comme y invite le titre, à une double démarche consistant, d'une part, à dresser un bilan provisoire de la production contemporaine, d'autre part, à m'interroger sur ses possibles orientations futures.

En un premier temps, je m'efforcerai donc de dégager les lignes de force majeures autour desquelles s'élabore cette littérature, en insistant en particulier sur l'évolution de la thématique, consécutive à l'accès à l'indépendance de la plupart des pays africains au cours des années soixante, et sur le renouvellement de l'écriture. Sur ces deux points, il faudra nous demander si les tendances actuelles s'inscrivent à l'intérieur d'une continuité ou marquent au contraire une volonté de rupture par rapport à la production littéraire de la première génération. Mon troisième et dernier grand point d'investigation sera essentiellement consacré à un problème théorique qui divise actuellement les intellectuels africains et qui a trait à l'émergence des littératures nationales.

Avant de m'engager dans cette triple voie, je voudrais, en préambule, formuler quelques observations susceptibles d'éclairer le débat qui va suivre. En premier lieu, j'insisterai sur l'accroissement quantitatif considérable de la production littéraire africaine qui apparaît comme la résultante d'une série de phénomènes contemporains : l'accès massif de la nouvelle génération à l'écriture, le développement des effectifs de l'enseignement secondaire et supérieur, la création de maisons d'édition autochtones. Il faut noter, au passage, d'une

part, la place considérable qu'occupent dans cette production les nombreux essais à caractère politique, sociologique et littéraire, et, d'autre part, l'importance absolument prépondérante du roman et de la nouvelle qui apparaissent aujourd'hui comme le genre dominant dans le champ littéraire africain.

En second lieu, j'enregistre l'effacement, total ou relatif, d'un certain nombre d'écrivains qui ont donné à la littérature africaine et ses lettres de noblesse, et ses premiers classiques, Ferdinand Oyono, Birago Diop, Cheikh Hamidou Kane, et, dans une moindre mesure, Léopold Senghor et Aimé Césaire, pour nous borner à ces quelques exemples. Simultanément, il faut noter l'émergence d'une seconde, voire d'une troisième génération de poètes, de dramaturges et de romanciers qui me semblent se différencier de leurs aînés au moins sur quatre points essentiels :

— Ils apparaissent, dans l'ensemble, moins liés au pouvoir que leurs prédécesseurs, soit qu'ils s'en tiennent à l'écart, soit qu'ils en soient éloignés : ce qui expliquerait en particulier, le nombre important des écrivains de l'exil.

— Ces écrivains de la nouvelle génération donnent le sentiment d'entretenir avec la langue française un rapport plus libre et plus détendu. « Le français me colonise, je le colonise à mon tour, » remarque Tchicaya U Tam Si.

— Ils prétendent écrire davantage en fonction des goûts du public africain que du public occidental, dont leurs aînés faisaient leur cible prioritaire.

— Les écrivains qui font l'objet de notre propos ont tendance à se réclamer de modèles littéraires de plus en plus éclectiques, associant les influences proprement occidentales à d'autres dont l'éventail s'étend de l'Amérique latine aux Caraïbes, en passant par une reviviscence de l'oralité traditionnelle africaine.

Cet espace littéraire ainsi esquissé, il apparaît désormais possible d'en dégager les tendances majeures et d'examiner les lignes de force autour desquelles, il se construit. Si nous concentrons notre analyse sur le roman et la nouvelle qui paraissent, ainsi que nous l'avons signalé, comme les genres actuellement les plus florissants et les plus significatifs dans le champ littéraire contemporain, deux séries de remarques peuvent être formulées. Les premières sur la thématique des œuvres littéraires ainsi considérées, les secondes sur l'écriture.

Sur le plan de la thématique, il est évident que la littérature africaine fait actuellement l'objet d'un profond renouvellement et qu'elle paraît, en particulier, moins immédiatement liée à l'Histoire que celle de la période précé-

dente. Je dis bien « paraît », car c'est là un point de l'analyse qui nécessite certainement une approche nuancée. Quel que soit en effet le malaise ressenti par les personnages des romans africains de la première génération (Oyono, Sembène Ousmane, Bhêly-Quenum...), la démarche s'inscrit toujours dans une relation étroite entre un ici maintenant et un après. Ainsi, aux servitudes de la société coloniale, le héros peut-il toujours opposer soit ses rêves de liberté et d'indépendance (comme Toundi dans *Une vie de boy*), soit, à travers son action militante, un début d'accomplissement de son aspiration à l'autonomie (comme Bagayoko dans *Les Bouts de bois de Dieu*). A tel point que le roman fonctionne parfois de manière binaire, opposant de façon assez manichéenne les bons et les méchants, entendez les Noirs d'un côté, les Blancs de l'autre. Même si le présent est marqué par la contrainte et la souffrance, le héros espère en des lendemains meilleurs.

En revanche, il est permis de s'interroger sur la fonction de l'Histoire dans des œuvres plus contemporaines, comme *La vie et demie*, *Les crapauds-brousse*, *Les Soleils des indépendances*, pour nous limiter à des textes très connus. Le temps de l'Histoire y devient incertain, les repères chronologiques s'estompent quand ils ne se télescopent pas. Nous y reviendrons. D'une manière générale, et sans entrer pour le moment dans une analyse détaillée que ce type d'approche nous interdit, on peut estimer que, pour beaucoup de romanciers africains, l'Histoire n'apparaît plus porteuse de foi et d'espoir, mais devient à son tour problématique. Tout se passe donc comme si le roman africain avait basculé en quelques décennies, du temps des certitudes — certitude que le combat anticolonialiste est le bon et qu'il ouvre la voie à un avenir meilleur — au temps des incertitudes.

Il convient cependant ici de nuancer notre propos, en faisant remarquer que cette relecture de l'Histoire à laquelle procèdent la plupart des écrivains africains contemporains s'articule autour d'une double vision. D'une part, une approche délibérément pessimiste, débouchant sur le constat d'une société irrémédiablement bloquée, d'autre part une vision qui, tout en s'enracinant dans le même univers carcéral que la précédente, laisse toutefois augurer un avenir, fût-il de l'ordre du rêve. D'un côté donc, le goulag tropical, de l'autre l'utopie.

Dans la première catégorie, on pourrait ranger des œuvres comme *La vie et demie* et *L'Etat honteux* de Sony Labou Tansi, *Le cercle des Tropiques*, d'Alioun Fantouré, ou encore, dans une moindre mesure, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès pour nous limiter à ces quelques exemples. Le monde qu'elles

donnent à voir se construit autour d'une série de figures négatives récurrentes, figure du pouvoir et de son infinie capacité de reproduction, figure de la quête impossible puisque toute recherche de valeurs humanistes se heurte à la clôture d'un univers en forme de camp de concentration, figure enfin de l'absence qui fait des personnages autant d'orphelins livrés à une errance sans fin et sans objet.

La question du pouvoir est en effet centrale dans la plupart des œuvres contemporaines, ne serait-ce que parce qu'elles, celles-ci, s'élaborent toutes autour ou à partir de personnages de tyrans, guides providentiels ou autres messies qui, non contents d'incarner le pouvoir absolu, en multiplient allègrement les symboles autour d'eux. Ainsi dans l'épisode télévisé de la défloration des cinquante vierges, destinées à engendrer les successeurs du tyran, l'opérateur, Jean Cœur de pierre, l'un des nombreux guides providentiels de *La vie et demie*, entend-il le terme de reproduction à la fois dans son sens génétique et dans son sens iconique... Ailleurs, l'omniprésence du pouvoir est assurée soit par la parole du chef, véritable logorrhée que distillent à longueur de journée la radio et la presse officielles, soit par la multiplication de ses effigies érigées en statues à tous les carrefours. Dans ces conditions, toute tentative des personnages pour échapper à l'emprise tentaculaire du pouvoir ne peut qu'échouer lamentablement, et l'errance sans objet qui caractérise la plupart d'entre eux aboutit nécessairement au néant, au désespoir ou à la mort.

Si le temps des romans précédemment évoqués se trouve relégué dans une dimension d'a-historicité, il n'en va plus tout à fait de même dans des œuvres comme *Saint-Monsieur Baly* ou *Wirryamu* de Williams Sassine, *Les crapauds-brousse* de Tierno Monénembo, ou encore *Les Méduses* et *Les Phalènes* de Tchicaya : autant d'œuvres contemporaines qui, tout en prenant acte des turpitudes du temps présent, entendent cependant assigner un but, fût-il lointain ou hypothétique, à leurs personnages. La temporalité, dans ces récits, est en général mieux structurée, orientée en fonction d'un avant et d'un après, et le trajet des héros s'apparente au cheminement de l'initié confronté à des épreuves dont aucune n'est en elle-même insurmontable. A la déambulation sans objet succède donc une progression du héros, car pour tout personnage qui tombe, la relève est immédiatement assurée, comme on le voit par exemple dans *Saint-Monsieur Baly*. Le vieil instituteur mort, son rêve d'une école ouverte à tous se concrétise grâce aux efforts de son fidèle disciple, François le lépreux. De même, les personnages qui prennent le maquis, à l'épilogue des *Crapauds-brousse*, incarnent-ils la foi en un monde meilleur — même si

celui-ci n'est encore visible qu'à l'état d'utopie — et il est intéressant de noter ici que la relève est assurée par une femme, Rahi, la veuve de Dinuldé assassiné par un pouvoir totalitaire qu'obsède la hantise des complots.

Ailleurs, notamment dans les textes de Tchicaya, l'Histoire passe par une relecture du passé, et en particulier du passé précolonial : « hier est dans les pas de demain », fait observer un personnage des *Méduses* de Tchicaya, tandis que dans l'avertissement de *L'Etat honteux*, Sony Labou Tansi opte en faveur d'une humanité nouvelle : « j'ai cruellement choisi de paraître comme une seconde version de l'humain — pas la dernière bien entendu, pas la meilleure, simplement différente ».

Sur le plan de l'écriture, la production contemporaine paraît également prendre ses distances par rapport au modèle traditionnel du roman réaliste-naturaliste qui avait prévalu dans les années cinquante-soixante. A un récit linéaire, parfaitement serti dans l'espace et dans le temps, tend en effet à se substituer une forme romanesque baroque et polyphonique qui emprunte à tous les genres et mélange avec désinvolture des fragments se réclamant aussi bien de la prose narrative, du discours philosophique que de la poésie pure. Werewere Liking désigne son texte *Elle sera de jaspe et de corail* par l'appellation de « chant-roman », tandis qu'une œuvre comme *Le Pleurer-rire* se construit en un véritable patch-work associant pêle-mêle monologues, épisodes rocambolesques, intrusions d'auteur, collages, fragments épistolaires etc... Ce dérèglement de la machine narrative a pour effet d'ouvrir le texte et de lui conférer une véritable polysémie. « A vous lire, commente l'un des personnages qui interfèrent dans le roman d'Henri Lopès, on se demande dans quel genre sera classé l'ouvrage. Tantôt vous vous astreignez à la précision de l'historien ou du sociologue, tantôt vous ressemblez à ces griots en qui les uns ne voient que des marchands de rêve et de divertissement, et dont chaque mot est pour d'autres une clé pour décoder la vie du village ». De l'aveu même de son auteur, le récit paraît donc susceptible de plusieurs lectures, ce dont, au demeurant, il est loisible de s'aviser dès la lecture du titre, *Le Pleurer-rire...*

Cette dérive du discours narratif est également perceptible au niveau des catégories de l'espace et du temps. Le temps, comme nous l'avons déjà signalé, échappe le plus souvent à la chronologie rassurante du roman classique. « C'était à Genève, observe le narrateur du *Pleurer-rire*, peu importe la date... Le détail chronologique, comme on va le voir, ne change rien au sens du récit ». La désinvolture dont fait preuve Henri Lopès à l'égard de la catégo-

rie temporelle n'a d'égale que le sentiment de totale irréalité dans lequel baignent la plupart des romans contemporains, qu'il s'agisse du *Récit du cirque de la vallée des morts*, d'Alioum Fantouré, de *L'Ecart* de Mudimbe ou des œuvres de Sony La bou Tansi, théâtre et roman confondus. Ainsi, à peine énoncés, les possibles repères chronologiques disséminés dans *La vie et demie* font-ils l'objet d'une radicale remise en question qui a pour effet de dérouter le lecteur : « C'était au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer — où la forêt... non la forêt ne compte pas, maintenant que le ciment armé habite les cervelles ».

Il n'est guère plus facile de s'y retrouver dans le système des personnages. Le déplacement de la perspective narrative, à l'œuvre dans la plupart des textes contemporains, entraîne un certain nombre de modifications, au nombre desquelles figure la disparition du narrateur omniscient et omniprésent du récit classique. Il cède la place à un personnage qui ne se contente plus d'être un simple miroir de la réalité, mais désormais interprète celle-ci à travers sa propre sensibilité, selon une série de voix, plus ou moins anonymes, dont la compétence fait en permanence l'objet d'un procès en doute. Ainsi dans *Le Pleurer-rire* ou dans *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi se succèdent, se juxtaposent ou se télescopent toute une série de langages, monologues, bribes de discours politiques, chansons, allégories, séquences oniriques, potins de « radio-trottoir », citations, parodies etc... autant de fragments qui ont pour effet de réfracter le monde et d'en donner une image kaléidoscopique.

Dans ces conditions, il apparaît que le récit ne se résume plus à un sens univoque, mais qu'il devient désormais l'espace, hautement problématique, d'une vérité à reconstruire de toutes pièces. Il en résulte également qu'on s'oriente vers une conception plus symbolique de la littérature, au détriment du point de vue sociologique. A une écriture de la politique succède donc une politique de l'écriture. Ce nouveau dispositif textuel, s'il fait la part moins belle à la littérature de témoignage et de reportage, chère à la première génération, ne se désintéresse pas pour autant du monde, mais il entend le changer à sa manière, qui est révolutionnaire. « Si j'écris, déclare Sony Labou Tansi dans l'avertissement à *Conscience de tracteur*, c'est que j'ai confiance en cette merveille (entendons la littérature) capable de venir chambarder les données fondamentales de l'Univers ».

Ainsi, le temps n'est plus où un romancier se voyait accusé de trahison sous prétexte d'avoir occulté dans son œuvre la peinture de la société colo-

niale.<sup>1</sup> Ce code d'écriture, qui enfermait l'écrivain dans un cadre étroitement didactique a volé en éclats, laissant le champ libre à une création littéraire allergique à toute forme de terrorisme intellectuel, et qui refuse de considérer l'écriture comme un simple outil chargé d'exprimer des idées, mais voit davantage en elle un espace parallèle, susceptible de concurrencer celui dans lequel nous vivons.

Le troisième et dernier point que nous souhaitons aborder dans cette étude concerne le problème des littératures nationales en Afrique noire. Déjà, dans le chapitre des *Damnés de la terre* consacré à « la culture nationale », Franz Fanon aborde le sujet en faisant observer : « L'intellectuel colonisé qui décide de livrer combat aux mensonges colonialistes le livrera à l'échelle du continent... La culture qui est arrachée du passé pour être déployée dans toute sa splendeur, n'est pas celle de son pays... L'intellectuel colonisé qui est parti très loin du côté de la culture occidentale et qui se met en tête de proclamer l'existence d'une culture ne le fait jamais au nom de l'Angola ou du Dahomey...Le nègre... quand il décide de faire œuvre de culture s'aperçoit que l'Histoire lui impose un terrain précis et qu'il lui faut manifester une culture nègre ».

De ces prémisses, Fanon tire la conclusion que l'intellectuel africain aurait été piégé d'entrée le jeu et que, même dégagé de la tutelle effective du colonisateur, il se serait vu imposer par l'adversaire le terrain d'une lutte idéologique qui ne pouvait que le conduire à privilégier une culture à l'échelon continental, au détriment des cultures nationales. Contre ce qu'il considère comme une impasse, un « cul de sac » selon ses propres termes, Fanon oppose donc le principe des nationalités et il estime que l'édification d'une véritable culture nationale est indissociable des luttes de libération. La pertinence des analyses de Fanon est d'ailleurs attestée par toute la série des débats qui, dans les années cinquante, mobilisent autour de la revue *Présence Africaine* les intellectuels africains et antillais à propos des problèmes de la poésie et du roman « national », l'adjectif devant être entendu à cette époque au sens de négro-africain, voire panafricain.

Il n'en demeure pas moins vrai que depuis quelques années, le problème du statut des littératures africaines commence à se poser en des termes sensiblement différents, comme l'attestent un certain nombre de phénomènes

---

<sup>1</sup> Dans un article intitulé « Afrique noire, littérature rose », Mongo Beti s'en prenait ainsi à Camara Laye qui venait de publier *L'Enfant noir*.



convergençs dont la saisie est parfois malaisée — comme tout ce qui touche à la question des nationalités — et qui vont du discours des politiciens à celui des intellectuels, en passant par des phénomènes plus concrets tels la publication d'anthologies spécifiques à un pays déterminé. En effet, alors que la plupart des études consacrées à la littérature africaine, parues au cours des précédentes décennies, envisagent encore le phénomène sous son aspect global, Robert Cornevin, l'un des premiers, procède dans son livre *Littératures d'Afrique noire de langue française*, publié en 1976, à une approche qui, indépendamment d'un certain nombre de considérations générales, s'effectue pays par pays. Un pas de plus est franchi avec la publication, la même année, de *l'Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, par J. B. Tati-Loutard. Toutefois le problème théorique des littératures nationales n'est explicitement appréhendé que quelques années plus tard par A. et R. Chemain dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise* (1979), par Amadou Koné dans son *Anthologie de la littérature ivoirienne* (1983) et enfin par Kadima-Nzujî, préfacier de *l'Anthologie de la poésie camerounaise d'expression française* compilée par Paul Dakeyo. « Chaque pays, remarque le critique zaïrois, vit une situation qui lui est particulière, à laquelle il tente d'apporter une réponse spécifique en fonction de ses intérêts et de ses objectifs. Dès lors, la littérature qui est, elle-même, une manière de réponse aux sollicitations, voire aux défis de notre environnement et de notre temps, s'imprègne tout naturellement des courants idéologiques qui informent et sous-tendent son lieu de production. Elle se pose comme miroir de la conscience collective. D'où la nécessité et l'urgence de fonder un discours critique pouvant désigner et décrire avec bonheur ce phénomène nouveau qu'est l'émergence des littératures nationales en Afrique ».

Cette opinion de Kadima-Nzujî est toutefois loin de réaliser l'accord des esprits. Certains, hostiles à la notion même de littérature nationale, construisent leur argumentation autour d'une série d'objections que je résume rapidement. En premier lieu, estiment-ils, la réalité de l'état que nul ne songe vraiment à contester aujourd'hui, même si elle paraît souvent précaire et fragile, l'emporte encore largement un peu partout en Afrique sur le projet de la nation. Il convient donc de se montrer réservé à l'égard du discours nationalitaire destiné, le plus souvent, à légitimer les appétits d'une classe sociale qui a confisqué à son profit exclusif les appareils d'état, et qui refuse toute forme de pluralisme sous prétexte qu'il déboucherait, automatiquement, sur des affrontements tribaux.

En second lieu, les détracteurs des littératures nationales font remarquer que, en l'état actuel des choses, peu de pays africains offrent une réelle homogénéité culturelle. L'expérience prouve au contraire qu'au sein d'un même état peuvent très bien coexister différentes aires culturelles nettement différenciées, et qu'inversement, il est facile de montrer les liens de parenté culturelle existant à l'intérieur d'un même groupe ethnique, éclaté sur plusieurs espaces nationaux. A l'appui de leur thèse, les critiques relèvent d'ailleurs les erreurs des fabricants d'anthologies qui se disputent certains écrivains, tel Félix Couchoro revendiqué tantôt par les Béninois, tantôt par les Togolais. Sans doute faut-il voir dans ces disputes l'expression de la susceptibilité pointilleuse de micro-états très attachés au prestige que confère, aux yeux de l'étranger, la possession de certains équipements culturels symboliques, au nombre desquels figurent évidemment les créateurs de tous ordres.

Enfin, un troisième et dernier argument peut être opposé aux partisans de l'idée nationale en littérature. Il a trait à la thématique des œuvres littéraires. Si, comme le prétend Kadima-Nzuji, « chaque pays vit une situation particulière, à laquelle il tente d'apporter une réponse spécifique, en fonction de ses intérêts et de ses objectifs », il doit être possible de dégager une série de problématiques propres à telle ou telle littérature. Or, remarque un autre critique, Jean-Norbert Vignonde, à propos de certaines œuvres contemporaines précédemment évoquées, *Les Soleils des indépendances*, *Le Cercle des Tropiques*, *La vie et demie* etc... le cadre romanesque dans lequel s'inscrivent ces fictions semble davantage taillé dans un espace imaginaire que dans un lieu géographique précis. Le narrateur du *Pleurer-rire* n'observe-t-il pas, goguenard, à propos du lieu où se déroule l'action du roman : « Le pays... quelque part au nord ou au sud de l'Equateur... semble-t-il en Afrique, mais pas forcément ». Bien entendu, cette option des écrivains pour des lieux symboliques pourrait s'interpréter comme une stratégie de camouflage destinée à déjouer la vigilance des censeurs, mais n'est-elle pas davantage l'expression d'une vision commune de la réalité néo-coloniale et de ses séquelles, assez sinistrement identique de l'est à l'ouest et du nord au sud du continent africain ?

En revanche, des esprits tout aussi subtils que les précédents récusent tout ou partie de cette démonstration en avançant une série d'arguments qui méritent à leur tour d'être examinés. Sans doute, concèdent-ils, le concept d'identité culturelle est-il encore flou — « concept caoutchouc » disent les sociologues — mais il n'en demeure pas moins vrai qu'un peu partout, en

Afrique, se mettent en place les éléments d'une symbolique nationale. En témoigne, en particulier, l'importance accordée aux emblèmes, aux souvenirs et aux commémorations qui, dans la plupart des cas, contribuent à la construction du mythe du guide suprême, du Père de la nation, du guide providentiel ou du grand timonnier, toutes figures du pouvoir auxquelles, nous l'avons vu, les écrivains recourent abondamment dans leurs œuvres. Quoi qu'on puisse en penser, ces célébrations rituelles de coups d'état promus événements exemplaires, fondateurs d'un ordre nouveau, et largement répercutés par les médias, ne diffèrent guère de certaines pratiques identiquement répandues dans d'autres pays du monde, et elles contribuent, à leur manière, à l'édification du mythe national.

En réalité, je pense qu'actuellement, le nombre et l'importance des critères discriminants qui permettent, ou non, de parler de littérature nationale, varient beaucoup d'une région à l'autre. Peu opératoires dans une région donnée, ils peuvent au contraire s'avérer pertinents ailleurs. N'est-ce pas, en particulier le cas de la littérature congolaise ? Voilà, en effet, un petit pays qui par l'importance et la qualité de sa production littéraire se place au tout premier rang et dont les écrivains, qu'ils soient à l'intérieur ou à l'extérieur, paraissent fonctionner selon un système assez cohérent. Chez la plupart d'entre eux, outre la fraternité de plume qui les unit, on retrouve, marquée très tôt, la même défiance à l'égard du concept de Négritude, jugé trop globalisant. En outre, qu'il s'agisse de Tchicaya, Tati-Loutard, Lopès, Dongala, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, Guy Menga etc..., tous entretiennent un rapport étroit à la fois avec une histoire qui remonte à l'occupation portugaise, et avec une tradition orale particulièrement riche et fertile en mythes. Enfin, en dehors d'une certaine homologie des problèmes abordés dans leurs œuvres, il faut souligner l'importance et la récurrence de certaines figures charismatiques et prophétiques, érigées en mythes nationaux, tels André Matswa ou Patrice Lumumba, dont sont indissociables, par exemple, aussi bien l'œuvre de Tchicaya que celle de Guy Menga.

Je conclurai donc, sur la problématique des littératures nationales, par une réponse de Normand. Sommé de dire si oui ou non il existe en Afrique des littératures nationales, je répondrai en faisant état de trois observations. La première, pour rappeler que la problématique état-nation n'est pas une idée neuve, ni en Europe ni à fortiori en Afrique, et que depuis longtemps elle oppose historiens et philosophes. Aux premiers qui considèrent la nation comme le fruit du terroir, les seconds rétorquent en insistant sur l'importance de l'ima-

ginaire collectif dans la formation de l'idée nationale. Là encore, sans doute, la vérité se situe à mi-chemin.

Ma seconde observation sera pour dire qu'en dépit des réserves, souvent justifiées, formulées ici où là, la notion de littérature africaine, naguère envisagée au plan continental, cède progressivement la place à une série de sous-ensembles. Le problème est donc de savoir jusqu'où il est possible de tailler dans la matière culturelle africaine ; doit-on rester fidèle au concept de grands ensembles régionaux à l'instar de l'aire malinké, englobant une bonne partie de l'Afrique de l'Ouest, ou doit-on, au risque d'une balkanisation culturelle, accepter le principe actuellement en vigueur du micro-nationalisme ?

Enfin, dernière observation, avant de se complaire dans cette idée de littératures nationales, peut-être serait-il bon de rappeler que pour jouer pleinement son rôle tout corpus d'œuvres nationales doit être pris en charge à l'intérieur d'un champ idéologique, et que c'est à l'appareil d'état que revient la tâche de fonder et de mettre en œuvre le discours qui permettra à la littérature ainsi produite d'être véritablement perçue comme nationale. Pour exister, en effet, une littérature a besoin d'être reconnue par ceux dont elle parle et auxquels elle s'adresse, et, pour ce faire, elle réclame non seulement un certain consensus, mais encore des maisons d'édition, des bibliothèques publiques, des revues, des académies, des prix littéraires, des réseaux de distribution et de diffusion du livre et de la pensée, des associations d'écrivains etc..., toutes institutions dont on sait qu'elles font encore largement défaut dans bien des pays en développement.

## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Nous donnons ici, à titre indicatif, les références des ouvrages cités dans notre étude.

### Textes de fiction

- ADIAFFI (Jean-Marie) ; *La Carte d'identité*. Paris-Abidjan, Hatier-CEDA, collection « Monde noir poche », 1980.
- BHÉLY-QUENUM (Olympe) ; *Un piège sans fin*. Paris, Stock, 1960. Rééd. Présence africaine.
- CÉSAIRE (Aimé) ; *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Bordas, 1947. Rééd. Présence africaine, 1956, 1971.
- DIOP (Birago) ; *Les contes d'Amadou Koumba*. Paris, Présence africaine, 1947.
- FANON (Franz) ; *Les Damnés de la terre*. Paris, Maspéro, 1961.
- FANTOURÉ (Alioum) ; *Le Cercle des Tropiques*. Paris, Présence africaine, 1972. *Le récit du cirque de la vallée des morts*. Paris, Buchet-Chastel, 1976.
- KANE (Cheikh Hamidou) ; *L'Aventure ambiguë*. Paris, Julliard, 1961. Rééd. 10/28.
- KOUROUMA (Ahmadou) ; *Les Soleils des Indépendances*. Paris, Seuil, 1968.
- LIKING (Werewere) ; *Elle sera de jaspé et de corail*. Paris, L'Harmattan, 1984.
- LOPÈS (Henri) ; *Le Pleurer-rire*. Paris, Présence africaine, 1982.
- MONÉNEMBO (Thierno) ; *Les crapauds-brousse*. Paris, Seuil, 1979.
- MUDIMBE (Vumbi Yoka) ; *L'Ecart*. Paris, Présence africaine, 1979.
- OYONO (Ferdinand) ; *Le vieux nègre et la médaille*. Paris, Julliard, 1956. Rééd. 10/18. *Une vie de boy*. Id. Rééd. Presses pocket
- SASSINE (Williams) ; *Saint-Monsieur Baly*. Paris, Présence africaine, 1977. *Wirriyamu*. Id. 1976.
- SEMBENE (Ousmane) ; *Les Bouts de bois de Dieu*. Paris, Le livre contemporain, 1960, Rééd. Presses pocket.
- SENGHOR (Léopold) ; *Chants d'ombre*. Paris, Seuil, 1945. *Hosties noires*. Id. 1948. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris, PUF, 1948. *Ethiopiennes*. Paris, Seuil, 1956.

TANSI (Sony Labou) ; *La vie et demie*. Paris, Seuil, 1979. *L'Etat honteux*. Id. 1981.

TCHICAYA U Tam'Si (Gérald) ; *Les Méduses*. Paris, Albin-Michel, 1982. *Les Phalènes*. Id. 1984.

### **Anthologies et ouvrages critiques**

CHEVRIER (Jacques) ; *Littérature Nègre*. Paris, Armand Colin, 1974. Rééd. 1984.

CHEMAIN (Arlette et Roger) ; *Panorama critique de la littérature congolaise*. Paris, Présence africaine, 1979.

CORNEVIN (Robert) ; *Les Littératures d'Afrique noire*. Paris, PUF, 1976.

DAKEYO (Paul) ; *Poèmes de demain*, Anthologie de la poésie camerounaise d'expression française. Paris, Silex, 1982.

KONÉ (Amadou), Lezou (Gérard) et Millhanhoro (Joseph) ; *Anthologie de la littérature ivoirienne*. Abidjan, CEDA, 1983.

TATI-LOUTARD (Jean-Baptiste) ; *Anthologie de la littérature congolaise d'expression française*. Yaoundé, CLE, 1976.



## IDENTITÉ CULTURELLE ET CRÉATION LITTÉRAIRE DE SENGHOR A AMINATA SOW FALL

*Lilyan KESTELOOT*

La littérature africaine francophone s'est fondée sur une proclamation de ses différences il y a cinquante ans déjà, par la défense et illustration de la Négritude instaurée au sein même de la Métropole, autour de la revue *Présence africaine*. Nous citerons pour mémoire les noms désormais célèbres d'une pléiade en bien des points comparable à nos poètes de la Renaissance : Senghor, Césaire, Damas, Birago Diop, Tchikaya, Maunick, Ranaïvo, Rabemananjara.

A l'instar de leurs prédécesseurs du 16<sup>e</sup> siècle redécouvrant les Grecs et les Latins, les poètes Noirs entreprenaient de retrouver leurs sources africaines. Mais ce voyage, au lieu de modifier le cours de la littérature de France, allait au contraire les séparer sensiblement d'une culture à laquelle ils avaient essentiellement participé par la langue et par la colonisation.

Se proclamer donc Nègre et Africain avait des conséquences plus radicales et imprévisibles. C'était assumer une autre histoire et une autre civilisation que celles de l'Europe. C'était obliger le français à véhiculer une autre identité que l'identité française, et notoirement plus lointaine que celle des Canadiens, Belges, ou Suisses qui se trouvaient dans un cas analogue. Ces derniers sont en effet, par la culture, l'origine ethnique et géographique soit des anciens Français, soit des voisins très proches.



Les écrivains Africains et Antillais, comme du reste les Maghrébins, venaient d'un autre continent et leur culture française récente s'édifiait sur des siècles de civilisation arabe, musulmane, animiste, sur des religions et des arts n'ayant aucun point commun avec le fonds judéo-chrétien occidental.

Toute la théorisation de la négritude élaborée par Senghor repose sur cette expérience fondamentale. Et bien que, par la suite, la négritude ait été critiquée pour vingt bonnes raisons tant politiques que sociales, il faut remarquer que, sur ce point précis de la récupération d'une identité africaine et de la fondation d'une littérature africaine, elle n'a jamais été contestée. Au contraire, le processus de séparation du tronc français va s'accentuer.

A la génération suivante commencera de pointer par-ci par-là la revendication d'identités nationales plus restreintes et on avancera les notions de littérature congolaise, littérature camerounaise, littérature sénégalaise, littérature antillaise.

Le cas des Antilles est exemplaire, avec le mouvement créoliste, dont le principe est logique : glorifier la négritude dans la langue française fut sans doute une étape nécessaire. Mais s'en tenir là vingt ans après devient absurde. L'Antillais mentalement et politiquement libéré récupère ses marques et en premier lieu son créole. Quitte pour lui à écrire *Texaco* ou *Eau de café* s'il lui plaît de mixer les deux langues au gré de son talent littéraire. Confiant et Chamoiseau sont les chevaliers de cette nouvelle quête du Graal comme Césaire et Damas le furent de la Négritude.

En Afrique, la situation est moins claire. Certes, le concept de littératures nationales est passé, largement diffusé et soutenu par des revues, des ouvrages, des colloques dont l'initiative est prise en France. Et nous avons dit ailleurs quels sous-entendus politiques rendaient ces initiatives douteuses, voire perverses. L'unité africaine étant déjà si fragile et la littérature africaine n'ayant pas tellement d'auteurs, la diviser encore en littératures nationales aboutit à des micro-corpus de trois, quatre écrivains dignes de ce nom pour la plupart des pays francophones. Face à ces littératures-croupions, il y a deux ou trois pays où, en effet, une identité littéraire s'élabore, qui se distingue par son abondance et sa cohérence des autres pays où la production francophone n'est pas développée.

Un autre aspect, et non des moindres, qui différencie les littératures dites nationales d'Afrique du renouveau antillais, c'est qu'on persiste à vouloir les stimuler en français, à l'exclusion des langues autochtones. Donc, elles se trouvent doublement coupées du tronc de la littérature africaine continentale,

et des racines linguistiques indigènes. C'est une aberration nourrie artificiellement par les instances de la Francophonie, dont le but réel est de dépolitiser ces écrivains trop longtemps contestataires, reliés qu'ils étaient au Mouvement de la Négritude. Et de les conserver dans un giron culturel étroitement français et non contaminé par les langues indigènes. Bref, des littératures nationales dépourvues de langues nationales et dont l'Orient demeure la France. On crée ainsi des écrivains Noirs satellites qui seront désormais contrôlables (prix, voyages, colloques, stages) par la Métropole.

Il faut remarquer cependant que cette opération de récupération est dénoncée par les meilleurs écrivains africains qui refusent de se laisser ainsi diviser et circonscrire par les micro-nationalismes et ceux qui les favorisent.

Ils tiennent à conserver cette identité africaine qu'ils estiment parfaitement compatible avec une identité sénégalaise, malienne, etc. Ils sont conscients qu'ils représentent non seulement leur pays actuel, mais aussi une histoire et un espace humain qui remontent bien avant les Indépendances et débordent les frontières coloniales.

De plus, du fait de cette colonisation, les intellectuels Noirs qui furent souvent leaders des luttes de libération — et les écrivains en font partie — ont d'abord combattu pour leur dignité d'Africains. Bien sûr, on a dans les années soixante écrit des poèmes, des chants, des pièces patriotiques, dans l'euphorie des Indépendances ; il y eut de très beaux textes signés Charles Ngandé, Philombe, Boukari Diouara sur le Cameroun ou le Mali.<sup>1</sup> Mais vu la rapide érosion des gouvernements néo-coloniaux, ce patriotisme a fait long feu et laissé place à une critique acerbe des sociétés convulsionnaires qui ont suivi. Et le sentiment national s'exprime souvent aujourd'hui sur le mode de la tragédie.

Ceci nous amène à parler de l'ethnicité qui est encore très vivante en Afrique et souvent plus pertinente au niveau des cultures que le paramètre de l'identité nationale. Il est évident que, pour une grande masse d'Africains non-lettrés, il est plus important d'être Soninké, Bulu, Yoruba, Bakongo que Malien, Camerounais, Nigerian, Zaïrois.

La conscience ethnique précède la conscience nationale, et c'est normal. C'est la plus ancienne et de loin, c'est le lieu d'enracinement de la culture. C'est pourquoi s'il y a une littérature du désespoir national où, en effet, s'expriment les plus lucides (Soni Labou Tamsi, William Sassine, T. Monenembo, Pathé

---

<sup>1</sup> Voir Anthologie Négro-Africaine — éd. Edicef-Hachette — 1992.

Diop, Laurent Owondo, Hamidou Dia) et qui produit les oeuvres les plus violentes, il persiste, au coeur même parfois de ces « romans de l'absurde africain », sous forme d'espoir ultime ou de nostalgie, un repli vers l'ethnicité.

Ou plus exactement vers des valeurs ethniques. C'est l'évocation de l'enfance en pays peul qui tempère quelque peu les cauchemars de *Racines du ciel* (Monénembo) ou le recours au mythe de l'Ombre « teintée d'ocre et de kaolin » et liée au rite Bwiti chez le gabonais Owondo.

Ce repli vers les mythes anciens est plus clair encore chez des écrivains comme Abdoulaye Kane et Aminata Sow Fall. Evidemment, le procédé est très subtilement amené chez ces intellectuels peu soucieux de paraître rétrogrades. Kane renvoie son histoire *La maison au figuier* aux débuts de l'ère coloniale, ce qui fait trouver très naturel que les habitants d'un village de brousse se protègent de l'envahisseur européen et de ses armes (l'école et la Poste) par le recours au génie du fleuve et à ses maléfices, Génie réel et mythe authentique.

Le cas d'Aminata Sow Fall dans *Le jujubier du patriarche* est plus sophistiqué.

D'abord, l'action se situe en ville et à notre époque. Ensuite, le mythe de l'ancêtre, relayé par l'épopée qui véhicule son histoire est entièrement inventé. Par contre, le rôle culturel du griot comme vivificateur des traditions, et le rôle symbolique de l'arbre qui reverdit sur la tombe de l'ancêtre, sont parfaitement plausibles, et donnés, proposés comme solution aux contradictions de la vie moderne qui ont déchiré la famille de Yelli et Tacko. Tous les antagonismes se résorbent dans le pèlerinage à Babiselli, et dans la profération rythmée et unifiante du « roman familial ».

On ne peut s'empêcher de songer ici, en effet, à une espèce de thérapie de groupe dont l'écrivain se fait l'interprète, conscient ou non, je ne sais. A.S. Fall n'est pas particulièrement branchée sur la psychanalyse. Mais sa profonde connaissance de la société sénégalaise lui donne assez d'éléments concrets pour construire une fiction qui est en quelque sorte un modèle (au sens anglais de pattern) de comportements semblables dans des situations analogues.

Il faut noter cependant que l'ethnicité n'est jamais mise en évidence en tant que telle. Comme si une certaine pudeur induisait les écrivains à en voiler le côté singulier et restrictif. Ces cultes ou ces coutumes sont bel et bien peul, fang ou wolof, mais non présentés comme tels. Ni même comme nationaux. Mais comme typiques d'une dimension africaine irréductible, ce quelque chose de précieux et secret que ni l'invasion de la technologie occidentale, ni le

pourrissement des mœurs politiques africaines ne peuvent atteindre ou corrompre. Un noyau dur et pur de l'identité culturelle, de « l'homo africanus », et dont la fonction de refuge pourrait aussi devenir fonction de salut.



## ABSENCE/PRÉSENCE DE L'IDENTITÉ NÈGRE DANS L'ÉCRITURE DE SONY L. TANSI

*Koudou AIKO*

« Le lendemain matin, l'étranger s'était levé de bonne heure et nous le vîmes courir, vêtu d'un kimono rouge, comme en portaient les colonels de la grande armée du généralissime Colomb da Silva, fondateur de la République, aujourd'hui périmé à cause de ses cent vingt-six piocheries colossales dans les caisses de la patrie, désimmortalisé à jamais, honni, périmé pour de bon dans ses fonctions de secrétaire perpétuel du salut national et de la paix, ridiculisé, nommé à la honte par nous tous, véhiculé dans les mémoires comme un artisan de la médiocrité, conçu dans la bâtardise des bâtardises, assassin et menteur à la nation... »

*Fabien Israël*, Nouvelle, par Sony L. Tansi, in « Revue des Deux Mondes », nov. 1991, p. 210.

### ***I/.PROBLÈMES DE DÉFINITION ET MÉTHODE.***

Très attentif aux tourments de l'histoire négro-africaine faite de successifs « Bori-bana »<sup>1</sup> (de dignité mais surtout de dérives diverses), quel concept nouveau nous est-il possible de proposer aujourd'hui pour nommer une résistance imaginaire qui refuse incontestablement de périr ?

Ce qu'on appelle généralement le nègre fondamental, l'originalité humaine intime, la personnalité authentique, etc..., cette identité-là gagne-t-elle réellement en consistance subjective ou bien se dérobe-t-elle en vaines

spéculations langagières dans ce qu'on regarde aussi comme nouveauté des discours symboliques ?

Quelle que soit la désignation adoptée pour penser ce qu'on sous-entend par nouveauté de la parole identitaire, nous proposons de partir de l'hypothèse que les différents vocables d'identité culturelle, d'authenticité, d'originalité, etc..., n'ont plus aujourd'hui aucune pertinence réelle vus sous l'angle de la dynamique de l'anthropologie historique, politique, ou philosophique<sup>2</sup>.

Les caractères distinctifs de l'identité négro-africaine (l'ontologie spécifiquement nègre) à travers les mutations actuelles des discours symboliques (l'écriture notamment) nous placent d'emblée, il faut le dire, devant une série de représentations fort réalistes<sup>3</sup> mais éternellement invariables. C'est une identité prise dans le mouvement d'un vaste procès de souffrances immobiles. Un immobilisme qui ne fait que disposer une périodisation imaginaire de l'immense injustice « **du plus bas de la fosse** » (Césaire : 63, 70) qui emprunte généralement, en Afrique noire, deux directions littéraires au moins.

La première, largement squelettique, sans aucune saveur poétique, est naïvement arrimée au sociologisme étroit et insipide répandu dans ce que l'institution éditoriale négro-africaine nomme aussi Littérature. La seconde, plus profonde et plus complexe, est un véritable travail d'écriture au sens barthésien du terme. Cette dernière orientation textuelle se donne à travers des nouveautés lexicales et syntaxiques successives. C'est une série de procédures fictionnelles impulsées, il importe de le souligner, par l'élan d'un éternel « **Logboutouweuli** »<sup>4</sup> tenu fermement par un lieu matriciel :

« Ceux qui se sont assouplis aux agenouillements  
ceux qu'on domestiqua et christianisa  
ceux qu'on inocula d'abâtardissement » (Césaire ; 83 : 44).

Aussi, quel que soit le genre examiné dans le champ de l'écriture négro-africaine, le critique est-il immédiatement confronté pour l'instant à une structure de répétition formelle : le ressassement imaginaire du même traumatisme ; un traumatisme d'ailleurs reconduit et amplifié depuis par le nègre lui-même. C'est une métamorphose invariable de la problématique identitaire introduite dès 1939 par la négritude césairienne : **l'absence/présence singulière du nègre au monde**.

Autrement dit, nous avons affaire à une identité foncièrement dénaturée, embastillée et faite d'humiliations constantes. De cette expérience existen-

cielle unique, suffocante, provient centralement une identité nègre totalement ruinée, lamentablement errante, toujours persécutée. C'est une sorte d'image en putréfaction qui se soutient pourtant d'elle-même symboliquement. Plus exactement, nous avons affaire à une agonie singulière de l'identité nègre refusant pourtant le silence imposé par un temps historique féroce. C'est une agonie programmée, peut-on dire, sur le même logiciel que celui de la mort lente des particularités culturelles des peuples maintenus sous une domination politique identique (les lois du marché).

Ainsi voit-on généralement cette identité nègre toujours prompte à l'esquive historique à travers une existence quasi superficielle, tapageuse, souvent strictement alimentaire : qu'on se souvienne de *Qui est fou ?*, le titre de l'intelligent travail scénique de Sijiri Bakaba avant son exil artistique.

Dans ce travail laconique, notre intention est de partir de la simple idée que ce qu'on nomme hâtivement aujourd'hui en Afrique noire surtout, « identité culturelle » relève en réalité d'un processus de subjectivation refusant, de toutes ses forces, la paralysie historique. C'est une résistance symbolique dont la nature intrinsèque est d'emblée subversive : préserver un imaginaire mais aussi une série de pratiques nègres à extirper inlassablement des représentations dermiques du nègre Emotion, Rythme, Hospitalité, Solidarité, Bonté naturelle profonde, etc....

Un discours philosophique nègre n'ayant pas émergé pour l'instant de façon autonome et crédible pour transcrire l'avènement d'une nouvelle visibilité, c'est encore l'écriture qui constitue cet espace d'accueil d'une symbolisation reconfortante pour notre cosmogonie fraternelle.

Nous proposons d'introduire la perspective que l'identité négro-africaine est à chercher bien loin, du côté d'une situation anthropologique où l'histoire a enfermé l'être, les pratiques et la parole nègres. Une telle orientation peut nous permettre de nous former une idée assez juste à propos d'une question déjà suffisamment brouillée, chargée de confusions. Une question qui est largement idéologique aujourd'hui sur les qualités immuables du nègre.

Nous rappelons d'abord succinctement des éléments d'anthropologie historique archi connus. Dans un autre mouvement du travail, nous essayons de montrer ce qu'il en est actuellement de la parole identitaire nègre à partir d'un texte dramatique extrait du corpus de la troisième génération des écrivains nègres.



Ici, le propos prend centralement appui sur *Antoine m'a vendu son destin*<sup>5</sup> de Sony L. Tansi. A notre avis, ce texte entretient une véritable continuité de ton avec l'incontournable écriture d'Aimé Césaire.

*a/. L'identité nègre comme produit de l'anthropologie historique.*

Sur la trajectoire de la longue durée de l'histoire, depuis le quinzième siècle jusqu'au seuil de ce vingt-et-unième siècle, l'impitoyable uniformisation technico-économique<sup>6</sup> du monde imposée à l'Afrique noire en a fait finalement un espace totalement délirant, convulsionnaire, bâtard, désorienté, marginal. De cette expérience d'humiliations proviennent, sous la férule d'une instrumentalisation drastique, des groupes étatiques et des populations artificiels qui sont, pour l'instant, **inaptes à introduire la moindre nouveauté politique**<sup>7</sup>.

Toutefois, grâce aux énormes ressources de l'écriture, l'identité nègre y est absente mais paradoxalement présente par les moyens d'une extraordinaire lisibilité, d'une extra-temporalité se saisissant de l'ensemble sémiotique.

Les infortunes interminables du temps nous imposent de glaner des causes intelligibles ici ou là. A cet égard, nous évoquons un élément qui nous vient de l'imperium romain sous la forme d'une panacée politique introduite jadis par un acteur politique de **la dynastie des Sévères (l'Africain Septime Sévère)** à l'occasion des convulsions de l'empire : « Enrichissez les soldats et moquez-vous du reste ».

En un certain sens, le mode historique actuel du politique négro-africain démontre amplement que les nègres ont parfaitement reconduit ce « progrès » politique puisqu'il est répandu largement sur une vaste échelle. C'est donc cette « leçon » politique qui structure le vécu du nègre depuis les indépendances octroyées. D'une façon oblique mais fort saisissante, **ce mode politique de l'homme au couteau entre les dents** est capté plus particulièrement par l'écriture qui porte ainsi aux flancs une orientation historique désastreuse.

En d'autres termes, plus que tout autre discours, c'est l'écriture qui reconstruit incontestablement, au plan symbolique, l'identité actuelle nègre. Cette vocation de transcription, de conservation, devient ainsi, à nos yeux, **Logboutuweuly** — drame du deuil et utopie — en attendant, avec l'endurance de la pierre, le réveil brutal de l'instinct fraternel de l'Homme (ce qui ne signifie pas qu'on revienne au village originel).

L'écriture conserve les péripéties de l'effroyable strangulation historique constitutive d'une identité immobile au-delà des métamorphoses considérables du lexique, de la syntaxe, du ton ou de l'atmosphère fictionnelle.

**Autrement dit, nous n'apercevons aucune rupture significative d'une identité du nègre au monde du point de vue de la pensée, d'Aimé Césaire à Sony L. Tansi en passant par E. Maunick, P. Dakeyo, Zadi Zaourou ou F. Pacéré Titinga.**

Ces considérations d'ensemble constituent l'horizon à partir duquel nous essayons de développer l'identité nègre par le biais d'un corpus restreint de l'écriture de Sony L. Tansi.

### ***b/. Le problème des présupposés critiques.***

Au plan de la théorie littéraire, nous nous rattachons à la sociocritique d'Edmond Cros<sup>8</sup>. Dans le cadre de cette brève application, nous ne tenons jamais compte de la tendance orthodoxe. Toute pensée critique stimulante s'exporte nécessairement et devient ainsi, par le hasard de ses utilisations successives hasardeuses, une théorie ouverte sur des nouveautés imprévisibles, des impasses ou des tâtonnements indispensables.

Nous nous contentons d'étudier l'incipit d'*Antoine m'a vendu son destin* dont les données sémiotiques doivent nous permettre de retrouver plus aisément la question cruciale de l'identité actuelle du nègre au monde.

## **II/. ANTOINE M'A VENDU SON DESTIN : ANALYSE SÉMIOTIQUE DE L'INCIPIT.**

### ***1/. Présupposés intellectuels.***

Pour Sony, « l'Afrique d'aujourd'hui, c'est la preuve même que l'homme n'est pas encore humain, qu'il n'est pas encore un monde »<sup>9</sup>.

Il ne s'agit nullement d'exhiber les intentions de l'auteur mais d'indiquer tout simplement l'espace intellectuel constituant ce lieu d'affût d'où l'artiste se place aux aguets dans la recherche et la captation des formes.

Artiste d'une totale liberté, ne se réclamant d'aucun système clos de pensée, d'aucun courant littéraire ou dramatique rigide, Sony travaille des discours pour obtenir des réalisations formelles partant également des présupposés que voici :

« C'est métis que j'aurais dû naître. Comme ça, à moi tous les dossiers du pigment, à moi l'accès à toutes les archives de l'humanité. Le Blanc et le Noir, en un sens, sont des infirmes... »<sup>10</sup>.

Nous proposons une description sémiotique des signes illustrant parfaitement ce point de départ. Notre préoccupation est surtout de faire apparaître des pratiques sociales et discursives nouées par les tensions de l'écriture.

Mais il nous faut reproduire auparavant l'ensemble de l'incipit avant d'en disposer les procédures analytiques elles-mêmes.

« **PERSONNAGES.**

ANTOINE : Homme d'Etat  
(ce rôle peut être joué par une femme).

FERRUCIANI : Sa mère.

RIFORONI : Son bras droit  
(peut être un homme ou une femme de n'importe quel âge).

YOKO-AYELE : Jeune femme de n'importe quelle peau, asiatique de préférence.

MORONI : Général, ami d'Antoine  
(peut être un homme ou une femme au-dessus de quarante ans).

Le MENEUR DE JEU OU VENDEUR

Les BADAUDS

Le GARDE DU CORPS

Les REPRESENTANTS

Le PEUPLE

Le CONTREMAITRE

Le PORTE-PAROLE<sup>11</sup> ».

En y retirant le terme « marxiste » d'ailleurs justifié par ce qui est suggéré un peu plus haut, le propos tenu par R. Barthes sur le travail de B. Brecht peut parfaitement s'appliquer à l'écriture de Sony L. Tansi :

« Le texte de Brecht me donne une envie perpétuelle de citation. J'ai été saisi par l'alliance d'une pensée extrêmement vigilante, informée, ferme, et d'un sens du plaisir, des formes, des couleurs, des tissus, de cette matérialité de l'art si extraordinairement pensé. *En lui cette éthique à la fois du plaisir et de la vigilance intellectuelle, de la responsabilité (...). C'est un grand écrivain d'idées. Une esthétique de l'intellect*<sup>12</sup> ».

A notre avis, cette atmosphère est également présente d'une façon permanente dans l'ensemble des textes de Sony L. Tansi comme le suggère d'ailleurs l'exergue de cet article empruntée à une nouvelle récente. Autrement dit, la poésie, le roman, mais aussi le drame et la nouvelle procèdent, semble-t-il, à la manière d'un texte unique.

Ce sont des formes langagières répétitives liées justement à une matrice invariable : un pouvoir étrange nègre entièrement enroulé dans les invariants transhistoriques des pratiques de répression et de domination. D'où l'hypertrophie toute particulière d'une identité bâtarde strictement logée au devant de la scène ordre/désordre et ses déploiements prévisibles (immenses cérémonies comme horizon exclusif d'existence au monde).

Il convient d'ajouter à ces éléments de généralité que Sony est intimement lié à **une lignée mythologique de l'écriture**. La synthèse rapide que nous envisageons d'établir ici sera certainement trop trapue pour pouvoir ordonner sémiotiquement la totalité des structurations à l'oeuvre dans *Antoine m'a vendu son destin*.

En effleurant des questions essentielles, notre souci est de ne pas perdre de vue les différentes modalités de transcription de l'identité que nous devons retrouver à travers le cheminement analytique qui va suivre.

## ***2/. L'absence/présence de l'identité par les formes de l'hétérogène et de l'hybride.***

En examinant attentivement l'incipit reproduit précédemment, on constate que le texte du générique sélectionne une intense complexité sociale

pourtant réductible à un nombre restreint de structurations : une tension du dramatique et du narratif installant une représentation de l'autorité construite elle-même sur des oppositions spécifiques. Ces oppositions s'inscrivent dans **cette sorte de religiosité, de naturalité, de mythologie**<sup>13</sup> du corps social (la prégnance ami/ennemi, d'où peut se lire une programmation de l'ensemble conflictif partisan/opposant, allié/rival, loyauté/trahison et les multiples ramifications union/désunion : c'est la latence naturelle invariable germant sur le corps du groupe humain).

Ces oppositions sont portées par une série de constituants pouvant apparaître comme des caractéristiques hautement distinctives du pouvoir : Antoine : homme d'Etat ; Général (armée) ; Sa mère (famille), mais aussi ami et amie à travers Moroni et Yoko-Ayé. Il importe de noter surtout la présence de la tension homme/femme, la confusion homme et femme, mais également les intermédiaires, le peuple, les prisonniers, le vendeur, etc...

Nous isolons quelques éléments de cette représentation initiale sous forme de programmes narratifs : tension du dramatique et du narratif, mais d'une façon plus notable l'inscription de l'hétérogène, du composite, à travers la constante opposition homme/femme ou bien la confusion sexuelle homme et femme. Nous en présentons une interprétation très rapide.

#### **a/. Dramatique/narratif.**

Nous devons attirer succinctement l'attention sur la perturbation du genre dramatique traditionnel perceptible dès l'amorce de l'écriture. C'est une perturbation inaugurale lisible comme un geste (enjeu) dramatique essentiel qu'il convient de rattacher à la sémiotique spécifique s'instituant ainsi dès le tout départ. Cette régularité sémiotique va d'ailleurs investir constamment l'écriture d'ensemble sur l'hétérogène comme nous en apercevons déjà les prémises ici.

Autrement dit, l'écriture dramatique s'écarte très vite de la perspective traditionnelle dominante, notamment de celle des canons de l'Afrique actuelle où prolifère malheureusement, sur la scène ou dans l'écriture, l'ultra-réalisme sclérosant sous prétexte de couleur locale, d'où le sociologisme de bas-étage qui y règne.

Concernant *Antoine...*, il ne s'agit plus de la mise en place d'une plate doublure de la vie. L'écriture capte une série de formes spécifiques, une épaisseur sociale - l'indiscernable identitaire - à travers un mode de sélection, de description des personnages.

On peut s'en rendre compte, la liste des personnages ne devient jamais une liste anodine, naturaliste, vouée strictement à l'irruption d'un lieu clos, d'une simple régie institutionnelle. Elle s'enveloppe d'emblée d'un élan narratif visible.

En effet, la liste des personnages est structurée par une voix perturbatrice au sens où elle monte d'emblée une fiction empruntée à l'espace et au temps du lointain (l'extra-temporalité).

Dans le cadre d'un autre type de travail à venir, nous montrons patiemment qu'avec le retournement contradictoire incessant du signe, la représentation opère un retour immédiat en force pour jeter une lumière très vive sur l'inconsistance des formes identitaires saturant l'espace négro-africain : **une identité nègre désertant généralement le lieu des noms patronymiques (l'authentique)**. C'est une mise en texte de noms d'emprunt ou de noms fauves, souvent inutilement guerriers, introduisant ainsi une voie strictement formelle de la sonorité (donc **du vide, du montrueux, du diabolique ou de la divinité**). Nous tentons de le montrer à la suite de l'identification laconique des structurations.

#### ***b/. Authentique/inauthentique.***

En observant avec attention le langagier de l'incipit, il y a effectivement une récurrence liée à une détermination identitaire des personnages principaux. On peut même dire que le signe passe par la force corrosive de la parodie<sup>14</sup>. Mais cette dernière orientation séduisante n'est pas vraiment notre propos théorique. Contentons-nous d'indiquer que la spécification identitaire se donne avec une variation également constante :

« peut être une femme ou un homme ».

Retenons, pour faire assez vite que l'élément structurant capital ici est l'opposition-confusion que voici : Antoine, le rôle masculin se trouve affecté d'un signe contraire, c'est-à-dire la féminité potentielle de la virilité. Ceci sous-entend qu'au plan dramatique, la confusion doit être pratiquée dans ces deux directions par le jeu de l'acteur.

Après ce circuit formel distinction/indistinction (l'inauthentique/authentique) ou confusion sexuelle que nous évoquons, il nous faut exposer

l'autre phénomène, celui de la saturation du signe liée à la déflagration-collusion obtenue à partir des éclats sémiqes des noms. Cet aspect nous permet d'aborder plus frontalement un phénomène capital de l'imaginaire collectif dont il faudra chercher la compréhension exacte à l'aide des analyses pertinentes d'Edmond Cros<sup>15</sup>. Ceci, à son tour, nécessite une précaution théorique préalable que nous abordons rapidement.

### III/. TENSIONS DISCURSIVES ET MORPHOGENÈSE TEXTUELLE.

La sélection du signe « ANTOINE : Homme d'Etat », programme une fiction tramée par la pratique sociale du pouvoir, de l'autorité.

En effet, la longue durée impose à l'écriture la manipulation (la déconstruction) des convulsions entières entre principes aristocratiques, tyranniques, républicains, démocratiques, au sein d'un espace aussi fertile que celui de la Rome ancienne à travers la simple présence du signe Antoine. On pense effectivement à Marc-Antoine, le principal lieutenant de Jules César. Mais ce Marc-Antoine, tel le scénario du rêve, est un signe superposant une multiplicité de figures historiques, de pratiques et discours contradictoires.

Or précisément, abordant la question des formes primordiales, antérieures au non-conscient, E. Cros souligne avec beaucoup de clarté que le signe sémiotique a ceci de singulier que lorsqu'il apparaît, il s'agglutine nécessairement par affinité, par similarité ou par contiguïté:

*« Comment surgissent les discours étant donné qu'ils sont porteurs de formes ? (...) L'élément morphique n'est jamais seul. Cet élément morphique appartient à un ensemble. Dès que le texte convoque un seul élément de l'ensemble, il en vient à manipuler ou à convoquer automatiquement tous les autres éléments du champ morphogénétique. Ce processus est à peu près similaire à une expérience de type chimique »<sup>16</sup>.*

En nous en tenant à la sémosis de l'hétérogène et de l'hybridation réalisée sur les noms des personnages, nous proposons maintenant d'envisager le **rapport sémantique** des noms sous la pertinence de l'hypothèse crossienne sans tenir compte au préalable de la recherche minutieuse des structurations et de leur hiérarchie.

*a/. Folie et fascisme.*

Nous constatons effectivement la formidable capacité d'engrangement du signe « Antoine : Homme d'Etat ».

La plupart des noms apparaissent comme une condensation de pratiques sociales et discursives. Le nom est une modalité inscrivant des circuits de significations centrales, latérales par différents réseaux (sémantique, phonique, culturel, historique, sociologique, idéologique) en parfaite similitude morphique avec une autorité programmant généralement une triple unité : **le sacré religieux, le diabolique, le divin.**

Comme suggéré auparavant, l'élément morphique « Antoine : Homme d'Etat », va fonctionner par aimantation et s'emparer d'un certain nombre de formes similaires que nous essayons de présenter à travers la sélection et les éclats phoniques des noms.

Il faut garder à l'esprit que c'est surtout l'hétérogène ou l'androgynat qui joue dans cette représentation comme structurant majeur. En d'autres termes, l'hétérogène code le signe par une saturation pour étayer en quelque sorte la programmation toute particulière du mode politique de l'autorité. Il en ainsi de Ferruciani (**mère** d'Antoine), de Moroni (**Général, ami** d'Antoine) et de Yoko-Ayéyé (**amie** d'Antoine).

Ferruciani est un signe qui semble être réalisé sur la captation et le montage à la fois phonique et sémique de Ferrus et de Ciano<sup>17</sup>.

En effet, on peut y voir l'exhumation de la figure du médecin Français Ferrus (Guillaume Marie-André, 1784-1861) entrant en collusion avec une figure fasciste de l'espace politique de Mussolini, Ciano. Ces deux figures du masculin, de la virilité, sont logées dans une figure de la féminité (la même circulation de la sémiosis de l'hybridation sexuelle susceptible de réactiver la figure d'Agrippine, la mère de Néron).

L'histoire nous apprend effectivement que Guillaume M-A. Ferrus est médecin, **inspecteur général des établissements d'aliénés mentaux.** Quant à Ciani, probablement une altération de Ciano (Galeazo, compte de Cortellazo, 1913-1944), **il entre tout jeune, nous dit-on, dans les rangs du fascisme, épouse une fille de Mussolini et entame ainsi une carrière politique fulgurante avant d'être fusillé sur l'ordre de Mussolini pour haute trahison.**



**b/. Le nom comme ordre du monstrueux, du diabolique, de la divinité.**

Il faut surtout partir des éléments didascaliques « Yoko-Ayéélé : jeune femme de n'importe quelle peau, asiatique de préférence ».

Or précisément, dans la culture des noms chez les peuples Tougban<sup>18</sup> (de langue Mina ou Gingbé) au sud du Togo, les prénoms féminins Ayéélé et Ayoko traduisent automatiquement le sème de génération au sein de la généalogie.

Autrement dit, Ayéélé et Ayoko sont des prénoms typiques porteurs de discours, d'espaces mentaux spécifiques au sens où ces prénoms conduisent directement à retrouver l'arbre généalogique d'une famille, d'un clan. Dans cette perspective, Ayéélé signifie que nous avons affaire à **la première petite fille d'un géniteur du nom de Foli, Ayoko étant la deuxième petite fille du même Foli**. C'est sur ce modèle culturel que les Tougban sélectionnent, pour le garçon, les prénoms de Dédé ou de Kokwè et bien d'autres prénoms encore qu'il serait inutile d'évoquer tous ici.

En ce sens, l'inversion pratiquée par l'écriture dans l'ordre généalogique, de même que l'ablation du « A » de Ayoko, mais aussi et surtout la juxtaposition, la collusion de ces deux identités féminines distinctes (dans une seule et unique figure) accolées à la notation didascalique « jeune fille de n'importe quelle peau, asiatique de préférence », ne peut que transcrire le chaos, le vide identitaire. On peut donc y voir le chemin vers le monstrueux, le diabolique et potentiellement le désir amoureux dans le fantasme de l'extraversion<sup>19</sup>.

Il faut cependant garder à l'esprit l'élément formel initial « Antoine : Homme d'Etat » (ce rôle peut être joué par une femme). A la suite de l'ensemble de la description, il convient d'évoquer le seuil théorique choisi par Edmond Cros pour saisir tout l'intérêt intellectuel et idéologique de ce phénomène imaginaire :

*« Elle — la confusion de sexe — est toujours perçue comme l'annonce d'un malheur imminent ; d'un châtement ou bien alors comme le signe du sacré qui les accompagne. C'est ce phénomène que l'imaginaire collectif nomme le monstrueux.*

*On aurait tendance à assimiler l'hybridation ou l'androgynat au diabolique. Mais en réalité, l'on doit comprendre qu'il serait plus exact*

*de dire que c'est un signe du sacré plus que du diabolique : sacré de signe positif ou sacré de signe négatif.*

*L'hybridation est donc la marque de la divinité. D'ailleurs, quand on y réfléchit, il ne peut pas en être autrement. Autrement dit, comment l'imaginaire collectif pourrait-il concevoir qu'un être supérieur qui incarne la totalité pourrait être limité de cette façon là sur le plan sexuel. Une divinité est homme et femme à la fois<sup>20</sup> »*

Aussi, l'orientation idéologique de la régularité sémiotique de l'incipit est-elle mieux comprise quand on examine d'autres catégories du langagier, notamment les textes sémiotiques, les lexies, les expressions lexicalisées, les syntagmes figés ou encore les différents schémas narratifs.

Nous n'abordons pas cette direction du travail dans le cadre de cet article. Indiquons simplement que la nature du pouvoir installée dans la divinité comme théorisée par E. Cros ne surprend guère puisqu'on y retrouve la programmation initiale telle qu'elle est annoncée effectivement par la déconstruction de la lexie «  **vendre son âme au diable**  » captée immédiatement par le titre  **Antoine m'a vendu son destin** .

## CONCLUSION.

Nous avons d'abord essayé de montrer l'énorme difficulté d'une définition de l'identité nègre en dehors de l'anthropologie historique par-delà les objets spécifiques d'étude.

L'humanisme profond du nègre d'ailleurs attaché à cet élément anthropologique ne doit jamais être fourvoyé lamentablement dans des représentations dermiques immuables malgré les pratiques de barbarie croissante de l'Homme. Dans cette direction, l'écriture de Sony est bien une métamorphose césairienne de l'identité nègre marginalisée par des mécanismes économiques et idéologiques se fortifiant chaque jour davantage.

A partir d'un fragment dramatique, nous avons essayé de montrer que les signes instituent, dès le tout départ de l'écriture, des formes structurantes s'installant dans la pratique sociale du pouvoir.

La pratique sociale de l'autorité qui s'impose ainsi très vite se réalise à travers des structurants désignés dans la description comme une sémosis de l'hétérogène, du composite. Cette sémosis est dominée par une opposition homme/femme mais aussi par une hybridation de type sexuel.

La captation de l'hétérogène, de l'hybridation sexuelle nous apparaît comme un geste (enjeu) esthétique très porteur au plan dramaturgique. Un geste esthétique neuf qui est susceptible d'instruire la littérature négro-africaine.

En un deuxième sens, le champ théorique d'Edmond Cros nous a permis de saisir la signification idéologique de la régularité langagière de l'écriture : le politique nègre comme relevant fondamentalement d'une divinité de type négatif.

A partir d'une telle programmation, l'on peut s'attendre à voir un pouvoir s'enroulant exclusivement dans des invariants transhistoriques des pratiques de dominations. Un pouvoir sans autre horizon que l'exhubérance d'une affirmation de son être malheureusement dénaturé, frappé de cécité historique. Ceci explique d'ailleurs que dans le contexte négro-africain, l'évacuation totale de l'identité spécifiante (par le nom) soit si visible de très loin.

Au plan idéologique, il s'agit finalement de l'existence végétative d'une autorité politique **ayant effectivement vendu son âme au diable** en optant, corps et âme, pour un mode politique inauthentique inscrit dans les accords de coopération tenus précisément par les pratiques occultes des divinités de type négatif.

Dans ces conditions, le politique négro-africain a pu porter à son maximum d'être l'ordre/désordre comme unique horizon de l'existence d'une autorité politique généralement lyrique. Il importe toujours de garder à l'esprit que le lyrisme et la « rhétorique » sont constitutifs du sème programmé par le signe Antoine si l'on s'en tient toujours à l'espace lointain de Rome où ce phénomène a occupé la plupart des acteurs politiques. On peut donc s'attendre tout naturellement à une perversion de la pratique sociale et de la rhétorique dans l'univers dramatique nègre.

## NOTES.

1. La célèbre phrase dyula (une version courante du Malinké dans l'Ouest-africain) pour traduire la reddition, c'est-à-dire la fin de la guerre de mouvement, suite à la trahison interne qui livra Samory Touré à l'armée adverse.

2. Toutefois, nous ne perdons pas de vue le travail considérable réalisé par des chercheurs d'Afrique, d'Europe ou d'ailleurs en vue de ruiner la redoutable thèse selon laquelle « les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la nègrerie » Césaire ; 83 : 38).

Concernant ce travail immense de distinction anthropologique, nous renvoyons aux chercheurs les plus connus dont les noms nous viennent immédiatement à l'esprit : A. Césaire, Samir Amin, J. Ki-Zerbo, C. Anta Diop, H. Fôté-Memel, P. Diagne.

Ni les « Guides providentiels nègres » cooptés et formés spécialement par le vainqueur, ni les lois implacables du marché n'ont jamais tenu compte de ce vaste terrain de recherches effectuées en imposant des « schémas de développement ».

3. Au sens précis que R. Barthes donne à cette notion : Ce que les écrivains ont longtemps appelé le « réel » n'est lui-même qu'un système, un flux d'écritures échelonnées à l'infini : le monde est toujours déjà écrit. Communiquer avec le monde (...), c'est traverser les écritures dont est fait le monde, comme autant de « citations » dont l'origine ne peut être ni tout à fait repérée, ni jamais arrêtée. In *Sollers écrivain*, Paris, Seuil, p. 51.

4. Désignation en langue Bété (sud-ouest de la Côte d'Ivoire) pour parler des artistes pratiquant un véritable genre dramatique souvent traduit par « l'art des pleureurs ou des pleureuses ». Voir B. Kotchy-Nguessan *Éléments culturels et formes de représentation en Afrique noire : l'exemple de la Côte d'Ivoire*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Lettres, univ. Paris VIII-Vincennes, 1983, 1005 p., inéd.

5. *Antoine m'a vendu son destin*, théâtre, par Sony L. Tansi, texte intégral, in « Equateur », n° 1, 1986, Paris, pp. 66-104.

6. Une uniformisation qui joue à tous les niveaux, y compris dans la pratique artistique de la scène. Les deux brefs séjours de recherches effectuées à Limoges (1990 et 1991) nous donnent un ensemble d'informations indiquant que le Festival des Francophonies fonctionne assez souvent comme une illustration éloquente de la survivance des pré-supposés de William-Ponty à partir de l'idée à la fois séduisante et perverse de la notion de co-production dramatique.

7. Voir A. Badiou, « La Distance politique », n° 5, janv. 1993 ; mais aussi Finley I. Moses, *L'invention de la politique (démocratie et politique en Grèce et dans la Rome républicaine)*, trad. Franç., Paris, édit. Flammarion, 1985, 217 p.

8. Voir principalement *De l'Engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990, 236 p. ; mais aussi l'ensemble des écrits.

9. Sony L. Tansi, « *Antoine m'a vendu son destin* : création remarquable du Rocado Zulu Théâtre », par J. Morland, in « L'Echo », 20 oct. 1986.

10. Sony L. Tansi, entretien avec Edouard Maunick, in « Demain l'Afrique », n° 40, 1979.

11. *Antoine m'a vendu son destin*, op. cit. p. 68.

12. R. Barthes, in *Le Grain de la voix*, Paris Seuil, 1981, p. 212.

13. Il faut se souvenir du mythe platonicien du Protagoras (mais principalement le commentaire saisissant qu'en fait R. Débray ; voir également la perspective de M. Foucault : « La nature, la naturalité, c'est quelque chose qui court dans, sous, au-dessus, au-dessous, à travers

l'objet ; c'en est l'hypoderme indispensable ; c'est l'autre face de quelque chose dont la face visible (pour les dominants), c'est leurs propres actions. Non pas arrière-plan mais corrélatif perpétuel... », in « La bio-politique », deux cassettes-audio, Paris, Seuil, 1991.

14. Voir Cl. Abastado, *Dérives des signes*, Paris, C.S.T Publidix, Coll. « Parcours sémiotiques », 1988.

15. E. Cros, Séminaire de recherches sociocritiques à partir de deux ouvrages d'anthropologie culturelle : 1/. Roberto, Zapperi, *L'Homme enceint, (l'homme, la femme et le pouvoir)*, trad. française, Paris, P.U.F, coll. « Les chemins de l'Histoire », 1983, 255 p. ; 2/. Roberto, Lionetti, *Le Lait du père*, trad. française, Paris, édit. Imago, 1988, 167 p.

16. E. Cros, Séminaire de recherches sociocritiques sur le film scientifique, année universitaire 1991-92, Cassette-audio n°1, transcription réalisée par Aïko Koudou, voir documents du Cers, Montpellier, inéd.

17. Voir Le Petit Robert des noms propres, op. cit.

18. Nous gardons une pensée impérissable pour feu Parfait Anany Creppy, architecte Togolais qui souffrait en silence d'une terrible maladie et nous l'ignorions. Il a pourtant accepté de nous recevoir pour parler patiemment la culture des noms Mina. Il disparut quelques jours plus tard.

19. L'extraversion peut faire penser au fantasme oriental des acteurs politiques.

20. E. Cros, Séminaire de recherches sociocritiques sur deux ouvrages d'anthropologie culturelle, op. cit., inédit.

## **PARTIE IV : DE LA BLESSURE À LA GREFFE**



## DONNER UNE VOIX AU PAYS OCCULTÉ : LA DRAMATURGIE DE JEAN-MARC DALPÉ ET LES FRANCO-ONTARIENS

*Pierre GOBIN*

Les Franco-Ontariens constituent un groupe relativement nombreux au sein de la francophonie. Au dernier recensement (1991), 464.000 personnes déclaraient « utiliser le français à la maison », 70.000 autres l'utilisaient conjointement avec l'anglais et 12.000 avec d'autres langues ; plus d'un million d'Ontariens pouvaient s'exprimer en français et en anglais<sup>1</sup>. Cependant, cette population, bien supérieure en effectifs à celle de communautés minoritaires dont l'identité s'est définie très tôt, alors même qu'elles ne disposaient pas d'un appareil d'Etat ou même de structures idéologiques établies<sup>2</sup>, n'a réussi à affirmer sa spécificité que depuis peu. C'est peut-être parce qu'aux obstacles « passifs » comme la dispersion géographique et la diversité culturelle<sup>3,4,5</sup>, qui ont ralenti la constitution d'une conscience collective de la minorité francophone à l'échelle de la province sont longtemps venus s'ajouter des contraintes systématiques de la part de la majorité anglophone<sup>6</sup>, et une curieuse incompréhension de la part des voisins (et cousins) québécois<sup>7</sup>.

Dispersés, pauvres, brimés, et incompris, les Franco-Ontariens ne disposaient même pas d'un *grand* « mythe » *crystallisateur* susceptible de transformer un événement historique, glorieux ou traumatisant, comme la *Conquête* de 1760 ou la *Révolte des Patriotes* de 1837 pour les Québécois, le *Grand Dérangement* de 1755 pour les Acadiens, *l'épopée de Riel* pour les Manitobains ou les Fransaskois. Non que les figures exemplaires aient man-



qué, des jésuites de Sainte-Marie à Champlain ; mais les lieux consacrés par leur présence étaient récupérés par le « centre » québécois ou dilués dans un imaginaire collectif sans limites, au même titre que les avant-postes de l'exploration coloniale, et ils n'apparaissaient que comme des « héros de passage ». Ce que la romancière et poète Margaret Atwood écrit de l'Ontario anglophone, qui doit établir sa conception de l'ici<sup>8</sup> en l'absence de véritables repères avant de pouvoir considérer la question de l'identité, s'applique avec plus de force encore aux Franco-Ontariens : il est nécessaire de définir un lieu « d'appartenance » dans des conditions de dérégulation qui ne peuvent être posées comme *exemplaires* ; ou plutôt l'exemple est à créer à partir d'une expérience « pauvre ». Les Franco-Ontariens ne peuvent, à l'instar des Québécois répondant au défi de Lord Durham selon qui ils étaient « un peuple sans histoire et sans littérature » par une Histoire qui est leur premier monument littéraire et qui se situe à la marge de l'Épopée<sup>9</sup>, ils doivent, non pas mettre en évidence ce qui les *illustre*, mais exprimer ce qui les fait vivre, au sein même de leur *obscurité*. Leur histoire ne se définit pas vraiment en fonction de « monuments » qui pourraient les situer, dans le temps et dans l'espace : leur temps est plus proche des temporalités cycliques (vies humaines individuelles, saisons, mouvements des astres) que des constructions linéaires ; leurs « lieux de mémoire » évoquent le transitoire, le *portage*, le *passage*, plutôt que le définitif et l'immuable<sup>10</sup>.

Pourtant ils ont amorcé une démarche qui vise à constituer leurs repères à partir de leurs expériences, un peu comme le trésor d'une langue se concrétise en fonction de prises de paroles<sup>11</sup>.

Un tel travail ne saurait porter des fruits rapidement : la saveur particulière des productions franco-ontariennes étant liée à la conscience de leur précarité et à leur marginalité, elles ne peuvent être « cultivées » sans risques. Les « monuments » risquent d'être un hommage aux morts plutôt qu'un stimulant pour les vivants<sup>12</sup>. Cependant Jean-Marc Dalpé, dont le parcours va de la poésie au théâtre, est à la fois bien vivant, actif, productif, sensible aux conditions de la prise de parole précaire, et déjà consacré malgré sa jeunesse. Sa pièce *Le Chien*, qui lui a valu le prix littéraire du Gouverneur général en 1988, a été représentée à Sudbury, mais aussi à Québec, à Montréal (Festival des Amériques en mai 1989), lors du Festival International des Francophonies. Elle a de plus été traduite en anglais par l'auteur lui-même et Maureen Labonté pour être représentée à Toronto, et a été rééditée en 1990. Mais elle a été précédée par une série de poèmes où il énonce avec force les conditions de l'écriture



A la constatation scandalisée d'une définition méprisante à partir de l'extérieur, de la voix de la majorité ou du « colonisateur »<sup>16</sup>, se substitue un *projet*. Mais ce projet, qui doit être perçu comme un *avènement*, est fondé sur la dénégation et le refus d'une situation d'humiliation — d'une situation d'esclavage ou d'animalisation, qui reprend d'ailleurs la métaphore du chien servile. L'action, qui passe par l'expression, ne dépend alors que de la communauté, elle est « en nous ». La réflexité malade que décrit le *Portrait du colonisé* de Memmi est abandonnée, et le poème se termine sur une espèce de serment fondateur<sup>17</sup>, répété par une voix qui s'enfle indéfiniment. Au début du même poème on pouvait lire :

« Nous qui avons la terre d'icitte dans le ventre  
 La langue de l'autre toujours à l'oreille  
 Et la nôtre sur une corde à linge entre des bières  
 Nous qui avons été la chair à canon dans leurs guerres  
 Sommes la sueur à piasses dans leurs mines et leurs moulins à bois ».[....] (p. 92),

ce qui rappelait que l'avoir « viscéral », fondé sur un accord avec la nature et les rythmes de « la terre », était miné par la parole de l'autre, qui reléguait celle du sujet collectif à un statut « flottant » (« sur une corde à linge »), sans autre ancrage que les paradis artificiels accessibles aux pauvres ou la promesse de l'autre monde (« entre deux bières », avec le double sens de bières).

*Gens d'ici* établit aussi des tensions dramatiques non seulement entre « colonisés » — minoritaires et « colonisateurs » — majoritaires, mais aussi, au sein même du groupe franco-ontarien entre les sans-grades et ceux qui ont cru pouvoir tirer leur épingle du jeu. La solidarité de classe vient offrir une autre découpe du champ de l'identité<sup>18</sup> :

« L'Histoire, la nôtre qui nous nourrit d'espoirs et de rêves est celle des porteurs d'eau et des petites gens plutôt que celle des grands de ce monde. »

(« L'histoire, la nôtre », p. 63).

Le second recueil de poèmes introduit aussi le thème de l'ailleurs, à la fois par un rêve sur le sacré et par une méditation sur la mort et les cimetières, qu'il s'agisse de ceux « d'ici » où gisent « les bâtisseurs de pays.... maintenant

poussière » (p. 25), ou de ceux d'ailleurs où la « chair à canon » d'ici est engloutie « dans la boue » (« A la mémoire de », p. 26). Mais c'est dans le troisième recueil dont le titre s'enchaîne sur celui de *Gens d'Ici*, puisqu'il se lit *Et d'ailleurs*, que la possibilité de l'exil est considérée. L'ailleurs peut être séduisant ou pathétique, faire intervenir des pays lointains ou tout proches, être « induit artificiellement » par l'alcool ou la drogue, ou venir spontanément vous hanter. Mais, dans tous les cas il suscite la nostalgie de l'ici : au fond, l'ailleurs, c'est tout ce qui n'établit pas la parfaite coïncidence dans une épiphanie à venir entre énonciateur et receptrice (« elle », « toi »), instant assumé, et lieu reconnu (« Tu me demandes : « Et puis... Paris ? » [...] Et demain soir on ira à la Coulson/une Firebird fera crier ses pneus Dino vendra son popcorn au coin de la rue/un Indien roulera une cigarette adossé à la vitrine Rock n' Roll [...] et je te dirai en riant : « Icitte c'est chez nous »/Hier matin j'étais à Paris/Hier matin j'étais à Paris/ Hier matin.... »). Même le collage d'éléments disparates où se juxtaposent tous les marqueurs de « l'étrangéité » réussit à établir une espèce d'identité.

Mais si l'ailleurs met en relief l'importance du *retour ici*<sup>19</sup> et sert de « repoussoir » à l'identité, il peut aussi déboucher sur un *no man's land* funèbre où les catégories s'abolissent :

« [...] ailleurs

des chiens meurent partout  
et des hommes comme des chiens  
partout aussi

ailleurs [...] » (p. 5)

c'est sans doute la tension paradoxale entre l'ailleurs récusé (mais inéluctable) et l'ici promis (mais précaire) qui confère aux textes dramatiques de Dalpé leur originalité, et en même temps leur permet de *représenter*, dans tous les sens du terme, la communauté dont ils sont issus.<sup>20</sup>

*Hawkesbury Blues*, qui évoque dans son *ethos* et dans sa forme même les plaintes nostalgiques des Noirs du Sud des Etats Unis met en scène

vingt ans de la vie d'une jeune femme qui coïncident avec la vie d'une communauté.

*L'histoire commence au printemps 61. Louise Lapierre a 14 ans lorsque sa famille est expropriée de l'île du Chenail en même temps qu'une cinquantaine de familles. La construction d'un barrage [ ] va entraîner l'inondation de l'île [...] : telle est la didascalie de l'acte I (p. 7) ; au début de l'acte V, Richard, le fils de Louise explique :*

« L'histoire se termine en 1981. A la suite des mises à pied chez Amoco, Louise décide de ne pas chercher d'autre travail. Elle a maintenant 34 ans. *Son histoire, à elle, commence.* » (p. 71 ; c'est moi qui souligne).

Autrement dit, le cheminement de la protagoniste traduit celui de tout un groupe, avec qui elle *décide* de s'affirmer en tant qu'individu, de *prendre possession* de sa vie, et de « chercher ses racines » *de l'autre côté du désespoir*<sup>21</sup>. A l'acte I le départ du Chenail, île noyée, lieu de l'origine aboli, l'avait laissée désemparée, prête à se raccrocher ensuite à de trompeuses « certitudes », amours enfantines, mariage en blanc<sup>22</sup>, famille « modèle » — avec trois enfants, une hypothèque, deux salaires, et pour la femme, deux journées de travail en vingt-quatre heures — et devant en conséquence faire face à d'amères désillusions, endettement excessif, incompréhension de son mari « macho », rupture, perte d'emploi, misère matérielle d'une mère chef de famille. A l'acte V toutefois le cycle est bouclé, et elle se ressaisit à travers l'expérience de la violence : voyant son fils battu par des briseurs de grève, elle milite au syndicat ; mise à pied, elle s'arrache à la petite ville et déménage vers la métropole pour y reprendre des études aux côtés de ses plus jeunes enfants.

On pourrait donc considérer que cet « opéra existentiel » est somme toute optimiste si le rideau tombait sur la dernière chanson de Louise, qui, après s'être perçue comme « une belle ange (sic)/prise dans un rêve déchu.../prise dans un rêve tordu », retrouve ses racines dans une identité à créer, qui rend présent le lieu d'origine *à jamais exclu du « réel »* mais actualisé dans le microcosme :

« Je suis une Fleur du Chenail un bouleau blanc  
pleine de sève  
dans ses veines de printemps. » (p. 73) (cf. Note 21).

Pourtant tout à la fin, on revient à la chanson d'Hawkesbury, endroit trop « réel », et pourtant dépourvu d'identité, puisqu'il combine dénuement matériel (cf note 22), écartèlement géographique, aliénations sociologiques, et dé-  
possession de l'imaginaire. Serait-ce à dire qu'on ne peut échapper à la présence  
*mondaine de l'icitte impossible*, même si l'on réussit à constituer *un univers  
de l'ici enraciné* en fonction d'aspirations à l'accord « naturel » et de projets  
de liberté ?

« Entre Ottawa pis Montréal  
entre la métropole pis la capitale,  
entre les 9 à 5 comme des cercueils,  
avec les foremen qui t'ont à l'oeil  
entre les papiers du bien-être  
pis leur formule mal de tête,  
entre la broue d'hier à soir  
pis le punch clock à l'abattoir.

### *Refrain*

Hawkesbury, Hawkesbury,  
pour des cennes à goût de famine  
vend son corps à la C.I.P.  
Hawkesbury, Hawkesbury  
Le cul moulé dans sa paire de jeans  
se paye sa mort made in U.S.A.  
se paye sa mort made in U.S.A. »

(p. 73, qui reprend la p. 6).

On est ainsi dans l'impossibilité de définir des *repères* : on est toujours « entre » des entités catégorisables. La transaction et le transit, toutes les activités de travail et de divertissement ne permettent pas de définir l'*être*, mais des « avoirs » dérisoires : on « se paye » la mort dont les modalités sont établies ailleurs. Les couplets suivants précisent d'ailleurs cette perpétuation d'un esclavage interminable « entre la violence pis le sommeil », entre la célébration artificielle du jour de paie et l'endettement qui resserre l'emprise du piège, entre les tentatives d'évasion (« la dope comme un somnifère ») et la

reconnaissance du triomphe des forces d'oppression (« la graisse riche des pushers »).

Dans *Nickel* (« 1932, la ville du *Nickel*, une histoire d'amour sur fond de mines » — tel est le titre complet —), la problématique ne change guère, non plus d'ailleurs que les techniques de présentation, même si l'éclairage et l'orientation de la vision sont radicalement modifiés puisqu'on met en scène *une ville*, et que les rapports entre une (ou des) communauté(s) et une compagnie<sup>23</sup> priment sur la fable individuelle qui les illustre.

De même que dans *Hawkesbury Blues*, l'action de la pièce est encadrée par une chanson qui la situe ; cette fois encore, le *site* est étroitement circonscrit : il s'agit de l'ascenseur qui amène les travailleurs au fond de la mine — ce qui « matérialise » le *trou*, alors que dans la pièce précédente il n'apparaissait que par l'accumulation de ce qui le bornait ; cette fois encore c'est *une instance étrangère* qui contrôle les mouvements, à savoir le contremaître qui dirige l'équipe et interviendra maintenant en personne ; cette fois encore *la mort menace*, mais un espoir d'avenir, de lumière et d'amour intervient comme « horizon vertical » :

« Cage monte, cage descend  
 les heures dans la nuit  
 Cage monte, cage descend  
 les heures sans m'amie.  
 Mister shift boss man  
 dis-moé donc quand je finis.  
 Si l'back tient bon mon homme.  
 Si l'back tient bon  
 tu verras ton amie  
 Le soleil aussi. » (p. 5 reprise, p. 62)

Dans *Hawkesbury Blues*, la protagoniste, réussissait à transformer une malédiction collective en projet personnel. Il en va de même dans *Nickel* à cela près que Clara, l'héroïne, passe par des expériences plus traumatisantes encore même si elles définissent plus clairement le processus d'individuation. C'est pourquoi sans doute toute la chanson n'est pas reprise. Les derniers complets attribués à l'épouse du mineur qui attend en vain la remontée de la cage présageaient en effet le sort de Clara :

« Mister shift boss man  
 tais-toé pas, tais-toé pas  
 Mister shift boss man  
 mon homme revient pas. »  
 (*bis* — (p. 5)).

Ils le préfiguraient dans l'événement. Youssaf, son mari, un jeune Ukrainien, va mourir à la fin du premier acte dans un accident de la mine, dont elle perçoit tout de suite la portée sans vraiment comprendre les mots qui l'annoncent :

« [...] »  
*Clara* — Qu'est ce qui se passe ?  
*Sonia* — (sa belle-soeur) Vypadok ?  
 (*un accident ?*)  
*Clara* — (*Elle répète sans comprendre*  
 Vy pa dok ? [...] » p. 13.

Ils le préfiguraient aussi symboliquement. Clara, jeune veuve qui refuse de porter le deuil découvre que « son homme » véritable n'est autre que Jean-Marie, camarade d'enfance, lui-même marié et père de famille. Jean-Marie, qui semble avoir assumé la tâche de redresseur de torts, en tant que compagnon d'équipe de Youssaf, et cherche à organiser un syndicat et à lancer une grève, va cependant n'être qu'un héros fragile. Face aux pressions de Laurent, le contre-maître, qui utilise la violence (acte II, scène 4 p. 28), le chantage (acte III scène 2 p. 36) :

« *Laurent* — [...] Je veux la liste des gars qui ont signé.  
*Jean-Marie* — Signé quoi ?  
*Laurent* — Il n'y a pas d'autres jobs ailleurs. Tu as une femme et trois enfants. Tu es dans une maison de la compagnie.... et l'hiver s'en vient, et je veux les noms de ceux qui ont signé. »

puis une intimidation plus subtile où intervient l'honneur de « la veuve de l'Ukrainien », le jeune mineur va craquer, bien que sa trahison n'affecte pas l'issue de l'affrontement<sup>24</sup>. On doit donc comprendre aussi la fin de la chanson initiale (p. 5)



« Mister shift boss man,  
 tais-toé pas, tais-toé pas  
 Mister shift boss man  
 Mon homme revient pas. »

comme annonçant que, pour Clara, qui refuse de se taire *son homme*, Jean-Marie, est perdu, changé en shift-boss anglicisé. Le départ de Clara est donc idéologiquement marqué : elle ne risque pas d'être vaincue par la vie quotidienne ou même la mort. Si elle a été durement touchée par la violence sociale, focalisée par la mine et par la crise, elle réagit, non en gommant son engagement (Louise quittait le syndicat et son emploi) mais en portant ailleurs une lutte collective.

Le jeu des localisations, des appartenances, et des solidarités est plus complexe : les prolétaires de *Nickel* le sont par les conditions de travail des hommes, à travers les héritages ethniques et culturels — une part appréciable du dialogue fait intervenir l'ukrainien et l'italien, à côté des parlers canadiens-français, face à l'anglais et au français anglicisé des maîtres et de leurs suppôts — et par les réactions de leurs familles au « trou » et à la « cage ». Le groupe canadien-français est clivé, et l'on voit entrer en scène ceux qui sont en passe de « dîner avec les juges ». Ainsi la présence de la mine agit-elle comme un révélateur, et aide-t-elle à comprendre le conservatisme de l'oncle, et le dur réalisme du « chien de garde » Laurent, comme le militantisme de Clara, de Guiseppe, ou même d'Anne, l'épouse de Jean-Marie.

Mais pourquoi l'héroïne résiste-t-elle là où les hommes craquent ? Est-ce seulement parce que Clara doit s'affirmer contre les *interdits* et ne se définit qu'en s'opposant ? (« Youssaf c'était le plus bel interdit du quartier » déclare-t-elle à Anne qui lui rappelle qu'enfants « on n'avait pas le droit de jouer ni avec les Polonais, ni avec les Finlandais, surtout pas avec les Italiens et encore moins avec les Ukrainiens » (I, 6, p. 12)). Est-ce parce qu'elle a compris que l'angoisse et l'appréhension ont plus de force que la peur pour opprimer les prolétaires ? (« Vous, vous descendez dans le trou. Et nous, on devrait passer notre vie à attendre pour savoir si vous allez en sortir vivants ! » proteste-t-elle lorsque Jean-Marie prétend ne pas comprendre qu'une femme puisse s'engager dans l'action militante). Est-ce parce que, comme Anne le dit à son mari à l'acte V sc. 1 lorsqu'il vient la retrouver après que Clara l'ait rejeté, les femmes savent que la « patrie » se constitue peu à peu, par un effort sans

relâche et malgré les retombées ? (*Anne* : [...] des rêves, ça se gagne... [...] un peu chaque jour malgré ceux qui meurent, malgré les mensonges [...] Je vais faire le train d'une femme de mineur pas parce que c'est mon lot dans la vie... juste parce que c'est ça que je suis. C'est ma patrie ». (p. 58)).

La lucidité désabusée de ces femmes découvre que l'héritage et les traditions ne suffisent pas, non plus que l'acceptation d'un « destin » donné, pour constituer le point de départ d'une quête de l'identité. Anne dépasse « les mensonges » ; un peu plus tôt, Clara relevait vertement les propos de son oncle qui approuvait le sermon du curé selon qui l'identité des canadiens français ne pouvait être assurée que par une fidélité quasi tribale :

« *Clara* — Tout ce qu'on m'a raconté quand j'étais à l'école, chez vous. (*Déclamé et fort*) le peuple canadien français doit rester uni pour sauvegarder la langue, pour sauvegarder la foi ! »

[...]

« [...] Vous vivez dans cette illusion là que rien ne bouge. Mais les lois sont faites par les hommes et les hommes changent [...] » acte IV, sc. 3 p. 49.<sup>25</sup>

*Le Chien*, plutôt que de se développer en « opéra épique »<sup>26</sup>, se resserre autour d'une situation familiale conflictuelle (*L'action principale se déroule un soir de juillet entre Jay et son père* (p. 6, didascalie) et il n'y a que cinq personnages (*Jay 25 ans ; Céline 17 ans, fille adoptive, métisse, enceinte de 7 mois ; la Mère, 45 ans ; le Grand Père, 87 ans, ancien colonisateur dans la région ; le Père, 52 ans, bûcheron*), et un seul décor (*la cour en avant d'une maison mobile au bout d'un petit chemin*). Mais à partir d'*éléments scéniques* « *pauvres* », des *perspectives dramatiques* complexes s'articulent. *Le chien*, qui donne le titre, demeure invisible, bien qu'on l'entende japper hors scène. Mais il est à la fois témoin, métaphore, et même symbole de l'action. C'est lui qui établit en termes sonores l'*ethos* de la pièce. C'est quand Jay décide, en dépit de l'opposition de son père, de mettre un terme aux souffrances de l'animal que l'action bascule et se précipite :

« *Jay* — Tu vois pas qu'y'est malade ... qu'y'est même pas juste malade.... même pas juste fou... Y'est déjà mort ! Tout c'qui reste là c'est une boule de nerfs qui souffre. »

« *Jay se dirige vers le chien. On entend un coup de fusil. Puis deux autres. [...]* » (pp. 50-51).

A certains égards, en achevant le chien, Jay projette la *péripétie* (l'affrontement avec son père, et la possibilité d'une réconciliation après sept ans de séparation sont maintenant impossibles) et la *reconnaissance* de toute la pièce : la seule façon de liquider le ressentiment et malgré tout, d'accomplir un acte d'amour, c'est peut-être de tuer le père qui est resté *attaché* au même lieu, vide de projets et d'espoir. Cependant une espèce de péripétie secondaire ou de *malentendu* absurde a encore lieu. Le jeune homme croit que c'est parce que le père a violé sa fille adoptive que la jeune femme est enceinte. En fait le Père est pas responsable de la grossesse de Céline :

« *Céline* — c'était l'été passé. Fait que c'est pas lui le père de mon bébé. [...]

*Jay* — Câlice ! Câlice ! Câlice ! Pis moé ?

*A chaque « câlice », Jay touche la poitrine de son père. Là où il touche apparaît le sang sur sa chemise blanche du dimanche. »*

NOIR. (p. 56)

Si le père est tué comme un chien, *comme le chien* même de la pièce, c'est parce que le fils croit qu'il s'est comporté « en chien » avec Céline, par brutalité frustrée et par racisme, la jeune femme étant amérindienne. Mais Jay attribue à son père certains de ses fantasmes amoureux (Céline n'est pas la fille ni la soeur « par le sang ») ; il actualise aussi la confrontation violente qu'il y a eu entre eux et qui a occasionné son propre départ sept ans plus tôt « sur la route ».

Mais quand il a tué son père, il est *piégé par le sacré*, homicide, parricide, récidiviste dans la colère, tout comme le chien qui « retourne à son vomi » dans la Bible<sup>27</sup>. Le père est resté passivement attaché à un même lieu. Le fils qui est revenu en ce lieu (comme le « prodigue » Jan dans le *Malentendu* de Camus) pour se « faire reconnaître » est atteint d'une folie *active*, plus grave encore : il ne peut que « sacrer », répéter en vain un terme qui évoque le culte, mais exprime aussi son exclusion pathétique et absurde.

Mais à côté de la structuration symbolique qui se constitue autour du terme choisi comme titre, il existe dans la pièce deux autres schémas « organisateurs » qui déterminent l'action à partir d'images récurrentes.

Bien qu'articulés sur le thème et le symbole du *chien*, le « fusil » et le trou sont entre eux dans un rapport de complémentarité plus étroit encore. En fait l'image finale du corps du Père, criblé de balles, et où affleure le sang, rappelle conjointement les deux termes.

L'arme du crime n'est pas un revolver ordinaire<sup>28</sup>, mais un trophée « ancestral », rapporté par le Grand-Père de la première guerre mondiale. Ce vieux Luger allemand (p. 19) est associé à une expérience fondatrice (combat corps-à-corps,) et à un héritage, mais qui demeurent « en creux » : après la mort du vieillard, qui a été descendu le jour même dans sa tombe, on ne saurait plus dire si l'arme provient de cette lutte à mort qui, dans *l'ailleurs* et dans un temps très ancien — il y a soixante-dix ans sur la Somme — a mis aux prises un jeune homme maintenant disparu avec un étranger de son âge qu'il a tué pour revenir ici, si elle a été saisie sur « un général allemand » comme son détenteur s'en vante après boire, ou si elle a été l'objet d'une transaction vulgaire. Qu'il soit le héros d'une action « glorieuse » ou le faussaire qui monte ses fantasmes en un scénario *ben trovato*, ce Grand Père ne peut plus s'adresser aux siens que comme un fantôme. Pourtant le Luger « tire » encore, et va tuer et le chien et le Père ; et il est comme le corrélat de la fondation de la lignée, et de son établissement au pays. C'est « grâce » à cette arme que le Grand-Père est revenu de la guerre, qu'il a pu obtenir *une terre* et la défricher :

« *Grand-Père* Une terre. [...] tu peux pas comprendre c'que ça voulait dire partir avec rien, pis s'en venir icitte où c'est qu'y avait rien ? »  
(p. 29)

La possession du Luger établirait en somme l'identité « noble » : celui qui l'emporte au combat se définit comme maître en puissance ; celui qui s'établit sur un sol vierge s'affranchit du besoin, ou croit le faire, même si « l'indépendance » des défricheurs est une forme d'esclavage, étant donnée la nature ingrate du terroir. Par ailleurs la pompe funèbre du grand-père l'a consacré comme un pionnier, qui, tel un monument, garantit l'histoire de la communauté.

Il n'en demeure pas moins que toute cette noblesse est « au trou ». Le vieux est dans sa tombe ; la terre, léguée au fils aîné qui l'a dilapidée — forçant le cadet, celui qui sera le père, à aller bûcher au fond des bois et à noyer son ressentiment dans l'alcool quand il ne le passe pas sur ses proches en les rouant de coups — n'est plus « dans la famille » (qui doit se contenter d'une

maison mobile mal tenue). Le pays est devenu une terre inhospitalière et ingrate où la mère ne peut supporter de vivre :

« *Mère* — J'haïs toute icitte. Toute. [...] J'haïs les arbres. Les hosties d'épinettes. Rachitiques, grises, pis tassées [...] on dirait qu'y s'égorge qu'y s'boivent, pis qu'y s'mangent les une les autres. Pareil comme le monde » (p. 31).

Même la beauté des ciels d'automne, des « aurores boréales », des « matins de printemps, » ne fait qu'accroître la revulsion qu'elle éprouve pour ce terroir ; Jay a beau lui faire remarquer qu'*ailleurs* est peut être pire :

« T'sais, y a des *trous* (je souligne) *pareils partout*, sinon pires même, »

la Mère insiste sur ce que cette misère existentielle a d'inacceptable, parce que singulière :

« Mais *icitte* c'est spécial. C'est mon mauvais rêve à moé icitte. Je l'ai dans'peau. Je l'ai dans'os comme un cancer. »

La recherche de l'identité à travers la localisation peut donc être une malédiction.

Il y a plus. *L'icitte*, le trou, le lieu méprisable où l'on se sent attaché ou enchaîné, est peut être perdu à l'instar du Chenail de *Hawkesbury Blues*) dans l'*indétermination*. C'est ce qui est arrivé quand tout a commencé. Lorsque le Grand-Père s'est constitué en héros, lors du combat « fondateur », dans l'*ailleurs*, avec le jeune Allemand, le trou comme « figure » a été absorbé par le trou comme « champ » ou fond.<sup>29</sup> Ironiquement, il y a équivalence entre le *Big Bang* et le *Black Hole*, le trou noir :

« En plein dans le *no man's land*, j'me garroche à terre si on peut appeler ça de la terre, pis j'me tasse sur moé-même comme un bébé qui veut dormir... »

rappelle le *Grand-Père*, évoquant le combat, scène originaire « thanatique » (p. 26), avec remontée dans un chaos *pré-crée*, et retour dans un sein maternel autistique. Non seulement le héros recherche la position foetale et le contact avec la terre-mère, mais il se blottit dans un entonnoir de bombe, « asile », qui ne saurait être partagé avec un rival. Lorsqu'il entend un intrus, le « héros », vulnérable dans l'obscurité chaotique tire sur le survenant. « Une fusée blanche envoyée par j'sais pas quel bord » révèle que *l'autre* était « encore plus jeune [...] et les yeux sortis de tête de peur » :

« Pis y était allemand.  
Pis c'est moé qui l'a eu le premier.  
Ça fait un gros trou noir »

*Pause.*

Le trou dans le corps du jeune étranger, le trou où se trouvait le « héros » meurtrier, le trou temporel de la nuit retombée après la fusée aveuglante, viennent renforcer le trou de ce traumatisme fondateur, que le *Grand-Père*, du fond de sa tombe vient révéler à Jay. A certains égards donc, le *trou*, et le *Luger* qui en est l'instrument actualisé, préfigurent donc et le meurtre du père/avatar du *chien*, et le départ de la mère qui ne peut accepter le pays (qui est comme le prix d'un crime, sans qu'elle le sache), et le malentendu qui se développe entre Jay/Le Père/Céline et son amant inconnu.

Car lorsque la jeune femme est devenue enceinte, elle a eu une espèce d'absence :

« J'étais pas trop saoule juste assez »  
(dernière paroles de *Céline* p. 56).

Cependant le « trou », suffisant pour l'exclure du réel, a été dans son cas insuffisant pour la faire basculer *elle-même* du côté de la mort, et pour inhiber une pulsion *érotique* : l'éros ou la *vie* se poursuit en elle au-delà de la catastrophe, accomplissement du trauma « thanatique ». Mais Céline, Amérindienne, a peut être moins d'angoisse concernant son identité que les Franco-Ontariens qui l'ont adoptée.

Voilà donc une tragédie incertaine. Incertaine dans le *mythos*, puisque la vie continue « ailleurs », dans le sein de Céline qui échappe en quelque sorte au destin familial, comme dans la pensée de la mère qui s'est distanciée par rapport à la lignée et au site, ce qui mitige la catastrophe, et puisque le protagoniste, Jay, survit pour *s'interroger* sur lui-même<sup>30</sup>. Incertaine dans l'*ethos*, puisque la *nécessité* qui découle de la « faute » dont le Grand-Père n'est pas « tout à fait coupable » doit être relayée par le *malentendu* concernant le géniteur de l'enfant de Céline. Incertaine dans le temps et le lieu puisque les moments *forts* sont dramatiques plutôt que scéniques (le « meurtre » du jeune Allemand sur le front de la Somme en 1916 ; les errances de Jay sur les routes d'Amérique ; la mise à mort du chien). Incertaine même quant à la personne du protagoniste, puisque Jay est « surdéterminé » par le Grand-Père et même le Père<sup>31</sup>). Incertaine aussi bien sûr quant à la *dianoia* et au « message ». Mais c'est peut-être cette incertitude même qui donne à la pièce son originalité et sa force.

La définition, la défense et l'illustration de la *parole identitaire*, semblaient aller de soi lorsque Dalpé s'est mis à écrire, puisqu'il suffisait semblait-il *d'agir en disant* (d'abord en criant, puis en articulant, comme un enfant apprend d'une langue, à travers un processus d'articulation — à la Martinet — de caractère dialectique — à la Piaget —) pour s'affirmer. Mais tout se passe comme si cette entreprise bien fondée dans ses intentions et dans ses moyens se révélait infiniment plus hasardeuse lorsqu'on s'y engage. C'est après tout un bon signe : l'enfant de deux ou trois ans qui découvre le symbolisme au *stade du miroir*, apprend à voir son image, à dire son *nom*, à dire « son » *non* à ce qui l'entoure, n'a probablement guère de doutes quant à son identité. C'est plus tard qu'il découvre la complexité des catégories et la difficulté des rapports entre son univers, les univers des autres, et les contingences du monde<sup>32</sup>.

## NOTES

1) Le recensement de 1991 donne le chiffre de 1.136.245. La population totale de l'Ontario s'élève à un peu plus de 10 millions de personnes (27 millions pour l'ensemble du Canada, un peu moins de 7 millions pour le Québec). Le recensement distingue entre les « langues parlées à la maison » et les langues dont on a une « bonne connaissance ». En gros, on considère qu'il y a « un demi-million » de Franco-Ontariens (Rapport 1992 du *Commissaire aux langues officielles*, p. 137), et à titre de comparaison environ 700.000 anglophones au Québec.

2) Au Nouveau-Brunswick, au même recensement, 89.000 déclaraient ne parler que le français, 211.000 étant bilingues ; 220.000 parlaient français à la maison. La formation d'un canton jurassien est toute récente.

3) L'A.C.F.O. (Association Canadienne Française de l'Ontario), organisme qui coiffe les diverses activités franco-ontariennes (au moins 70 associations y sont représentées) est nécessairement décentralisée, et reconnaît de nombreuses régionales. Mais elle doit intervenir auprès des pouvoirs publics, non seulement locaux, mais aussi fédéraux (Ottawa) et provinciaux (Toronto).

4) Les groupes les plus importants par le nombre se trouvent autour d'Ottawa (environ 125.000 sur une population totale de 460.000), de Sudbury (50.000 sur 160.000), Nipissing (24.000 sur 80.000), Cornwall (15.000 sur un peu moins de 60.000) : dans tous ces cas ils constituent plus du quart de l'ensemble. A Toronto 40.000 personnes au moins utilisent le français à la maison et plus de 100.000 le comprennent, mais la communauté urbaine compte plus de deux millions d'habitants. Certains établissements historiques (Kingston [Fort Frontenac 1673], Windsor [Détroit, 1680], Pénétanguishene [1636 près de Sainte Marie des Hurons]), datant du régime français, n'ont qu'un effectif réduit — respectivement 5.000 (sur 120.000), 16.000 (sur 190.000), 1.500 (sur 6.000) — mais exercent un certain rayonnement sur les régions environnantes grâce aux institutions qui y sont implantées.

5) Les deux universités ayant une importante clientèle francophone, celles d'Ottawa, bien établie et prestigieuse, et de Sudbury, de création plus récente, ne sont pas *majoritairement* francophones, à la différence de celle de Moncton au Nouveau-Brunswick.

6) Il est difficile d'évaluer le nombre de Franco-Ontariens qui ont alors perdu l'usage de leur langue maternelle, mais il est considérable (de l'ordre de 50% sans doute, si l'on considère ce qui a eu lieu plus récemment dans les provinces de l'ouest, malgré un redressement tardif, et si l'on pense à l'exemple des Amérindiens : selon des linguistes réunis avec les chefs autochtones (des « Premières Nations ») en juin 1993, sur *une soixantaine* de langues amérindiennes pratiquées au Canada en 1990, *six* seulement sont assurées de survivre au-delà de l'an 2.000). Nombreux sont aussi les Boisverts ou les Dupuis qui se sont fait appeler Greenwood ou Wells pour éviter de « se faire remarquer ».

7) Mutatis mutandis, on traitait les Franco-Ontariens comme les Français traitaient les Belges ou les Suisses aux XVII et XVIIIe siècle : Grétry ou Rousseau illustraient la culture « française ».

8) Margaret Atwood *Survival* A thematic guide to Canadian literature (Anansi, Toronto, 1972) p. 17 :



In Canada, as Frye <sup>\*</sup> suggests, the answer to the question « who am I ? » is at least partly the same as the answer to another question : « Where is here ? » « Who am I » is a question appropriate in countries where the environment, the « here » is already well-defined, so well-defined in fact that it may threaten to overwhelm the individual.

<sup>\*</sup>Northrop Frye *The Bush Garden* cité en exergue du livre d'Atwood (p. 10) parle des *paradoxes* auxquels l'identité canadienne se trouve confrontée : « It is less perplexed by the question « Who am I ? » than by some such riddle as « Where is here ? » » : la détermination du sujet — la *catégorie* de l'identité étant posée -débouche sur un *problème au second degré* : le lieu spécifique est impossible à situer, vu que la *catégorie générale* de lieu est elle-même incertaine.

9) *L'Histoire du Canada* de F.X. Garneau, vaste synthèse en trois volumes, est parue entre 1845 et 1848. Garneau y relève le défi lancé par le rapport Durham. Lord Durham, envoyé en 1839 par le gouvernement de Londres pour enquêter sur les causes des rébellions de 1837/1838, qui avaient affecté le Bas-Canada (Québec actuel, avec les *Patriotes*) et le Haut-Canada (Ontario actuel, avec les « Grits »), préconisait l'*Union des Canadas*, ce qui équivalait à minoriser les francophones noyés dans un ensemble, et à les assimiler à plus ou moins brève échéance.

10) Les Franco-Ontariens, descendants de Coureurs des bois, associés aux Amérindiens et *partis* des établissements québécois (dont la devise a été de se *maintenir*, de se *souvenir*, de revendiquer un destin dans la permanence, de *rester*) ressemblent à certains égards aux Juifs de la *diaspora* — dont le lieu sacré est *ailleurs* — qui doivent lutter contre l'assimilation et trouver *en eux-mêmes* la force de durer. Mais ils ne peuvent avoir recours à une *Loi* qui structurerait leur *Surmoi*.

11) A côté de *Prise de Parole*, C.P. 550 Sudbury P3E 4R2, je citerai, « en vrac », pour les musiciens, les concours *Ontario-pop*, pour les conteurs, *La recherche de l'homme invisible* organisés par les réseaux de télévision et de radio publiques (T.V. Ontario), pour les arts de la scène le groupe C.A.N.O. (Coopérative des Artistes du Nouvel Ontario), le *Théâtre du Nouvel Ontario*, pour les chercheurs, le *Dictionnaire des écrits de l'Ontario français* auquel travaille une équipe de l'Université de Sudbury.

12) Pour ce qui est du théâtre, le premier écrivain à être *reconnu* par une édition soignée est André Paiement (1950-1978), animateur et adaptateur actif au théâtre du Nouvel Ontario, fondateur du groupe CANO en 1975. Paiement tend à privilégier les spectacles musicaux. Son *Théâtre* comporte 3 volumes (*Prise de Parole* 1978).

13) Brigitte Haetjens a mis en scène toutes les pièces de Dalpé. Bellefeuille tenait des rôles importants dans les trois premières pièces, et Marinier dans *Nickel* et *Les Rogers*. Dalpé lui-même a joué dans toutes les pièces qui précèdent *Le Chien*.

14) *Les Rogers*, comédie jouée par ses auteurs, a pour personnages « trois jeunes professionnels au seuil de la trentaine, qui commencent à connaître un certain succès dans leur carrière », et se situe dans un cadre urbain. Plutôt que l'identité franco-ontarienne (liée à la marginalité et au manque de « repères ») elle met en scène la crise d'identité de jeunes hommes qui ne savent trop comment réagir à l'émancipation de leurs compagnes, oscillant entre le « politically correct » libéral et le machisme le plus réactionnaire.

15) On retrouvera cette frustration dans le théâtre. La métaphore centrale du *chien* la reprend. Il ne s'agit pas cependant du même type de rage que celle qui s'exprime dans *L'afficheur hurle* de Paul Chamberland, poème manifeste publié en 1965. Le poète québécois clame une révolte *individuelle*. Le jeune Franco-Ontarien est médiateur de la collectivité et de ses traces.

16) Ici le parallèle serait avec le *Speak white* de Michèle Lalonde, poème-affiche publié en 1974 (Montréal, l'Hexagone).

17) Une brillante analyse du *Serment du Jeu de Paume*, présentée en 1990 au VIII<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale d'Etudes du XVIII<sup>e</sup> siècles à Budapest par Fredric Jameson (actes à paraître) montrait le caractère révolutionnaire du serment « performatif », où les membres de la communauté s'érigent eux mêmes en *souverain* collectif, court-circuitant l'autorité.

18) C'est aussi ce que l'on voit dans le premier grand texte dramatique d'Antonine Maillet, *Les Crasseux*, où les pauvres, les « gens d'en bas » sont confrontés aux bourgeois, les chiacs, qui, bien qu'Acadiens eux aussi, sont « ralliés » au pouvoir.

19) Nous avons un effet analogue à celui du célèbre sonnet de Du Bellay qui valorise le « petit » Liré au détriment du Mont Palatin. Mais la *mediocritas* est ici faite de *patchwork*.

20) Le passage de l'énoncé « direct » du poète (encore qu'il soit déjà travaillé par un dialogisme lyrique « en creux ») à des textes de théâtre qui font l'objet d'une *médiation* plus évidente s'exerce d'abord à travers une « interprétation » dans le chant.

21) La structure de la pièce s'apparente alors à celle des drames sartriens qui après avoir joué sur des gestes de mauvaise foi débouchent sur des *actes* libres (cf. *le Diable et le Bon Dieu*, in fine : « Il y a cette guerre à faire et je la ferai ».) Toutefois Louise passerait plutôt des « rêves tordus » à des « rêves accordés », des « réactions de déracinée » à des *actions* visant à l'enracinement.

22) Le jour du mariage de Louise et de Pierre, un « gars » (tout à fait étranger à l'action) donne un commentaire brechtien mais misérabiliste de la situation. Ironiquement, il est censé chanter, (« et quand je chante, le monde m'écoute, moi ! »), mais on ne l'entendra jamais.

23) L'opposition fondamentale proposée par l'Ecole Sociologique de Francfort entre les deux guerres mondiales entre *Gemeinschaft*, communauté fondée sur des expériences communes, et *Gesellschaft*, société structurée en fonction d'intérêts anonymes, sous-tend toute l'action de la pièce. Le titre complet, qui évoque un lieu et un temps spécifiques pourrait d'ailleurs être récrit : une histoire d'honneur sur fond de crise.

24) Le patronat s'est rallié une fraction appréciable de la population franco-ontarienne, comprenant le marchand, M. Villeneuve — l'oncle de Clara —, le curé qui dénonce en chaire les fauteurs de lutte des classes (il n'apparaît pas dans la pièce), et bien sûr Laurent lui-même.

25) On retrouve ici les propos de Marianna, la protagoniste « proto-féministe » de la pièce de Marie Laberge *C'était avant la guerre à l'Anse à Gilles* (Montréal, V.L.B. 1981) dont l'action se passe en 1936 dans une toute petite ville.

26) Seule la *Chanson de Céline* (pp. 52-53) fait exception. Elle prend la forme d'une *prière* (O Seigneur ! O Seigneur !/Délivrez-moi de ma peur [...]) qui s'adresse à une instance transcendante et ne semble guère se référer à la situation de la pièce. Mais elle accompagne *en sourdine* le récit du père qui va précipiter la catastrophe.

27) « *Sur la route* ». A bien des égards, Jay a renouvelé par son départ l'épopée des *Beatniks* (cf. Kerouac *On the Road*, voir note 10 ci-dessus). Son voyage en Californie lui a permis de découvrir quelque chose qui transcende tout ce qu'il aurait pu connaître en Ontario. Dans une scène rétrospective avec sa mère — qui elle aussi est partie, mais moins loin, et depuis peu en compagnie de Céline -, il évoque cette expérience :

*Mère* — C'était beau la Californie ?

*Jay* — Pas disable

*Mère* — Essaye (p. 22)

28) L'*ambiguïté* concernant la nature de cette arme à feu est curieuse. Lors de la confrontation sanglante qui termine la pièce, l'arme est décrite comme un « fusil ». Mais ailleurs (récit du Grand Père mort, fantôme qui reprend en *voix off* sa relation de l'origine de l'arme alors même qu'éclatent les coups de feu meurtriers) on apprend qu'il s'agit d'un *trophée* (associé à la première guerre mondiale), c'est à dire sans doute d'une arme de poing.

29) Le *champ* sur lequel se dessine une figure permet de l'identifier par contraste, en psychologie expérimentale. Parfois il y a incertitude quant au statut du champ et à celui de la figure comme dans l'exemple célèbre où l'on ne sait si l'on voit deux profils humains se faisant face ou bien un vase. Mais ici la figure se *confond* avec le fond : *l'incertitude est « catégorielle »* plutôt que spécifique, portant sur un cas. Tout se passe donc dans le *chaos*, l'incrédulé à la fois lors du combat à mort en 1916 sur la Somme que j'appelle « scène originaire *thanatique* » — puisqu'elle est déclenchée par le *thanatos* et non une situation *érotique* — et à l'arrivée au pays (« partir avec rien pis s'en venir [...] où c'est qu'y avait rien » p. 29) : « *l'icitte* » n'a pas plus de repères temporels ou spatiaux que le *désormais* où « commence la vie » du vainqueur/meurtrier, dans le *no-man's land* lointain.

30) Corneille aurait peut être parlé de *tragi-comédie*. Mais Jay ne peut entendre l'injonction célèbre : « Laisse faire le temps, ta patience, et ton roi ». Il est fébrile, désemparé, dépourvu de recours et de repères physiques ou métaphysiques.

31) La Saga familiale eût été traitée par les Grecs dans un *cycle* (comme pour les Atrides), et Shakespeare aurait carrément introduit un fantôme sur la scène, alors que le *Grand Père* ne se définit comme tel que dans les énoncés dramatiques.

32) A cet égard, le curieux jeu des *Rogers*, où des hommes de 30 ans cherchent, en l'absence d'un *autre* (d'une *autre*) privilégié(e), la femme qui, s'affirmant comme sujet actif n'est plus disponible comme « conscience témoin », à se définir en régressant au stade d'enfants de 2 ou 3 ans ou à celui de jeunes adolescents est révélateur. Il suggère que Dalpé est tout à fait conscient du problème. Sa mise en scène « individuelle » offre un « modèle » pour une réflexion *collective*.

**LA BLESSURE DE LA FILIATION ET DE L'IDENTITÉ  
CHEZ LES ROMANCIÈRES ISSUES DE  
L'IMMIGRATION ALGÉRIENNE EN FRANCE**

*Patricia GEESEY*

« Mais dans tout ça, les maudites,  
c'est nous les filles des émigrés (...).  
Zahoua, jeune femme de parents algériens, »  
(Sayad 193).

Les années 80 ont vu la contribution d'une série de romans et récits dits « Beurs » au patrimoine littéraire de la France. Loués non seulement pour leur valeur littéraire et leur présentation de portraits et documents sociologiques, ces ouvrages créent un espace narratif où les processus de la filiation psychologique et biologique sont remis en question. L'objectif de cet essai sera de démontrer que les deux textes choisis reflètent au niveau thématique et structural, la présence de certaines psychoses documentées par des psychologues qui travaillent parmi les enfants de migrants algériens en France. On constate que la cause de ces psychoses (e.g. les délires identitaires et les difficultés de s'identifier aux parents) est la fragilisation du processus de filiation. Les récits choisis pour cette étude sont uniques dans le corpus des œuvres produites par des écrivains issus de l'immigration maghrébine en France, non seulement parce que ces textes font le bilan d'une proclamation des différences identitaires face à la société dominante, mais aussi parce que ces exemples d'une « écriture féminine » délimitent les spécificités des expériences des jeunes femmes algériennes en France.

Dans le sens anthropologique du mot, la filiation signifie la transmission d'une appartenance reconnue et légitime à un lignage (patrilignage dans le cas du Maghreb). Mais ce sont surtout les définitions associées aux théories psychologiques sur les troubles identitaires qui seront les plus utiles pour notre présent travail. Selon J. Guyotat, la notion de filiation traduit un rapport important avec l'imaginaire du sujet en ce qui concerne un sentiment d'appartenance qui est à la fois familiale, juridique, mais surtout psychologique. Il définit cette conception ainsi : « ... le terme de lien de filiation qui peut être défini comme ce par quoi l'individu se vit, se situe par rapport à ses ascendants et descendants réels ou imaginaires. La définition met l'accent d'une part sur la « réalité » du lien mais aussi sur ses aspects imaginaires » (139). Dans leurs ouvrages, Tassadit Imache (*Une fille sans histoire* (1989), et Farida Belghoul (*Georgette !* 1986), ont précisément joué sur la notion de filiation qui est à la fois une appartenance réelle et imaginaire. Les enjeux de la fragilisation de la filiation révèlent qu'en tant que structure organisante de l'identité, la transmission où la rupture de cette transmission d'un sentiment d'appartenance culturelle est à l'origine des questions identitaires que se posent les narratrices de ces deux textes.

Maints spécialistes sur l'immigration algérienne en France ont analysé les causes de la fragilisation de la filiation dans le contexte de l'émigration. Dans *Ecartés d'identité* Azouz Begag et Abdellatif Chaouite suggèrent que la rupture est la nature même de l'acte de migrer qui : « prend souvent la signification latente d'un *comportement de rupture* ; et en tant que tel, il fait partie de cet ensemble de conduites de ruptures que le bouleversement des assises psycho-sociales premières semble avoir favorisé » (35). Cette tendance naturelle vers la rupture suscitée par l'acte migratoire se reflète dans les inquiétudes exprimées par des psychologues ainsi que des écrivains de la deuxième génération. Ces soucis se manifestent par le désir d'une recherche de stabilisation de l'identité et de l'appartenance soit à la communauté d'origine, soit à la société d'accueil, ou soit à un troisième espace qui est un « entre-les-deux, » représenté, selon Mireille Rosello, par « la culture Beur. »

Dans le contexte franco-maghrébin, l'acte migratoire est souvent interprété comme un prolongement de la relation coloniale. Dans son essai « Les Enfants illégitimes, » Abdelmalek Sayad constate que les conflits et les contradictions culturelles et morales subis par les familles algériennes émigrées en France rappellent certains thèmes de l'époque coloniale tels « le retournement » (c'est-à-dire la trahison), la déculturation, et le déracinement.

Cette réalité existe parce que l'émigration reproduit « ...comme la colonisation, le lieu et l'occasion les plus favorables au rapport de force qui a engendré ces réactions, à savoir, la relation (inégal) entre, d'une part, une société, une économie, une culture dominantes et, d'autre part, une société, une économie, une culture dominées » (255). Le rapport inégal entre plusieurs cultures qui cohabitent dans le contexte « post-colonial » en France contemporaine, produit un processus d'interaction et de distanciation culturelles dans lequel ce sont les enfants des migrants algériens en France qui souffrent le plus de cette inégalité sociale, culturelle, et économique.

D'après Begag et Chaouite, cette situation résulte du fait que pour les parents migrants, les apports et les racines culturels sont vécus « ...comme une histoire. Elle est la mémoire, le stock de sens à partir duquel ils déchiffrent et comprennent le monde actuel, y compris celui de leur exil » (49). Tandis que les parents, dans la majorité des cas, possèdent un minimum d'ancrage culturel qui leur permet de négocier leur situation, les enfants se trouvent privés de ces mêmes armes de négociation et de compréhension culturelles. Les enfants issus de l'immigration sont démunis non seulement à cause de la rupture des processus de transmission et de filiation, mais aussi cette vérité est le résultat d'une distanciation spirituelle ainsi que géographique qui les sépare de leurs parents dans l'état actuel de l'émigration. Selon Begag et Chaouite, « les enfants sont inscrits en décalage par rapport à cet espace originel. L'histoire de leur vision du monde puise ses sources dans les périphéries de leur espace de vie quotidien. Cette histoire est contemporaine. La culture de leurs parents fait déjà partie de la « préhistoire » (49-50). Les racines et la terre des ancêtres offertes comme source d'identité ne sont, pour les enfants des migrants algériens en France, que les images d'un mythe d'origine, « une terre-discours, une terre-mythe » (50) qui ne remplissent pas assez une lacune identitaire produite par le dédoublement linguistique et culturel.

Un incident que relate la narratrice, dans *Une fille sans histoire*, démontre l'incapacité des enfants d'un père immigré algérien (la mère dans le récit est Française) d'apprécier et de s'identifier aux souvenirs racontés par le père lors de son retour des vacances passées au pays :

« Il leur avait parlé de son village perché si haut dans la montagne kabyle qu'il fallait pour l'atteindre — prétendait-il — s'essouffler des heures durant sur une mauvaise piste ; des oliviers dont s'occupait son frère, du figuier qu'il avait planté dans la cour et qui donnait des fruits à

toute la famille et son ombre si rafraichissante aux heures les plus chaudes. Puis il avait sorti de sa valise, enveloppée dans un linge de corps, une poterie qu'il avait posée sur le buffet. Les enfants avaient à peine jeté un coup d'œil sur le vase brun recouvert d'étranges motifs noirs et rouges, gênés de le trouver grossier, incongru, à côté des verroteries diverses, faux cristaux et plastiques multicolores qu'ils offraient chaque année à la fête des mères. Mais il avait ajouté : « Ça, c'est un peu de ma terre... » Et sa voix, dont ils redoutaient la rudesse avait faibli, s'était presque mouillée. Et les enfants en avaient conclu que pour lui, ils ne seraient jamais qu'un mauvais rêve dont il ne s'éveillait que là-bas (83-84) ».

Ce passage montre que l'émotion que ressent le père à la vue de sa poterie, cette représentation de « sa terre » natale, ne sert qu'à renforcer la distance entre les valeurs et les mémoires du père, et celles de ses enfants. Ce qui représente pour le père « une histoire » et un lien à la terre natale, est interprété par ses enfants comme un signe du désir du père de renier ses enfants et la vie qu'il a créée en France avec Huguette, sa femme française. Les enfants sont décrits comme « gênés » parce qu'ils trouvent le vase « incongru, » même « grossier. » Par cette réaction et par leur incapacité à partager l'émotion ressentie par le père, ils démontrent que la transmission d'un sentiment d'appartenance, d'un sentiment d'être eux aussi des produits cette culture kabyle, est en plein état de défaillance : le vase est vu comme un objet qui fait partie « de la préhistoire » de la famille. Leurs repères culturels (du fait d'être élevés en France, d'être les fruits d'un mariage mixte) ne leur permettent de s'identifier ni aux mémoires et racines du père, ni aux objets fabriqués dans son village natal.

Dans son « Problèmes cliniques concernant le lien de filiation, » J. Guyotat estime que c'est la cohabitation de plusieurs systèmes de filiation qui est à l'origine des difficultés qui résultent des interactions culturelles. Il s'agit d'un phénomène produit par la transplantation physique impliquée dans l'acte d'émigration, un phénomène qui affaiblit le système de filiation par la transplantation de la famille et la perte de ses repères institutionnalisés (le groupe, les lieux des ancêtres, les rites). Mais, surtout, Guyotat souligne la signification pour la famille maghrébine du rôle du père dans la filiation et : « ...les migrations s'accompagnent inévitablement, puisqu'il s'agit du passage d'une culture à une autre culture, de fantasmes de métissage, ou de mésalliances qui fragilisent cette filiation instituée, cette fragilisation porte essentiel-

lement sur la fonction paternelle, surtout lorsqu'il s'agit d'une famille maghrébine et l'on sait la difficulté qu'il y a, pour le père maghrébin, dans certains cas, à tenir sa place et la blessure qui résulte du fait qu'il n'a pas pu la tenir » (141). La notion essentielle de l'hypothèse de Guyotat est que la rupture des systèmes de filiation provoque l'existence des délires de filiation, c'est-à-dire, des fantasmes de métissage qui à leur tour, évoquent des naissances « illégitimes, » des sentiments d'appartenance, et des interprétations de cette appartenance, lui remettent en cause la filiation « réelle » ou biologique.

Dans son essai « Les enfants illégitimes, » Sayad reproduit un entretien (effectué en 1974) avec une jeune femme de parents algériens. Venue en France avec sa famille quand elle était âgée de moins d'un an, Zahoua raconte la vie de sa famille, vivant en France depuis 1954. Mais, surtout, elle crée le portrait des expériences spécifiques des filles de parents émigrés algériens, leurs difficultés en France ainsi qu'en Algérie pendant les vacances. Le titre de l'étude de Sayad est issu des commentaires de Zahoud qui mettent en lumière la notion de la rupture de filiation, si présente même dans le discours émigrés-immigrés en France et lors de leur retour en Algérie. Dans la langue courante des émigrés-immigrés, les enfants de migrants algériens sont appelés « les enfants de France » (197) (en arabe dans l'entretien). Le fait d'attribuer (symboliquement) la paternité de ces jeunes au pays d'accueil révèle que, non seulement les liens de filiation et de transmission culturelle et identitaire sont remis en question (les jeunes ne sont pas vus comme produits de la culture algérienne, c'est-à-dire la culture des parents), mais par la phrase « les enfants de France, » ils sont aussi stigmatisés comme étant le produit d'une union néfaste — la « mésalliance » que Guyotat a décrit — entre la culture dominante et dominée.

Zahoua constate qu'afin de censurer les attitudes et habitudes adoptées par les jeunes issus de l'immigration algérienne (surtout les filles, souvent plus censurées que les garçons), dans le langage familial en Algérie et dans le milieu émigré, on les appelle aussi « aw-lad lahram, les enfants du péché, les enfants illégitimes » (Sayad 232). L'explication de cette phrase que donne Zahoua est poignante parce qu'elle révèle la profonde distance qui a été creusée entre les enfants et les parents par la situation

« De la détresse ! C'est pas drôle d'avoir des enfants et de ne pas communiquer avec eux ! Parce que c'est ça. Ils ne se reconnaissent pas en nous. Mon père, qui parle pas beaucoup, mais qui à le sens du mot qu'il



faut...du mot juste, il dit de nous : « Vous, on sait pas ce que vous êtes !... D'ou vous venez, d'ou vous nous venez ? (en arabe dans l'entretien) D'ou êtes-vous ?... D'ici (de France) ou de là-bas (d'Algérie) ? » Voilà que nous sommes devenus pour eux (les parents) ...des objets de questions... C'est peut-être ça, ce que veut dire *aw-lad lahram*. On entend souvent ça... Des enfants illégitimes !... Puisqu'on continue pas les parents, ce qu'ils sont. Ça doit faire mal, ça... Oui, c'est par rapport à eux (les parents), des étrangers. Nous sommes pour eux comme des « étrangers » mais des « étrangers » de leur sang... (Sayad 231-2) ».

Zahoua souligne l'incompréhension des parents en face des enfants qui ne représentent plus la continuité des parents ; ils ne leur ressemblent plus en ce qui concerne les pratiques culturelles. Même le langage dans lequel ils s'expriment le mieux est une marque de différence entre les générations des enfants et celle des parents. Les parents commencent à soupçonner que leurs enfants ne sont plus issus du lignage ; la filiation, la continuation du patrilignage a été rompue. La paternité symbolique des « enfants de France » est remise en doute parce qu'on « dirait des Français. »

Dans *Une fille sans histoire*, le personnage central du récit, Lila adulte, narre l'encadrement de son histoire à la première personne, et le milieu du récit de la petite fille Lil(i) qu'elle était à la troisième personne. Le déplacement des voix narratives dans le texte reflète les mutations identitaires subies par le personnage central. Ce n'est qu'après la mort du père algérien qu'elle comprend le sens et qu'elle accepte le nom de Lila que son père lui avait donné (c'était la mère française qui voulait appeler ses enfants par des versions « françaises » des noms afin de leur rendre la vie plus facile en France). Au début du récit, la narratrice adulte présente un dilemme fondamental pour son personnage : qu'est-ce qu'elle a hérité de son père — dans le sens littéral et figuratif, et comment vivre cet héritage maintenant que le père, « cet étranger, » est mort ? Quand le père gagne au loto, il prend l'argent et rentre au pays afin de « s'aquitter auprès des siens de la dette de l'exil. » La jeune femme essaie de comprendre la signification de cette vision de « l'honneur kabyle » et de réconcilier cette image du père avec le besoin dont souffrait la famille dans le passé :

« Il fallait qu'il donne ce qu'il n'avait pas. Cette singulière opération s'appelait l'honneur. J'avais compris : nous, ses enfants, manquions de

tout. J'en avais déduit que pour lui nous ne comptons pas. D'ailleurs, que m'avait-il donné à moi, sa fille, hormis son sang et son nom ? Pour le reste, il aurait fallu croire sur parole cet homme qui n'ouvrait pas la bouche, qui ne m'avait jamais raconté d'histoire. Le silence avait dû se faire lourd, son absence, définitive, pour qu'enfin je l'entende lui, et cherche à ne plus perdre son cri (14) ».

Le lecteur soupçonne que c'est l'amertume de la jeune fille qui est à l'origine de sa quête identitaire qui prend la forme d'un récit d'enfance. La narratrice va retracer l'itinéraire de l'exil du père ainsi que son propre itinéraire de petite fille, mise au foyer et au pensionnat avec son frère parce que la mère était souvent malade et accablée par la pauvreté et les difficultés d'un mariage avec un Algérien en pleine période de guerre d'indépendance. En retraçant cette histoire, Lila soulève plusieurs questions qui forment l'axe des tensions présentes dans le récit, à savoir : la tension entre l'appartenance et l'apparence, « la paternité » et la filiation, et le rôle du « nom du père, » qui est, dans les récits des filles de parents immigrés plutôt que le nom *donné* par le père.

Les enfants d'Ali et d'Huguette portent les noms français, malgré le fait que le père avait donné des prénoms arabes aux deux enfants aînés. Le père, ainsi que la petite, étaient souvent absents du foyer familial ; la petite fille a commencé à le considérer comme « Monsieur Ali, » (57, 66) un invité, un visiteur. Ceci signifie au niveau symbolique et littéral qu'il existe une confusion dans la tête de la petite en ce qui concerne l'identité paternelle. Petite fille, elle ne comprend pas tout de suite les remarques des voisins, des policiers, et des assistantes sociales sur les apparences des enfants qui, « heureusement » ne ressemblent pas trop au père (31) avec leurs cheveux et leurs yeux clairs. Ainsi nous est exposée une tension fondamentale de cette œuvre : comment discerner et même rétablir la filiation père-fille quand il existe autant d'obstacles à sa réussite ?

Mais plus que la confusion des prénoms arabes qui ont été « francisés » (Lila est devenu Lili et puis Lil), la rupture de la filiation est démontrée par le souvenir d'un incident d'enfance. Il s'agit du désespoir du père un soir quand il comprend la signification de son exil en France et le sort qui attend ses enfants. Ali se rend compte, à travers des nuages d'ivresse, que ses enfants « ne parleraient jamais sa langue... » (42). Dans sa tristesse tout ce qu'il peut faire est de prendre sa petite Lila dans ses bras et la tenir toute la nuit. Cet homme de silence, qui « n'a pas d'histoires » à raconter, ne possède pas les

mots pour exprimer son désarroi et son incapacité de donner à ses enfants cette partie de son identité et de sa culture. Plus tard, la narratrice nous révèle que le père comprend que son propre exil de sa terre natale sera inévitablement transmis à ses enfants, comme s'il s'agissait du seul héritage qu'il était capable de leur laisser : « « Oui, » avait-il encore dit, et la ligne injectée de ses yeux s'était posée sur le ventre d'Huguette puis s'en était détournée « oui — j'en suis sûr — plus tard, tes enfants ne traverseront même pas la mer » (43). Ce qui est remarquable dans ce passage n'est pas seulement l'usage de l'adjectif possessif « tes » enfants, qui indique encore une fois la nature équivoque de la paternité émigrée, mais aussi la notion clé de ce passage est que l'itinéraire du père, ses traversées entre l'Algérie et la France, ne seront pas perpétuées par ses enfants. Tandis que les enfants commencent à penser à cet homme comme s'il s'agissait d'un « étranger, » les enfants seront à leur tour « des étrangers » pour le père parce qu'ils ne « continuent pas » leur père.

Le récit de Farida Belghoul joue aussi sur le rapport complexe et problématique entre un petite fille et son père algérien. *Georgette !* nous présente une lecture de plusieurs difficultés et psychoses dont souffrent les enfants des migrants algériens en France. La petite fille qui narre ses aventures et ses perspectives sur sa vie et sa famille ne donne jamais son nom. Elle s'identifie alternativement comme un « petit chat sauvage » (56), « une araignée » (22), et « une indienne, une peau rouge » (87). Elle est « une statue » (27), « une sauvage » (116), elle est aussi la poupée nue qu'elle trouve sur un terrain vague (150) ; quand elle est hospitalisée parce qu'elle souffre d'une anorexie, les infirmières lui coupent les cheveux et elle devient « un petit garçon » (104), en somme, la narratrice est tout sauf ce qu'elle est — une fille de parents algériens en France.

La petite fille est si troublée dans ses efforts pour apprendre à écrire son nom qu'elle décide de signer Georgette. Est-ce que parce qu'elle paraît si confuse sur son identité, sur son nom et à l'idée d'écrire ce nom, le nom du père, qu'elle a des troubles identitaires ? Le drame du récit consiste en son incapacité de réconcilier la notion d'écrire la marque révélatrice de cette identité (le nom du père) avec ses doutes de filiation.

Le déplacement continu du temps narratif dans *Georgette !* permet au lecteur de comprendre le jeu associatif-psychologique qui se passe dans la psyché de la fillette. Dès que la poupée lui reproche son intention de signer Georgette, la fillette « imagine » ou se reconstitue une scène où elle demande à son père si elle est vraiment « sa fille » (152). Elle continue en questionnant

son père sur son désir d'avoir eu des enfants. Les délires identitaires dont souffre la jeune narratrice, relèvent de la rupture de filiation qui est présentée dans ce récit dans la relation que la petite fille maintient avec son père, à travers sa relation avec l'écriture du père. Quand la petite fille reçoit un nouveau cahier pour ses devoirs, son père y inscrit quelques phrases en arabe afin de commencer à lui apprendre la langue. Non seulement la mère insulte le père et se moque de ses désirs de transmettre à sa fille le peu de culture arabe qu'il connaît, mais il commence à écrire à la fin du cahier, ce qui est logique pour une langue qui s'écrit de droite à gauche. Ce geste paternel sera source de confusion pour la fillette. Plus tard, la maîtresse commencera à mettre des numéros aux pages du cahier en commençant au début, de gauche à droite. Sa confusion est représentative de sa défaillance à différencier les actes et les paroles du père de ceux de la maîtresse. Il est évidemment très important pour le père que sa fille apprenne l'arabe. Cette écriture du père, qui est à la fois la marque et la transcription de sa filiation, devient un obstacle psychologique pour la petite fille. A l'école elle n'arrive pas à écrire ; elle est paralysée aussi bien que muette dans la classe. Les pages du cahier restent blanches sauf sur les pages où le père a écrit. Elle finit par confondre l'écriture et la voix du père, et finalement, elle les confond avec le père lui-même en se disant que « les gribouillages, » « l'écriture de même » (109) de son père remplacent dans un sens la photo d'enfance de son père qu'elle n'a jamais vue. Cette référence à l'enfance inconnue du père nous rappelle la plainte de la narratrice de *Une fille sans histoire*, à qui son père n'a pas transmis des histoires et des souvenirs de sa jeunesse à lui.

Ce qui arrive à cette écriture arabe dans le cahier n'est pas clair. La narratrice relate plusieurs scènes où, soit elle brûle les pages, soit elle les déchire et les cache dans son matelas, soit elle les laisse dans le cahier parce que la maîtresse les découvre et lui reproche d'avoir utilisé son cahier de l'école pour les cours que lui donne son père. Quand la petite fille se livre à des fantasmes de destruction des paroles du père, le lecteur comprend bien que l'enfant hésite à se donner ce pouvoir de lire et écrire en français qui va lui permettre de surpasser ses parents avec leurs compétences limitées. Puisque la fillette ne se reconnaît pas dans cette famille où les scènes violentes entre les parents affectent l'équilibre des enfants, elle a du mal à prendre l'initiative en s'intégrant dans le milieu de la classe.

On constate que la petite fille est confrontée à un environnement familial et scolaire difficile. Les confusions et les peurs dont elle est à la fois la

victime et la source, sont liées au fait qu'elle est divisée entre deux mondes opposés : celui de l'école (française) et le foyer familial (maghrébin). Selon Tobie Nathan, les enfants des migrants maghrébins en France sont élevés dans « le clivage entre le monde du dehors et celui du dedans, entre la langue du dehors et celle du dedans, si bien que toute intervention du clinicien est déniée par le même phénomène de clivage » (10). On observe que la jeune narratrice ne réussit pas à se situer dans ce monde fragmenté et qu'elle donne des explications aux choses qui la dépassent en décrivant la maîtresse de l'école comme « une folle, » sa famille comme une famille « d'aveugles » et de « fous, » et à un certain moment elle imagine que c'est elle la psychologue qui reçoit l'institutrice dans son bureau. Elle imagine un entretien où elle reste muette (le problème principal de la petite fille à l'école qui refuse de ou ne peut pas parler) parce qu'elle n'a « rien à dire aux fous » (128). Les conflits de clivage qu'elle rencontre résultent de sa perception des paroles du père qui est, lui aussi, dépassé par ses expériences d'émigration et qui redoute l'influence de l'école française sur ses enfants. Les études de l'ethnopsychologue Abdessalem Yahyaoui et son équipe de chercheurs à Grenoble révèlent que la famille décrite dans le récit de Belghoul souffre d'une crise dont les causes s'expliquent par le fait que : « ...l'enfant n'est pas autorisé par ses parents à apprendre, à s'adapter, à être un produit de la France. (...) Cette autorisation, (...) la donner serait une transgression de ce mythe [« le mythe du retour »] qui exposerait la famille à l'éclatement, à la défusion avec le groupe d'origine. (...) Pour eux, apprendre c'est se séparer, s'intégrer c'est abandonner » (92). Nous voyons que la fillette est explicitement interdite « d'apprendre et de s'intégrer » par le père, qui semble soucieux de ne rien perdre de son autorité. Les paroles révèlent la dichotomie qui délimite l'expérience du monde par la petite :

« Si tu m'écoutes pas, moi... qui c'est qu' tu vas écouter ? Ta maîtresse ? Oui, écoute-la ! C'est normal : elle est diplômée, tout ça. Mais j'te l'ai déjà dit : écoute-la mais faut jamais la croire. Sinon, tu t' fais enterrer vivante (129) ».

La petite fille est paralysée en classe, elle passe d'un fantasme à un autre où elle se voit dévorée, déchirée, et jetée à la poubelle par la maîtresse. Si elle se mettait à croire tout ce que la maîtresse lui disait, elle se trouverait morte, « enterrée, » c'est-à-dire, assimilée à une culture qui est étrangère au monde de ses parents. Puisqu'elle n'est pas autorisée par le père à croire ce qu'on lui

raconte à l'école, la maîtresse est l'objet de suspicion. Quand la maîtresse lui parle à part, elle essaie de découvrir les causes du mutisme de la fillette. Elle suggère que l'enfant répète le mutisme de son père. La maîtresse n'y est pas du tout, tout ce qu'elle a réussi à faire est de faire peur à la narratrice qui s'enfuit et qui décide de ne pas apprendre à écrire. Son récit se termine par un accident ; la petite fille court dans la rue et imagine les catastrophes qui arriveront à sa famille parce qu'elle est une si mauvaise élève. Elle est heurtée par une voiture (réelle ou imaginaire ?) et sa dernière phrase est : « J'étouffe au fond d'un encrier » (163). Cette image finale du récit évoque d'une façon définitive le dilemme de l'écriture du père — la marque de son ascendance qui imprègne les peurs de l'enfant et la problématique de son comportement à l'école.

Les récits étudiés fournissent des portraits des filles de parents migrants algériens en France qui cherchent à négocier les conflits et les avantages qui relèvent de la situation de la bi-appartenance et de la double filiation culturelle et identitaire. Tandis que *Georgette !* semble se terminer par un échec, *Une fille sans histoire* donne l'impression que la narratrice réussit à se réconcilier avec son père. Elle s'interroge sur les origines de sa famille, du père, de la mère française, de leur vie ensemble, des difficultés qui leur ont rendu la vie familiale « normale » presque impossible. Bien que son père lui ait laissé peu de mots (tout ce qu'elle a de lui c'est une photographie), Lila se reconstitue l'histoire et l'itinéraire de son père. Ainsi, elle réussit à trouver son propre itinéraire et les repères qui la lient à lui — un père algérien : « Li... la ! El Lil c'est la nuit, la racine du nom est la nuit... la nuit est arabe... je suis aussi une Arabe... comme lui » (130). Selon l'expression de Ruffiot et Patriarca, la narratrice a réussi à négocier « un compromis identificatoire qui permet l'intériorisation des deux cultures » (192). Elle découvre le moyen d'assumer cette autre partie de sa propre histoire en renouant le lien de filiation père-fille. Lila n'est pas seulement un enfant d'un mariage mixte entre une Française et un Algérien ; elle est symboliquement une représentation de toute une génération de jeunes élevés en France par des parents algériens qui sont eux aussi partagés culturellement et « généalogiquement » entre deux mondes et deux lignages. Pour « les enfants de France », le moyen de légitimer leur double statut se trouve dans la réponse de Lila, une fille sans histoire qui s'en reconstitue une en acceptant l'héritage culturel qui lui a été légué par le père.

**BIBLIOGRAPHIE**

- BEGAG, Azouz et CHAOUITE, Abdellatif. *Ecartés d'identité*. Paris : Editions du Seuil, 1990.
- BELGHOUL, Farida. *Georgette !* Paris : Editions Bernard Barrault, 1986.
- GUYOTAT, J. « Problèmes cliniques concernant le lien de filiation. » dans *Troubles du langage et de la filiation chez le Maghrébin de la deuxième génération*. Abdessalem Yahyaoui, dir. Grenoble : Editions de la Pensée Sauvage, 1938. 139-146.
- IMACHE, Tassadit. *Une fille sans histoire*. Paris : Calmann-Lévy, 1989.
- ROSELLO, Mireille. « The "Beur Nation", Toward a theory of Departenance ». *Research in African Literature* 24.3 (Fall 1993) : 13-24.
- RUFFIOT, André et PATRIARCA, Georgette. « De l'illusion culturelle à l'individuation biculturelle en thérapie familiale psychanalytique. » dans *Troubles du langage....* 187-197.
- SAYAD, Abdelmalek. « Les enfants illégitimes. » réédité dans *L'Immigration ou les paradoxes de l'altérité*. A. Sayad. Préface de Pierre Bourdieu. Bruxelles : Editions DeBoeck-Wesmael, 1991. 183-258.
- YAHYAOU, Abdessalem. « Thérapie psychopédagogique et cultures : la dimension créative de l'échec scolaire. » dans *Troubles du langage...* 89-99.

## NOUVEAUX PALIMPSESTES DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE OU L'ÉCRITURE MIGRANTE AU FÉMININ

*Lucie LEQUIN et Mair VERTHUY*

D'aucuns affirmeront que le sous-titre de cet essai constitue deux fois une tautologie, car les mots : «femmes» et «migrantes», ne sont-ils pas à toutes fins utiles synonymes ? Les femmes, ne sont-elles pas, d'une part, celles qui traditionnellement n'ont ni nom ni famille ni pays qui ne viennent d'abord du père, ensuite du mari, qui migrent nécessairement alors d'une appartenance à l'autre sans jamais pouvoir réellement s'y installer ? Et celles qui écrivent, pour la plupart, ne quittent-elles pas aussi et nécessairement une culture féminine, orale, et privée, le monde de la parole, pour s'aventurer sur le terrain glissant de la culture masculine, écrite, et publique, le monde du mot ; ne migrent-elles donc pas également, dans un autre registre, d'une appartenance à l'autre ?

Certes, cette double expérience chez les femmes anime notre réflexion, mais, et encore une fois le titre l'indique, si nous croyons que la migration est effectivement un phénomène caractéristique du vécu des femmes, nous ne prétendons pas ici qu'elle leur soit propre. Et Naïm Kattan de déclarer dans un de ses livres qu'à un moment donné nous faisons tous et toutes l'expérience de la migration, ne serait-ce qu'en déménageant dans une autre rue, un autre quartier. C'est pourquoi nous avons tenu à préciser que, dans le contexte plus large de la migration, seule l'écriture des femmes fait l'objet, actuellement, de notre étude.



Il y a à cela plusieurs raisons, mais peut-être faut-il commencer par expliquer le sens qu'il faut attribuer au mot « migrant-e » lui-même ainsi que le contexte de notre travail. Nous nous attachons à l'expression littéraire de celles (mais ailleurs, aussi, de ceux) qui s'enrichissent de plus d'une culture, c'est-à-dire qui ont des origines ailleurs que dans le pays où cette expression a lieu, ailleurs que dans sa culture majoritaire. Plus alors que le mot « immigrant-e », celui que nous avons retenu permet d'inclure dans notre champ, à côté de celles qui sont elles-mêmes immigrées, d'autres qui, pour être nées dans le pays en question, n'en partagent pas moins deux cultures parce que nées d'un-e ou de deux parents immigrés. Nous ajoutons que, notre recherche ayant été concentrée jusqu'ici sur le seul Québec, ce concept nous a également permis d'inclure les autochtones, exclues en large partie de leur propre culture que l'on a voulu remplacer par celle des Blancs. C'est dire combien se profile derrière ce mot l'idée de mouvement, d'exil, de dérive, de métissage.

Et l'écriture migrante, qu'a-t-elle de particulier ? Dans un siècle marqué plus que jamais peut-être par les inégalités criantes d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre, par les révolutions, l'intolérance, la disette, la misère, le génocide, les mouvements migratoires se sont décuplés, voire centuplés, le rythme s'accélérait depuis la fin de l'ère coloniale. Le visage des pays dits du centre subit tous les jours un peu plus des changements profonds.

Ce changement n'a été nulle part plus profond et abrupt qu'au Québec. Pour diverses raisons, cette province canadienne, francophone et depuis toujours catholique, a réussi jusqu'à très récemment, à l'exception naturellement des autochtones, à préserver une homogénéité certaine, dans sa langue, dans sa religion, dans sa culture. Ici et là ont pu s'ajouter au groupe quelques étrangers mais, ceux-ci, pour la plupart catholiques et européens, se sont assimilés à la majorité, ont à toutes fins pratiques « disparu ». Aujourd'hui tel n'est pas le cas. Après avoir longtemps refoulé de nombreux immigrants, ceux surtout qui n'étaient pas catholiques, vers le milieu anglophone, le Québec majoritaire ouvre actuellement ses portes et ses bras à la diversité, fait tout ce qui est en son pouvoir pour intégrer les nouveaux venus dans la culture francophone, celle-ci étant par la même occasion obligée de se modifier devant l'arrivée massive de gens venus de traditions religio-socio-culturelles fort variées. Ajoutons à cela, comme nous l'avons déjà dit ailleurs, que l'immigré

actuel ne s'assimile plus ; il ou elle s'intègre certes mais avec sa différence, grâce en grande partie aux communications modernes. Pourtant... L'image de la littérature québécoise que l'on véhicule encore en ce moment ne traduit en rien cette immense transformation. Nous n'en voulons pour preuve qu'une expérience récente. Ayant décidé d'organiser pour mai 1994 à Montréal un colloque sur l'écriture des femmes migrantes en France et au Québec, nous avons envoyé dans beaucoup d'universités nord-américaines et françaises un appel de communications. Contrairement à ce que nous avons pensé (et espéré !), peu de personnes se sont intéressées au phénomène québécois, et la plupart de ceux/celles qui s'y intéressent enseignent dans notre université. Comme si l'immigration ne concernait que la France, comme si le mythe d'un Québec monolithique et homogène se révélait, malgré la réalité, inébranlable.

Toujours est-il que, face à ces changements et afin, aussi bien, de mieux faire connaître l'existence d'auteur-e-s migrant-e-s que d'apporter notre contribution à une meilleure compréhension entre tous ceux et toutes celles qui composent aujourd'hui la société québécoise, il nous a semblé important de travailler à la modification du paysage littéraire du Québec, tel qu'il semble encore se présenter. Lire les migrants, hommes ou femmes, n'est-ce pas refuser de se contenter d'une certaine auto-satisfaction, dépasser le stade du miroir ? N'est-ce pas aller à la rencontre de l'Autre, accepter de se voir par ses yeux et partant d'ouvrir un vrai dialogue ?

En entamant cette démarche, comme nous l'avons déjà signalé, notre choix s'est arrêté aux seules femmes, l'écriture migrante *au féminin*. Pour diverses raisons, dont l'expérience millénaire dont il a été fait état plus haut. Par goût aussi peut-être ! Mais également parce que nous sommes profondément convaincues que, depuis que l'actualité a fait irruption dans la littérature il y a environ deux siècles, les femmes plus que les hommes mettent à nu les rouages humains de leur propre société, les hommes ayant davantage tendance à reproduire le monde de leur enfance. L'on peut prendre comme exemple la production littéraire de la Belle Époque. La chercheuse canadienne, Jennifer Waelti-Walters, a bien fait ressortir dans son travail la différence entre les deux groupes. Dans les œuvres masculines, l'on constate que les femmes (quand elles existent) vivent encore selon les stéréotypes en cours au XIXe siècle (la femme aristocrate est légère, volage ; la femme bourgeoise confinée à la domesticité), alors que les œuvres féminines montrent de façon très claire

les changements qui ont eu lieu dans la société (de plus en plus de femmes travaillent à l'extérieur de la maison, comme employées de bureau, journalistes, enseignantes, infirmières ; choisissent le célibat ; poursuivent des études supérieures dans les domaines scientifiques comme dans les lettres) ainsi que les réactions que ces changements provoquent chez les hommes.

Cette hypothèse a également été confirmée dans la thèse de doctorat (1990) de Lucie Lequin : *De la femme patriarcale à la femme sujète dans le roman québécois de 1945 à 1951*, époque charnière dans l'histoire du Québec. Cette thèse révèle qu'à une exception près seul le roman féminin montre une société en voie de changement : des femmes — et des hommes — qui secouent le carcan traditionnel ; la question de l'intégration des immigrants ; la question occultée des autochtones.

Nos attentes n'ont pas été déçues. La lecture de ces auteures<sup>1</sup> qui ne sont pas tout à fait «de souche» s'est révélée enrichissante, à plus d'un titre. D'une part, au premier degré, elle confirme la diversité culturelle du Québec actuel, car ces écrivaines apportent avec elles un petit goût d'ailleurs, un ailleurs qui n'est pas moins réel et revêt parfois un aspect mythique ou symbolique. Ainsi, Anne-Marie Alonzo, Mona Latif Ghattas, Régine Robin, par exemple, qui toutes, de Montréal même, nous parlent de leur pays d'origine et même d'une errance qui remonte plus loin encore, leurs parents n'étant pas toujours nés là où elles-mêmes ont vu le jour. Nous vivons, vibrons, avec Robin dans *Le cheval blanc de Lénine*, les espoirs de ceux qui, vivant dans l'Europe de l'Est, opprimés à l'époque des Tsars, ont tout espéré de l'arrivée au pouvoir de Lénine, ont réinventé celui-ci sous forme d'un chevalier moderne, se promenant sur un cheval nécessairement blanc, couleur de l'innocence, du nouveau. Avec Alonzo<sup>2</sup>, nouvelle Schéhérazade, enfermée dans la prison de son corps meurtri, c'est à une réécriture des *Mille et une nuits* que nous sommes toutes et tous invités, réécriture qui nous fait partager non seulement les goûts et couleurs de l'Orient mais aussi certains de ses mythes fondateurs. Ghattas<sup>3</sup> nous convie aussi à un festin de parfums et de couleurs, mais nous fait assister en même temps à l'angoisse, à la souffrance de ceux qui vivent les bouleversements des frontières, les attaques inter-ethniques, inter- raciales. Le Québec s'ouvre sur le monde.

Le monde nous regarde aussi. Dans ces écrits se profile un pays qui n'est pas toujours celui qu'ici on se plaît à imaginer. Écrivaine autochtone, Éléonore Sioui (*Andatha*) dénonce dans ses poèmes les méfaits de la civilisation blanche. Nombreuses sont celles qui parlent de la neige et du froid qu'il faut voir non seulement comme des éléments incontournables du climat québécois mais également comme un reflet de l'accueil qu'elles croient y avoir trouvé, peu chaleureux surtout pour les clandestins, condamnés à vivre en marge de la société, constamment aux aguets, ou à repartir on ne sait où, comme Fève, l'un des personnages de Ghattas<sup>4</sup>.

D'autres en revanche, tout en reconnaissant les difficultés que peuvent rencontrer les nouvelles venues, disent volontiers, c'est le cas de Nadine Ltaif, qu'ici elles ont pu prendre la parole, écrire, activité qui leur aurait été interdite dans leur pays d'origine. Ou, sinon interdite, soumise à des contrôles. Autant de bienfaits, à côté des méfaits, d'une société axée sur l'individu.

L'on peut donc dire qu'au deuxième degré, étudier la production littéraire des femmes migrantes dans l'ensemble plutôt qu'à partir d'une appartenance rigoureuse et fixe à un groupe ethnique déterminé met en lumière le rôle dynamique de l'ensemble au sein de la littérature québécoise, et non pas uniquement celui des productions d'un seul groupe ; ce sont les jeux d'interférences et d'interactions entre les diverses productions qui sont révélatrices. Ce regroupement, nous semble-t-il, facilite l'appréhension des mouvements de l'hétérogène, des clivages socio-culturels et parfois de la discontinuité dans l'appartenance culturelle avant même l'immigration vers le Québec.

Ce travail comparatif permet également de relever de nombreux indicateurs (langues, écriture, rôle des femmes, mythes, parfums et odeurs, notions de culture, de religion, de pouvoir, etc.), à certains desquels nous avons déjà fait allusion et qui éclairent entre elles les nombreuses productions des femmes migrantes issues de cultures différentes, mais il leur donne aussi le rôle d'agent de connaissances. Il ne s'agit pas seulement de leur donner une voix au sein de la littérature québécoise, mais d'apprendre à écouter une pluralité de voix différentes. L'apprentissage de ces nouvelles connaissances peut entraîner une nouvelle lecture d'œuvres déjà canoniques, le mouvement partant de la périphérie vers le centre, plutôt que dans le sens inverse, ce qui est encore trop souvent la pratique courante, comme nous l'avons vu.

Ce processus de métissage, de transculturation s'avère «un ensemble de transmutations constantes» (Lamore, 47), jamais achevées. Plutôt que de parler d'assimilation ou d'effacement d'une culture par l'autre, il faut plutôt parler d'interactions réciproques entre les cultures et de l'émergence «d'un phénomène nouveau, original et indépendant». (Lamore, 47)

L'arrivée dans un nouveau lieu, au sens propre comme au sens figuré, d'un observateur extérieur implique un sentiment plus ou moins prononcé d'extra-territorialité puisque l'étranger, qu'il soit d'une autre région ou d'un autre pays, ne fait pas partie de la chaîne de la tradition des codes. Cette personne étrangère se coule dans la position de lecteur ou de récepteur pour apprendre à décoder l'espace inconnu et peut-être y inscrire son altérité. Le lieu inconnu sollicite un regard particulier, motivé et modulé par le va-et-vient entre le territoire et la culture d'origine, et le nouveau territoire à comprendre.

L'observateur ou l'observatrice regardent donc avec leurs connaissances et leur subjectivité, au sens très large, soit ce qui relève «du vécu particulier de chacun et ce qui relève du culturel, ce qui relève du su et de l'insu, du conscient et de l'inconscient» (Ezquerro, 1991, 184). Le regard de l'observateur, étranger ou natif, est en quelque sorte programmé dès le premier contact. C'est à ce moment-là qu'a lieu une certaine appropriation ou au contraire un rejet plus ou moins marqué. Ce regard initial, naïf et conditionné, est suivi de regards critiques qui analysent, commentent, inventorient, classent, regards qui tentent aussi d'inscrire le «je» qui decode. Pour Régine Robin, il s'agit de «fixer cette porosité du probable, cette micro-mémoire de l'étrangeté. Étaler tous les signes de la différence : bulles de souvenirs, pans de réminiscences mal situées arrivant en masse sans texture, un peu gris.» (Robin, *La Québécoise*, 15) Pour la narratrice de *Babel-opéra* par Monique Bosco, il s'agit plutôt d'oublier «les vieilles histoires douloureuses» (47), de garder mince le bagage de déportation ou d'exil ; le nouveau pays compte surtout parce qu'il est «neuf et jeune. Sans histoire trop accablante. Vaste et ouvert.» (47) C'est le souhait du dépaysement. Donc, d'une part, marquer la ville inconnue de ses propres souvenirs ou les y oublier, et d'autre part, explorer et arpenter la ville à découvrir comme s'il s'agissait d'un texte à lire.

Toute exilée qui arrive dans un pays, se fait donc lectrice. Ce double souhait de s'inscrire dans le texte et, simultanément, de lire le texte (la ville, la culture) est consubstantiel, indémêlable, mais il sous-entend le mouvement, le déplacement, le va-et-vient, une posture labile.

De plus, le besoin d'affirmer son exil ou encore son ethnicité est tributaire de la situation politique et culturelle, ainsi que du discours social d'une époque donnée, situation et discours nécessairement fluctuants. Dans les premières décennies du siècle, l'on a, par exemple, intégré, avec ou sans leur consentement, Louis Hémon et Marie Le Franc à la littérature québécoise ; on pouvait alors oublier leurs origines ethniques. Par contre, pendant la Révolution tranquille, les Français sont redevenus Français et impérialistes : des «maudits Français.» L'ethnicité est donc à la fois une perception reçue et une perception choisie. Les années quatre-vingts valorisent le discours ethnicisant, la différence individuelle, culturelle. Le danger de ces nouvelles forces de réflexion est, bien sûr, d'encourager le repli sur l'ethnie. Mais qui sait ce qui nous attend dans les décennies qui viennent.

Si le Québec a pu servir de «laboratoire» à ce genre d'étude, c'est que l'histoire y a été très ramassée dans le temps ; les changements se sont donc imposés avec une immédiateté très puissante, mais les leçons à tirer de cette étude, étude fondée, entre autre, sur une perception de la littérature comme institution sociale, font comprendre que ce qui s'est passé dans ce laps très court au Québec se passe ailleurs de la même façon mais sur un temps plus étalé<sup>5</sup>.

Le Québec nous apprend donc que l'éclatement de l'homogène est inévitable, mais aussi que l'ancien idéal d'un humanisme universel, partout le même, n'a plus cours, puisque son application dépend des circonstances. La différence constitue certes une richesse mais se transforme facilement en cul-de-sac, niant l'existence d'une humanité commune. Régine Robin forte de son expérience de migrante québécoise propose une solution qui évite à la fois l'éclatement post-moderne et la crispation identitaire ; elle souhaite, dans un essai récent, l'émergence d'un espace nomade, l'espace de l'entre : «"entre", c'est à dire dans un espace où il y a du jeu, du va et vient entre une origine assumée dont on arrive à se déprendre et le devenir-autre, le changement qui ne mène pas à la pulvérisation.» (Robin, 1992, p. 35) Il faut sans doute profiter de ce moment privilégié de l'histoire pour nous relire en profondeur et préparer ainsi un avenir porteur d'espoir.

## NOTES

- 1) Pour la seule période 1960-1991, nous en avons répertorié plus de quatre-vingts.
- 2) Ce motif oriental parcourt l'oeuvre d'Anne-Marie Alonzo. Voir entre autres, *Écoute, sultane*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- 3) Les œuvres de Mona Latif Ghattas se situent surtout en Égypte, mais sont souvent encadrées par le lieu d'écriture; une narratrice vivant au Québec repense son pays, sa famille, sa culture. Le dernier roman diffère. Il se passe à Montréal et c'est un sans papiers, réfugié à Montréal, qui apprend son nouveau pays et porte en lui le désert d'où il vient. Voir Mona Latif Ghattas, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.
- 4) Ghattas, *op. cit.*
- 5) Ainsi, par exemple, Max Jacob ou Irène Nemirovsky, le premier, Français de naissance et converti au catholicisme, la deuxième, Française par naturalisation, tous deux des auteurs très prisés en France dans les années trente, parfaitement assimilés à l'institution. Dix ans plus tard, durant la Deuxième Guerre mondiale, rejetés l'un et l'autre par la France, Jacob est mort de faim à Drancy et Nemirovsky en déportation. La « différence » ici imposée se fera donc revendiquer par d'autres ensuite.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALONZO, Anne-Marie, *Écoute, sultane*, Montréal, L'Hexagone, 1987.
- BOSCO, Monique, *Babel-opéra*, Laval, Trois, 1989.
- EZQUERRO, Milagros «L'autre narrataire», *Les figures de l'autre*, Michèle Ramond, dir., Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1991, p.183-189.
- LAMORE, Jean, «Transculturation : naissance d'un mot», *Métamorphoses d'une utopie*, Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, dir., Paris / Montréal, Presses de la Sorbonne nouvelle / Édition Triptyque, 1992, p. 43-47.

- LATIF Ghattas, Mona, *Le double conte de l'exil*, Montréal, Boréal, 1990.
- ROBIN Régine, *Le cheval blanc de Lénine ou l'histoire autre*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1979.
- , *La Québécoise*, Montréal, Québec/Amérique, 1983.
- , «Sortir de l'ethnicité», *Métamorphose d'une utopie*, Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia, dir. Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne nouvelle/Éditions Triptyque, 1992, p. 25-41.
- SIOUI, Éléonore, *Andatha*, Val d'or, Éditions Hyperborée, 1985.





**...ET LA VOIX S'ÉCRI(E)RA  
ASSIA DJEBAR OU LE CRI ARCHITECTE**

*Mireille CALLE-GRUBER*

**Prélude**

Entre le cri et l'écrit : tel est le lieu, inassignable mais perlaborant sans trêve les signes, qu'induisent, inventent, investissent les récits d'Assia Djebbar. Récits tout au souci de se tailler leur espace « propre » entre tant de textes empruntés — ceux d' »envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable, mais qui tournoient dans le buissonnement de leur mal être »<sup>1</sup> —, de pièces rapportées — par l'autre : occupant, conquérant, colon ; scribes militaires de l'Histoire de France ; peintres de tableaux exotiques, de surfaces muséales —, de contes impropres à rendre compte de l'histoire des subjugués.

Tous les livres d'Assia Djebbar disent cela : pas seulement le récit d'une interminable guerre — hyperbolique, endémique, coloniale par excellence : la guerre d'Algérie en ses étapes multiples —, pas seulement mille vies mille intrigues, mais *le récit d'une conquête du récit*. Lequel lance sondes, tend filets, miroirs, pièges, tend des oreilles si pointées si pointues qu'elles décèlent l'inouï, font vibrer l'inaudible sous les tonitruantes relations blanches des vainqueurs.

Nous sommes ainsi conviés à l'aventure d'un récit aventureux, attachant d'être sans attache, sans objets désignés, sans sujets porteurs, sans figure de sustentation, sans rien — si ce n'est le désir : un vouloir-écrire ; si ce n'est le

faire : une émergence-urgence. Par quoi la littérature n'est plus seulement le romanesque lieu de tous les désirs, mais s'emploie, toutes affaires cessantes, à *écrire le désir de lieu* ; prendre acte, prendre en mains, entre-prendre — prendre entre toutes les formes attestées les voies d'incertitude :

« Surmonter le lyrisme, tourner le dos à l'emphase ; toute métaphore me paraît ruse misérable, approximative faiblesse. » (p. 76)

Davantage : la littérature, pour Assia Djébar, *est*, constitue, *le* lieu d'attache tant désiré — celui où l'on fait racines, où l'on met pousses, où l'on creuse ses tombes, ses visages, ses légendes. La littérature est *lieu de l'être* : point de quête d'identité qui n'en passe par ses fabulations, qui n'œuvre, immanquablement, dans l'écriture. C'est-à-dire *dans les langues*. Dualité. Pluralité.

« /.../ je cherche, comme un lait dont on m'aurait autrefois écartée, la pléthore amoureuse de la langue de ma mère.. Contre la ségrégation de mon héritage, le mot plein de l'amour-au-présent me devient une parade-hirondelle » (p. 76)

Toute une esthétique de la mobilité, de l'inarrêtable, de l'écriture nomade, s'esquisse en ces lignes : la mémoire échappe à l'hypostasie passéiste et fait moire narrative à chaque instant variable ; le récit est débord, réserve d'arabesques ; et le présent, don et re-nouveau, par les vertus symboliques et sonores de l'*hirondelle* qui fait entendre *iront d'elle*, redonne *cours* à l'héritage, un flux un élan.

Tel est le façonnage textuel qui fait la spécificité des livres d'Assia Djébar — et leur beauté. La recherche d'une parole identitaire y est indissociable de la recherche de l'art. Il n'y a pas militance, il y a oeuvre. La justesse des mots se mesure au maintien du phrasé ; la vérité de ton à la qualité du silence :

« /.../ je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (p. 76).

Voilà pourquoi, sans doute, l'écriture d'Assia Djébar jamais ne se laisse aller ; ne souffre le laisser aller à la seule viscéralité du cri. Le cri, ici, (se) crie, (se) chante, (se) dit. Le cri s'écrit. Il déploie tous ses moyens sémiotiques et

Assia, mieux que personne, sait combien il est affaire de culture : ololugué des femmes, cris de la fantasia, noubas andalouses, lamentos des muezzins, hymnes des pleureuses.

Si bien que c'est, véritablement, tout un art du cri devenu chant, par le potentiel de composition architectonique et rythmique qu'il permet au texte, qui se développe au fil des livres publiés et qui atteint, à mon sens, un raffinement extrême avec *L'amour, la fantasia*, ouvrage sur lequel portera en majeure partie la lecture ci-après.

Faire du cri l'architecte du livre : tel est le pari d'Assia Djebbar qui renouvelle ainsi la facture du récit, l'arrache tant au roman qu'aux factuelles chronologies de l'Histoire, et le confronte désormais à des impératifs scripturaires : *alternances* des voix et des époques où *s'altèrent* réciproquement des points de vues ; dépôts en strates des narrations ; tresse des textes ; règlement-dérèglement d'une intrigue par l'autre. Interruptions, raccords, courts-circuits, reprises. Toute une altérité est mise en scène, sciemment, ostensiblement : soulignant que le discours identitaire ne va pas sans interruption, l'intime sans l'étranger, l'endroit sans revers. Que donner lieu c'est donner forme. Et que donner forme c'est donner voix. Donner de la voix. Moduler et rythmer : chant, déploration, battement, rhapsodie. C'est-à-dire *faire entendre*. Et de là : *se faire entendre*.

Il n'est point étonnant, dès lors, que la seule instance possible dans les textes d'Assia Djebbar soit en fin de compte *la voix* : (re)prise à l'instant, timbre d'outre-silence, souffle de l'entrelettres, passage, coup de glotte, voisement de la langue qui prend corps sans incorporation en un référent. La voix est toutes les voix, qui l'habitent tour à tour, de noms et d'époques divers, le temps de leur présent. Elle échappe à téléologie, à chronologie, à logique narrative ; elle est incantation, affect, vibration. Elle est l'âme des textes — au sens où le violon a une âme : morceau de bois portant les cordes — c'est-à-dire cheville ouvrière.

Assia Djebbar, dans l'écriture, fait vibrer *cri* et *tu*. Pour que « je » soit à « moi », il faut qu'il soit à tu, à toi, parce que la langue du conquérant ne comporte pas seulement voile de deuil mais aussi dévoilement pour la femme de l'Islam, et que se jouent, au bord de l'autre, au plus loin du semblable, des forces subtiles de violence et de séduction : *L'amour, la fantasia* ou le paradoxe du ravissement. Et le double sens de passion. (Voir, en couverture, *L'envèvement de Rebecca* par Delacroix)

En fait, il n'y a pas *un* pays-langue mais deux toujours, et le style qui va, de l'un(e) à l'autre. La langue française : celle du père « instituteur à l'école française », puis de la fillette arabe qui « « sort » pour apprendre l'alphabet » (p. 11), puis celle du lieu d'habitation avec l'époux, Paris. La langue arabe : celle de la mère, langue de départ et langue du retour, au village, aux gynécées — cousines, voisines, parentèle des « soeurs voilées » —, retour au maquis, aux traditions orales. Rien de tranché, rien de simple cependant, rien de moins dichotomique que le diptyque d'Assia Djébar : car la langue maternelle, elle-même bifide, est perte d'origine (perte *de* l'origine, perte *à* l'origine). De langue arabe mais marquée de l'accent dialectal arabo-andalou<sup>2</sup>, » d'écriture arabe mais passée au français oral [appris] grâce à ses voisines françaises puis à ses enfants »<sup>3</sup>, la mère, en fait, n'a de langue (la « langue de ma mère ») que celle, désuète, oubliée, des noubas andalouses : la langue de la poésie, transmise de femme à femme au cours des siècles, dont elle a noté, adolescente, la musique et les couplets en vers arabes sur des cahiers qui furent partie de son trousseau — cahiers de musique grâce auxquels la mère échappe au « statut d'analphabète qui aurait pu être le sien »<sup>4</sup>.

Mais même de cette langue ancienne, la mère n'est que la gardienne dépossédée — doublement. Par une perte extérieure, celle de l'amour violé : lorsque les cahiers de musique andalouse sont détruits, perquisition durant la guerre d'Algérie, par des soldats français qui prennent cette « écriture mystérieuse » pour un message nationaliste. Par une perte intérieure, surtout, celle de l'amour voilé : la mère se percevant, désormais, « elle qui ne se voilait plus ni le visage ni le corps »<sup>5</sup>, comme interdite de réinscrire ces textes de la tradition, qu'elle connaît par cœur.

C'est de ce legs ancestral, de nouveau à-demi perdu puisqu'elle est vis-à-vis de ces textes analphabète à son tour, que l'écrivain Assia Djébar fait son véritable héritage, c'est-à-dire son départ d'écriture.

« Je n'inscris pas, hélas ! les paroles des noubas andalouses, trop savantes pour moi. Je me les remémore : où que j'aïlle, une voix persistante, ou de baryton tendre ou de soprano aveugle, les chante dans ma tête, tandis que je déambule dans les rues de quelque cité d'Europe, ou d'ailleurs /.../

J'écris dans l'ombre de ma mère /.../ »<sup>6</sup>

Façon émouvante d'affirmer qu'il n'y a de pays-langue maternel(le) que la littérature ; et d'origine que la fuite, toujours déjà :

« /.../ je prends conscience de ma station permanente de fugitive — j'ajouterais même : d'enracinée dans la fuite — justement parce que j'écris et pour que j'écrive. »<sup>7</sup>

L'écrivain devient ainsi, par définition, cet indéfini : *fugitive*. Plus encore : dans le cas de l'Algérienne écrivant avec la langue « dite « étrangère » », l'écrivain devient *transfuge*.<sup>8</sup> *Trans-fuga* : qui fuit au-delà.

### **Digraphie : ou la nouba de l'écriture**

Comment être « de plus en plus transfuge » sans être déserteur, passer à l'étranger mais non à l'ennemi, fuir au-delà et en venir à soi ? Tel est le dilemme d'Assia Djébar, symptomatique en cela de bien des écrivains de la francophonie en quête d'une langue non-hexagonale. Mais l'oeuvre, ici, est en outre exemplaire du travail de création par quoi la quête de la parole identitaire rejoint, fondamental, le souci de toute recherche d'art : *inventer une langue*.

Qu'on ne s'y trompe pas : Assia ne cherche ni fusion ni conciliation dialectique d'une culture à l'autre. Et pas davantage la marque d'une opposition de principe. Son écriture voyage : écriture *trans*. Écriture-Transes. Ondoie de l'une à l'autre veine, dans la conscience du pas à pas, du trait pour trait. Point de saut ni de transport rapide par métaphore, mais la lenteur des transhumants qui cheminent, font traces, font terre au-delà : *trans-humus*. L'écrivain transfuge ne déserte pas parce qu'il va à l'essentiel : à l'essence de la littérature c'est-à-dire, au-delà des représentations et des significations — mais à travers elles —, à *la retenue* des mots révélant musique et poésie. Autant dire, à l'élaboration rythmique.

« Le mot est torche ; le brandir devant le mur de la séparation ou du retrait...Décrire le visage de l'autre, pour maintenir son image ; persister à croire en sa présence, en son miracle. Refuser la photographie, ou tout autre trace visuelle. Le mot seul, une fois écrit, nous arme d'une attention grave /.../.

L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier » (p. 75-76).

Notons que, pour ce faire, le récit d'Assia Djébar se situe toujours au second degré, dans la prise en compte des effets de style, de l'illusion et des partis pris de la représentation, des risques de reconstitution et d'anastylose qu'ils comportent. Qu'il s'agisse de la « grandiloquence » (p. 54), « la prolixité verbale, la logorrhée » (p. 143) de la parole française — « toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire » pour occulter la « violence initiale » (p. 56). Ou qu'il s'agisse, aussi bien, de sa propre illusion de narratrice — « Je reconstitue à mon tour », « J'imagine » p. 84 — livrée à sa fiction : « la fiction, ma fiction, serait-ce d'imaginer si vainement la motivation des bourreaux ? » (p. 87)

Contre le mirage d'une compréhension-communication, la seule parade, la sauvegarde est dès lors le recours au métatexte, au commentaire scriptural, à l'autodésignation attentive du geste désignant son art : avec lucidité, une écriture sous surveillance, qui se sait en proie aux faux-semblants, au miroir aux alouettes ; sait que « l'écrivain ou le peintre des batailles rôde en zone trouble, habité d'un malaise qui l'éloigne du vif de la souffrance, et qui ne lui évite pas la peur qui rapetisse... » (p. 45).

Assia Djébar a le courage d'écrire (avec) ce malaise inhérent à l'art ; c'est une écriture qui refuse de se travestir des dépouilles de son objet. Ostensiblement, l'écrivain se désigne, comme ses compagnes voilées dont elle recueille les voix, « diseuse », « conteuse », « parleuse », « scripteuse ». Jamais auteur : tout au plus transit d'un dit, un chanté, un pleuré, un « déroulé du malheur » (p. 75), un « déroulé de la souffrance » (p. 76) — elle « suspendant /s/on souffle pour tenter de tout réentendre » (p. 16). Humble tâche, à la limite de l'intrusion (« visiteuse importune », p. 16) ou confinant au fonctionnel rouage dans l'arbre de transmission immense que déploie son livre, telle une généalogie de l'écriture.

Car l'écrivain échappe non moins au mirage de la traduction d'une langue dans l'autre : souligne les voies tortueuses de l'héritage ; pose au principe de l'oeuvre la singularité, l'aporie, la non équivalence. L'inconduite d'un idiome à l'autre. Ou plus exactement, qu'il n'y a pas de *sauf*-conduit et que jamais on ne sort indemne du « passage des mots dans la langue adverse » :

« Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique...

Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocailles ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? » (p. 58)

Ces lignes, esquissant le boustrophedon que pourraient constituer les tracés conjugués de la langue française et de la langue arabe, indiquent la perspective de ce qu'Assia Djébar nomme ailleurs, forme-souffle de l'accouplement, son couplet, la « digraphie » (p. 125). Au plan de l'écriture, la digraphie consiste à tenir les rênes à l'illusion romanesque pour mieux se donner au chant, au support des textes-cantilènes, incantations, trances et frénésie. Digraphie c'est préférer à l'image la magie. Magie du verbe.

« Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbes d'arêtes hors de la gorge de la vieille.

/.../

Les cris se bouscuaient d'abord, se chevauchaient, à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voies du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. » (p. 165)

C'est, ici, de la description même de cette liturgie secrète — mise en scène par la grand mère maternelle et rapportée dans la section intitulée *Trances* —, que naissent les significations : le cri n'est pas un préalable vouloir-dire ; au départ, il y a seule la figure d'un chiasme sonore et d'une symétrie rythmique : *la crise, les cris arrivaient*. C'est la forge du rythme, l'agencement des parallélismes, la frappe des rimes, la progression et régression syllabiques qui, peu à peu, construisent non pas un sens mais *du sens*. Celui qui fait passer de la sauvagerie à la musique. C'est-à-dire de l'in-sensé au dessin de lignes de forces ; de la puissance qui aliène à l'énergie qui libère ; de la douleur soufferte à la



mise en souffrance du phrasé, du récit. De la possession (de l'être possédé) au procès de dépossession (d'apaisement).

Le chapitre s'achève ainsi :

« La voix et le corps de la matrone hautaine m'ont fait entrevoir la source de toute douleur : comme un arasement de signes que nous tentons de déchiffrer, pour le restant de notre vie. » (p. 165)

La voix et le corps : pas les signifiés ni les référents. Pas les représentations mais *un arasement de signes* (j'y reviendrai) : l'indistinction d'une ambivalence sémiotique entraînant la tâche d'un déchiffrement sans terme. L'écriture d'Assia Djébar donne ainsi ses clés (de lecture, de musique) : moins le paraître que l'apparition ; le parti pris que la partition ; moins quelque générique format que la formation — laquelle fait du livre une orchestration. Sans cesse, la solidification où tend l'écrit narratif, s'y trouve travaillée par le pro-jet de la musique : qui est dépossession par excellence. Une échappée.

« Je ne m'avance ni en diseuse, ni en scribeuse. Sur l'aire de la dépossession, je voudrais pouvoir chanter » (p. 161).

On comprend dès lors combien est emblématique dans l'œuvre d'Assia la nouba arabo-andalouse : ce n'est pas seulement la « langue de ma mère » ni la mère de la littérature ; c'est la langue-poésie des fugitifs, juifs et musulmans andalous chassés d'Espagne par les rois catholiques à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle et réfugiés en Afrique du Nord. L'art des *Noubas*, suites musicales d'une extrême complexité, que la légende attribue à Zyriab l'esclave affranchi, venu de Perse et installé à Cordoue en 822, constitue un formidable creuset d'héritages hétérogènes — indo-persan, grec, juif, rejoignant celui des troubadours espagnols : ils chantent amour, vin, raffinements des nuits de fête. La nouba, qui est chant des métissages, chant des transhumances, est humus de toutes cultures. Il s'agira, pour l'écrivain-transfuge, de faire du récit en langue française (« je t'aime-en-la-langue-française » p. 122) une nouba de l'écriture :

« Je consens à cette bâtardise, au seul métissage que la foi ancestrale ne condamne pas : celui de la langue et non celui du sang. » (p. 161)

Tout l'art d'Assia, et la nouveauté de son entreprise, résident en ce (mé)tissage lequel, conjuguant roman historique, autobiographie, composition fuguée, contrepoint vocal, agence le livre selon des subtilités arachnéennes qui l'apparentent à l'arabesque.

« La cantilène des musiciennes, dans les cercles féminins, maintenait en parallèle, et grâce à la langueur du rythme, les figures de rhétorique, la joliesse surannée, la douceur masquant la douleur de l'époque glorieuse qui, là-bas, fut brassage des races, des langues et des savoirs. »<sup>9</sup>

Le tissu narratif des récits d'Assia — tout particulièrement celui de *L'amour, la fantasia* — va s'élaborer selon des impératifs rythmiques. A savoir : la multiplicité vocale et focale (vs l'unisson téléologique) ; la durée, le tenu récitatif (vs la résolution du sens) ; le continuum d'un axe narratif, sorte de colonne vertébrale (correspondant au rôle de la vieille, *rabab* dans la nouba) qui permet aux voix des variations-improvisations sur mélodie unique ; la composition, enfin, singulièrement calculée, qu'exige cet ensemble et qui, loin de tabler sur une logique d'information narrative, est affaire de *partition* — partage de l'espace, pages, pages, des voix, des blancs, des corps typographiques.

La composition est la garantie du *maintien* de l'oeuvre : tangible architecture ouvrière, elle assure au livre son allure, sa tenue, tout un équilibre des sons *dans* la divergence, dans le discord. Cette composition est facteur d'art ; mais aussi du seul processus identitaire possible : celui qui oeuvre dans la discorde, dans les signes ambivalents, tels les cris de la fantasia, cris de fête cris de mort ; qui oeuvre dans le deuil, « la mémoire nomade et la voix coupée » (p. 255).

Examinons, trop rapidement, les grandes masses du volume *L'amour la fantasia*, et quelques interruptions et transits. La narration se trouve solidement arrimée par un réseau de titres et sous-titres qui délimitent trois parties très précisément inégales. Première Partie : « La Prise de la ville ou *L'Amour s'écrit* » ; Deuxième Partie : « Les cris de la fantasia » ; Troisième Partie : « Les voix ensevelies ».

Alors que les deux premières offrent une construction sensiblement symétrique (Première Partie : 58 pages, 4 sections, un bref final en italique ; Deuxième Partie : 66 pages, 3 sections, un bref final en italique), la Troisième constitue une dissymétrie démesurée... et mesurée puisqu'elle a 128 pages, soit la longueur des deux premières réunies. Cette troisième partie bat la mesure en

Cinq Mouvements plus un final annoncé doublement, en arabe *Tzarl'rit* et en français, mais perd bientôt le lecteur par un jeu déroutant de répétitions (5 fois le sous-titre « Voix » ; 3 fois « Voix de veuve » ; 4 fois « Corps enlacés ») et de différences (« L'école coranique/Voix de veuve » ; « Le cri dans le rêve/Voix de veuve »).

Il résulte de cet assemblage l'impression d'une ampleur croissante, d'une sorte de crue des récits, proliférant, multipliant versions et témoignages. Croisements, déplacements, redites, scansion, l'emportent. Telle une transe du texte qui, par durée, suivi, excès, débord, libère les voix de l'oubli, épelle la mort. Cet effet de dérèglement intime (d'emballage) vient de ce qu'à l'entrée du livre tout commence, par contraste, dans l'alternance réglée d'un récit autobiographique (période de l'adolescence) et d'un épisode historique : juin 1830, la prise d'Alger. Alternance que prolonge mais inverse la deuxième partie où se suivent épisode historique puis épisode autobiographique (période de la maturité, du mariage). Si bien que la deuxième partie, ouvrant sur « les cris de la fantasia », se clôt sur le cri de l'amour (p. 124) qui mute, sitôt, en pure cantilène (sous-titre : « *Sistre* »), roulements sonores, suites associatives, écholalies. C'est toute une instrumentation, toute une soufflerie à l'oeuvre :

« Râles de cymbales qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tissons de soupirs naufragés, clapotis qui glissent contre les courtines du lit, rires épars striant l'ombre claustrale /.../  
Mots coulis, tisons délités, diorites expulsées des lèvres béantes, brandons de caresses quand s'éboule le plomb d'une mutité brutale et le corps recherche sa voix, comme une plie remontant l'estuaire. » (p. 125)

Ainsi formant chiasme entre elles, les deux premières parties — Ecriture de l'amour : « L'amour s'écrit » / cri de l'amour : « l'amour, c'est le cri » — inscrivent l'histoire singulière dans l'Histoire collective, le présent dans le / au passé — et vice versa. Et chaque coupe entre les sections est le lieu d'un ostensible raccord, qui réunit par inversion ce qui est adverse, sur le principe de : ma fin est mon commencement. Telle cette chaîne : section autobiographique, « Trois jeunes filles cloîtrées... » se termine sur « /.../ derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes » (p. 23). Section suivante, historique, II, débute par « Le combat de *Staouéli* se déroule le samedi 19 juin » (p. 24). Section autobiographique « La fille du gendarme français... »

se termine par : « /.../ parce que cet état autistique ferait chape à mes élans de femme, surviendrait à rebours quelque soudaine *explosion* » (p. 38). Section suivante, historique, III, débute par : « *Explosion* du Fort l'Empereur, le 4 juillet 1830 » (p. 39)<sup>10</sup>. Si bien que chaque passage fait césure — et chaque chiffre romain syncope, battement à vide sans sous-titre —, liant par interruption, déliant par réécriture la transfuge à un héritage qu'elle ne peut *reconnaître* car c'est le vainqueur qui l'(a) écrit :

« L'indigène, même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le « reconnaît » pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ? » (p. 69)

C'est alors que tout se complique d'un tour de vis supplémentaire, à la Troisième Partie : où se suivent récits autobiographiques (période contemporaine de l'écriture, notée au terme du volume : Paris/Venise/Alger juillet 82- Octobre 84) et récits de la guerre d'Algérie (tortures, maquis, combats). Car voilà que l'alternance souffre d'accidents et que l'entrelacs narratif, à présent, met en jeu toute une gémellité textuelle, désunit l'unité : par dédoublement et redoublement du dit, tel celui d'Aïcha, deux fois rapporté, par elle-même à la première personne, puis aussitôt, point d'orgue, caisse de résonance, à la troisième personne par Djennet, la nièce qui a recueilli Aïcha. Sous-titres : « Voix » puis « *Murmures...* » (p. 166-173).

A présent, l'Histoire s'exhale : orale, pleurée, chuchotée, hurlée. Féminine. Ou plutôt *des* histoires individuelles algériennes dans les interstices de l'Histoire de (la) France. Dans les failles de l'écrit, voix qui défont. Pour autant, l'écrivain récipiendaire de toutes ces voix de femmes, qui écoute, recueille, transcrit, ne se sent pas plus proche. Les récits des soeurs patriotes étrangement l'expatrient :

« Ta voix s'est prise au piège : mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas !

/.../

Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles, définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie. »

(p. 161)

L'écriture éprouve la distance de l'exil, et la fiction d'une autobiographie alourdie « par l'héritage qui /l/ encombre » (p. 244). De façon emblématique, le cri-chant italique qui clôt cette troisième partie, faite de tant de voix, s'intitule « *Soliloque* ».

« Le coutre de ma mémoire creuse, derrière moi, dans l'ombre, tandis que je palpète en plein soleil, parmi des femmes impunément mêlées aux hommes... On me dit exilée. La différence est plus lourde : je suis expulsée de là-bas pour entendre et ramener à mes parents les traces de la liberté... Je crois faire le lien, je ne fais que patouiller, dans un marécage qui s'éclaire à peine.

Ma nuit remue de mots français, malgré les morts réveillés...

/.../

Un thrène diffus s'amorce à travers les claies de l'oubli, amour d'aurore. Et les aurores se rallument parce que j'écris. » (p. 244)

Au terme de la lecture, la fonction intrinsèque de cette architecture si prégnante du livre, apparaît mieux : *c'est un échafaudage*. Echafauder est la seule position tenable — c'est-à-dire intenable — pour l'écrivain transfuge. Seule manière de *tenir*, (se) maintenir sur l'abîme, entre refus et reddition, suicide et trahison. Seule : la manière — modalité exhaussée. Cette architecture du cri-chant est une parade (elle l'avait annoncée : « parade-hirondelle ») : *une fantasia*. Et c'est la fantasia, en effet, qui clôt le livre. Un final tout en effet(s) : dans la plus parfaite ambiguïté des signes ; par leur arasement, la mise à (même) niveau des contraires. Entre cri de joie et cri de mort. Entre nuit et aurore de l'écriture. Avec, en exergue, ceci :

« « tzarl-rit » :

— pousser des cris de joie en se frappant les lèvres avec les mains (femmes)

dictionnaire arabe-français Beaussier

— crier, vociférer (les femmes, quand quelque malheur leur arrive)

dictionnaire arabe-français Kazimirski » (p. 247)

L'architecture-fantasia, en assumant que l'oeuvre ait cours à l'enseigne du double-tranchant, du double sens, semble bien être la seule position éthique possible pour quelque « parole identitaire ». L'expression passe désormais sous

rature, car la savante structure qui multiplie et (dé)règle les divisions à l'intérieur de l'intime, met en montre ce qu'une dichotomie simpliste tend à occulter : la division n'est pas, irruption de l'ennemi blanc étranger, extérieure, mais c'est à la division de l'intérieur que la quête identitaire est confrontée. Ce que les cris (l'écrit) ambivalents de la fantasia enseignent, c'est *l'art de faire son deuil*.

### **Donner la voix : ou l'art de faire son deuil**

Quelle est la nature de cette instance (ces instances) de la voix ? Quelle est sa fonction ? Quels, son lieu, son impact ? Nous sommes là au plus fragile, au plus versatile de l'écriture d'Assia Djébar : à ce qui en fait le trait singulier — impondérable et pondéré, intermittences respiratoires et basse continue, tenu têtue. Filet de voix et cri à tue tête.

La voix, c'est d'abord une parole qui déborde le personnage, l'arrache à son aire diégétique. C'est ainsi, par exemple, que s'énonce, dans l'anonymat de la première personne, une histoire de Résistance, de maquisards, repréailles, tortures. Le récit reprend, se reprend, sur trois sections, et ce n'est qu'au terme de la troisième, ultime alinéa, corps souligné d'italique, que le nom est révélé :

*« Elle s'appelle Chérifa. Quand elle entame le récit, vingt ans après, elle n'évoque ni l'inhumation, ni un autre ensevelissement pour le frère gisant dans la rivière. » (p. 141)*

Elle s'appelle ici Chérifa comme, aussi bien, elle s'appellera Aïcha, ou Djennet, dans les sections suivantes. Ce qui importe c'est que ce dispositif d'indistinction-distinction induit deux effets de lecture au moins. Il signifie, d'une part, que la lutte pour l'identité — nationale et politique en l'occurrence — en passe par l'exemplarité du sort commun et qu'affleure moins un souvenir personnel qu'une mémoire collective. Une *saga*. *Die Sage* : voix-empreinte qui dévolue aux femmes l'exécution des hymnes de pleureuses. Compose traces. Tenue de la voix pour que cette durée — durée de la durée — (re)tienne, assure la garde. C'est l'Histoire d'un peuple que le récit constitue tel.

D'autre part, ce dispositif de rétention du nom et la venue, au terme de la narration, du propre féminin, désigne l'émergence d'une conscience individuelle, résultante de l'aventure collective. L'émancipation, autrement dit, ne va pas sans l'effort d'énonciation, et pas davantage sans la prise en compte d'une

*incertitude* intrinsèque : pas de progrès de la prise identitaire sans le constat, à chaque instant, d'une dé-prise ontologique. Car enfin *qui* parle ici ? Chérifa hier ? Chérifa maintenant ? Chérifa ôtée au temps et devenue symbole que l'écrivain exhause tel un emblème national ? Toutes les trois sans doute, et le jeu de la distance variable entre elles ; car la voix est don d'ubiquité : qui émet ici, mais nous arrive de lointains mémoriaux. La voix est événement, avènement à l'existence ; n'appartient pas à(quelqu'un) ; ne s'appartient pas. (Une) Personne parle. Assise instable, relative identité. C'est-à-dire, tout au plus, identité dans le changement — ce que Ricoeur, par le terme d'ipséité inscrit dans la dynamique de « l'identité narrative »<sup>11</sup>. La seule parole identitaire viable étant celle du continuum articulé d'une mise en récit — où l'on retrouve, incontournable, la fondatrice activité de la littérature. Par quoi,

« Enfin, la voix renvoie à la voix et le corps peut s'approcher du corps »  
(p. 146).

Cette phrase, d'une force harmonique remarquable, tant par symétries et redoublements rythmiques que par l'amphibologie qui fait entendre « renvoie » et « rend voix », et nomme ainsi, supplémentaire croissance, troisième voix, le fruit de la conjugaison, cette phrase Assia l'écrit à propos de l'amour avec l'homme de même langue et de même culture, « issu de ma terre, expulsé d'une enfance identique, langé des mêmes bruits originels » (p. 146). On peut la lire aussi, de façon hyperbolique, comme la formule d'une certaine (re)connaissance de soi, d'amour *propre*, de réappropriation de soi, toujours déjà coupé de l'origine, coupé à l'origine. (Re)connaissance qui ne va pas sans paradoxe, ni sans un singulier hiatus.

D'une part, en effet, il y a la voix qui s'écrie et dont l'effort d'anamnèse tente de raccorder l'inflexion individuelle au flux de la tradition orale : par ce réancrage en une filiation faite de mille filets vocaux, advient, berçant sa plainte, comme une libération parleuse. Rompue à la rhétorique d'ancestrales mises en scène verbales, la voix c'est ce qui reste quand on n'a rien ; c'est ce qui a déposé en formules incantatoires, magiques stéréotypes ; qui procure apaisement résigné par fables, proverbes, litotes, tout un théâtre de l'obscurité généalogie du cri immémorial — sorte d'architecte, d'*archè* où puise l'art des larmes.

D'autre part, il y a la voix qui s'écrit : en langue adverse, énonce, à la première personne, « parle de soi-même hors de la langue des aïeules »

(p. 178) c'est-à-dire se dé-voile : se met à nu. Rendre/donner la voix c'est rendre/donner le corps : « le mot recherche la mise à nu » (p. 76) tout comme l'apprentissage de l'alphabet et celui de la chair exigent la sortie du harem, la perte du voile, la dé-couverte. Cette émancipation, toutefois, risque de renvoyer à un « corps dépouillé de voix » (p. 178) ; de faire du dévoilement une mise à mort ; de l'autobiographie une autopsie ; de l'écriture une amputation.

« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il, en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. » (p. 178)

La question, par suite, se formule en termes croisés. Comment rendre voix à la voix sans occulter le corps ? Comment donner corps au corps sans perdre la voix ?

Entre écriture aphone et voix désincarnée, il faut désormais laisser surgir à fleur de style le cri dont les scansions, syncopes, hoquets, organisent le texte — cri architecte qui élabore la coupure ontologique, efface l'effacement, n'oublie pas l'oubli, rappelle l'appel à être, pallie, palimpseste. Redit. Recourt : à l'écriture nomade qui nomme. Renoue : avec l'obscur, l'ancien, forces ignorées qui im-pulsent.

Le cri écrit : le manque (*mancus*). Contre c'est-à-dire avec la mainmise, il ne peut écrire que de la main qui n'écrit pas, main gauche, main de l'autre. L'écrivain du cri est manchot : *il y va de main morte*. De fait, *L'amour, la fantasia* suspend sur la parabole de la main coupée et de la main qui tient — maintien(t). Et qui, emblématiques, sont mains de femme :

« /.../ au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin.

Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qualam » (p. 255)

Ainsi la voix s'écri(e)ra-t-elle — et dans l'inscription germe, entre parenthèses, l'affleurement du féminin. Et la littérature mettra alors à vif, mettra à vivre la mort propre, c'est-à-dire l'amour propre.



Un bref récit d'Assia Djebar dit, mieux que tout autre, cette mise-à-vivre-la-mort et l'amour de soi. *L'Explorée* conte l'appel téléphonique entre une jeune femme condamnée par les médecins et sa soeur :

« Elle s'adressa à elle dans la langue maternelle.

— Fille de ma mère, sois maudite si tu n'accèdes pas maintenant à ma prière !

— Que veux-tu ? demanda l'autre qui savait l'état où se trouvait sa soeur.

/.../

— Ecoute, je veux, tu entends, je veux que tu me pleures, que tu pleures ma mort maintenant et que je l'entende !

La soeur ne sut quoi dire, la gorge nouée. Et l'autre, la malade, d'insister :

— Tu ne dis rien, mais tu peux chanter ! Ecoute, je sais que je vais mourir. Je me coucherai tout à l'heure et jamais je ne me relèverai. Je t'en prie, fille de ma mère, pleure-moi, pleure ma mort et que je t'entende me pleurer, moi vivante !

La soeur agrippa sa main au récepteur et, le temps de dix stances, peut-être de vingt, elle déroula la lente, la déchirante mélodie des pleureuses de son village, elle célébra la vie trop courte de la jeune femme, son mariage, /.../ elle cria enfin pour finir, elle hulula d'un trait dans l'appareil, jusqu'au moment où celle qui, à l'autre bout, entendait, put conclure :

— Que tu sois bénie, ô fille de ma mère ! Maintenant, ne viens me voir que pour mes funérailles... »<sup>12</sup>

C'est, ici, un cri-pleur-chant-texte-dialogue de la douleur télé-phonée, outre-vie, outre-tombe — où l'on apprend que la parole identitaire c'est, par la grâce de l'autre, apprendre à s'aimer soi-même. A la lettre, apprendre à *être en peine de soi*.

### *Coda*

Que peut la critique-en-la-langue-adverse face aux raffinements architecturaux d'un art littéraire qui, dans l'apparence de mots semblables, invente une langue inconnue d'elle ? Reconnaître, avec modestie, qu'elle ne saurait

prendre en mains. Qu'elle est, critique manchote, appelée à apprendre à écrire de l'autre main ; à tenter, à son tour, de tracer, dans la jouissance de l'étranéation, la poursuite d'une arabesque.

#### NOTES

1) Assia Djebbar, *L'amour, la fantasia*, Paris, Editions J-C. Lattès, 1985. Toutes les mentions de pages dans le texte renvoient à cette édition.

2) Assia Djebbar, *Fugitive et ne le sachant pas* in : *Mises en scène d'écrivains* (collectif), Québec-Grenoble, Le Griffon d'argile-Presses Universitaires de Grenoble, 1993, p. 21.

3) *Op.cit.*, p. 22.

4) *Ibid.*, p. 22.

5) *Ibid.*, p. 23.

6) *Ibid.*, p. 24

7) *Ibid.*, p. 23

8) *Ibid.*, p. 24.

9) Assia Djebbar, *Fugitive et ne le sachant pas*, *op.cit.*, p. 22.

10) C'est moi qui souligne dans ces citations.

11) Paul Ricoeur, *Identité narrative* in : *Narrer. L'art et la manière*, Revue des Sciences Humaines de Lille, 221, 1991-1.

12) Assia Djebbar, *L'Explorée*, *Mises en scène d'écrivains*, *op.cit.*, p.13-14.



## LE SILENCE DE L'ECRITURE

—récit—

*Assia DJEBAR (à Mireille CALLE-GRUBER)*

*Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant, palpitant. L'éclat de rire-gelé. Le début de sanglot-pétrifié.*

*Oui, longtemps, parce qu'écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid.*

*Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue.*

*Ecrire sur le passé, les pieds empêtrés dans un tapis de prière, qui ne serait pas même une natte de jute ou de crin, jetée au hasard sur la poussière d'un chemin à l'aurore, ou au pied d'une dune friable, sous le ciel immense d'un soleil couchant.*

*Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement, les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil – alors que ma main court...*

*Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était s'enfuir, ou tout au moins se précipiter sous ce ciel immense, dans la poussière du chemin, au pied de la dune friable... Longtemps,*

A cette époque, il y a presque vingt ans de cela, je fréquentais, chaque samedi après-midi, un hammam qui se trouvait dans le cœur ancien d'une petite ville algérienne, au pied de l'Atlas.

J'y allais avec ma belle-mère qui y retrouvait, au milieu des vapeurs d'étuve et de criailleries d'enfants dans la chambre chaude, ses amies, certaines, des matrones qui, paradant dans leurs tuniques rayées, faisaient de la cérémonie du bain un rituel interminable dont la liturgie grave se chargeait de quelques langueurs.

On y rencontrait aussi des mères de familles humbles et usées, entourées de leur marmaille ; parfois aussi des jeunes femmes à la beauté violente qui s'épilaient tout le corps avec une impudeur ostentatoire, et qui gardaient à leur cou et sur leurs bras nus et mouillés, des bijoux lourds d'un or étincelant... Je me retrouvais alors seule à échanger avec ces dernières, dans la salle froide, des dialogues conventionnels...

Le plaisir pour moi, comme pour beaucoup de femmes, s'avivait à la sortie du bain. L'antichambre, tapissée de matelas, de nattes, où l'on vous servait à satiété oranges épluchées, grenades ouvertes et du sirop d'orgeat, devenait havre des délices. Les parfums se mêlaient au-dessus des corps des dormeuses, ou autour de celles qui, frémissantes, s'habillaient lentement tout en dévidant de menus commérages.

Je m'allongeais, je somnolais, j'écoutais. Ma belle-mère déployait son linge de satin et ses robes de taffetas. Elle veillait maternellement sur moi, tout en saluant telle voisine qui passait, telle belle qui entrait. Elle m'informait ensuite à voix basse du détail de leur généalogie... Je me laissais bercer par le brouhaha et par cette tiédeur murmurante. Quand enfin ma parente commençait à déplier son voile de laine blanc écru pour s'en emmitoufler, je m'apprêtais à mon tour. Il nous fallait partir. J'allais jouer alors la suivante muette. Dévoilée certes, mais taciturne. A l'écoute, tandis que la lourde porte basse du fond, en s'entrouvrant par intermittences, laissait échapper le halo des vapeurs, et la rumeur lointaine, exhalée comme d'un antre magique...

Une dame opulente, la cinquantaine épanouie, les pommettes rosies de chaleur et le front auréolé d'une coiffe de taffetas blanc aux franges violacées, débita les longues formules des adieux.

Ma belle-mère, qui aimait sa compagnie, voulut la retenir. « Encore un quart d'heure, ô lumière de mon cœur ! » insista-t-elle.

L'autre fit la moue, sincèrement ennuyée, puis sur un ton dédaigneux, elle se justifia : elle qui semblait experte dans l'allusion et sa préciosité, elle lâcha, pour finir le mot dru :

— Hélas pour moi, fit-elle dans un soupir théâtral, je suis... entravée !

— Toi, entravée ? s'exclama son amie, admirative comme devant une reine.

— Certes, rétorqua la dame enveloppée de son voile immaculé et qui, pour finir, masqua tout à fait son visage dans un geste non dénué de hauteur, impossible de m'attarder aujourd'hui. L'ennemi est à la maison !

Elle sortit.

— « L'ennemi » ? m'exclamai-je et je me tournai lentement vers ma belle-mère.

Cela avait été comme si ce mot, dans sa sonorité arabe « *l'e'dou* ! » avait écorché l'atmosphère environnante.

Ma compagne contempla, désespérée, le total étonnement qui emplissait mes yeux. Elle esquissa un sourire contraint ; peut-être aussi ressentit-elle, seulement en cet instant, une sorte de honte.

— Oui, l'« ennemi », murmura-t-elle. Ne sais-tu pas comment, dans notre ville, les femmes parlent entre elles ?... (Mon silence durait, chargé d'interrogation). L'ennemi, eh bien, ne comprends-tu pas : elle a ainsi évoqué son mari !

— Son mari, l'ennemi ? Elle ne semble pas si malheureuse !

Mon interlocutrice, sur le coup, parut agacée par ma candeur :

— Son mari, mais il est comme un autre mari !... L'« ennemi », c'est une façon de dire ! Je le répète : les femmes parlent ainsi entre elles depuis bien longtemps... Sans qu'ils le sachent, eux !... Moi, bien sûr.

Je l'arrêtai d'un geste, tandis que nous nous levions. Ma belle-mère était une sainte : même si elle avait eu un véritable ennemi, elle l'aurait appelé « mon Seigneur » ! Quant à son époux, homme dur quoique équitable, elle le servait avec une dignité inlassable.

Ce mot « *l'e'dou* » que je reçus ainsi dans la moiteur de ce vestibule d'où, y débouchant presque nues, les femmes sortaient enveloppées de pied en cap, ce mot d'« ennemi », proféré dans cette chaleur émolliente, entra en moi, torpille étrange, telle une flèche de silence qui transperça le fond de mon cœur

trop tendre alors. En vérité, ce simple vocable, acerbe dans sa chair arabe, vrilla indéfiniment le fond de mon âme, et donc la source de mon écriture...

Comme si, parce qu'une langue soudain en moi cognait l'autre, parce que la voix d'une femme, qui aurait pu être ma tante maternelle, venait secouer l'arbre de mon espérance obscure, ma quête muette de lumière et d'ombre basculait, exilée du rivage nourricier, orpheline...

Ce mot de la matrone voilée, souriante peu auparavant, certainement pas victime, à l'aise dans son rôle de citadine précieuse et paisible, cette parole non de la haine, non, plutôt de la désespérance depuis longtemps gelée entre les sexes-ce mot donc installa en moi, dans son sillage, une pulsion dangereuse d'effacement...

Elle sortit dignement, la dame du bain. Nous la suivîmes peu après, ma belle-mère et moi. Moi, sans voix, et durant les quelques années qui s'écoulèrent ensuite, dépouillée, noyée dans un deuil de l'inconnu et de l'espoir...

*Fut-ce pourquoi je me mis à me défier d'une écriture sans ombre ?...  
Elle séchait si vite ! Je la jetais...*

*Je vécus alors des années non vraiment de silence, ni de marasme : l'écorchure dans l'oreille et le cœur, ce fut là le don de l'inconnue dont la voix me tarauda. Par elle, la langue maternelle m'exhibait ses crocs, inscrivait en moi une fatale amertume... Dès lors, où trouver mes halliers, comment frayer un étroit corridor dans la tendresse noire et chaude, dont les secrets luisent, et les mots rutilants s'amoncellent ?*

*Ne me faudrait-il que mendier, plongée dans la nuit de la langue perdue et de son cœur durci, comme en ce jour de hammam ?*

Assia Djébar  
04/10/1993  
(Copyright A. Djébar).

## NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Ont participé à cet ouvrage :

**Koudou Aiko**, Professeur à l'Ecole Normale Supérieure d'Abidjan (Côte d'Ivoire). Titulaire d'un doctorat de 3<sup>e</sup> Cycle sur le théâtre africain, prépare à l'Institut International de Sociocritique de Montpellier une thèse de doctorat d'Etat nouveau régime sur « L'écriture dramatique de Sony Labou Tansi ». Est l'auteur de plusieurs articles sur la littérature négro-africaine.

**Bernard Assiniwi**. Est né à Montréal. Il est écrivain et chercheur en Histoire Autochtone au service d'ethnologie du Musée canadien des civilisations à Ottawa. Directeur de la collection « Ni-t'chawana mon ami mon frère » chez Leméac de 1972 à 1978, il est l'auteur de plus d'une vingtaine d'ouvrages comprenant des Contes, dont *Anish-Nah-Bé* qui reçut Mention lors du Prix Littéraire de la Ville de Montréal en 1971, des Albums, des Documentaires, entre autres *Histoire des indiens du Haut et du Bas Canada*, 1974, *Les Noms Indiens*, 1994, du théâtre, *Il n'y a plus d'indiens*, 1983, et un roman, *Le bras coupé*, 1976. Travaille à un roman historique en trois volumes : *La saga des Béothuks*.

**Jean-Claude Blachere**, Maître de Conférences à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, mène des recherches simultanément sur le Surréalisme et la littérature africaine d'expression française. S'intéresse particulièrement à la problématique de l'écriture en situation de porte-à-faux : refus de l'institution littéraire chez les Surréalistes, refus du français académique ou des pra-



tiques métropolitaines chez les écrivains négro-africains. Principales publications en rapport avec cette thématique : *Le modèle nègre*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981. *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

**Marie-Claire Blais.** Ecrivain. Canadienne-française, née à Québec. Remarquée dès ses premiers écrits, *La Belle Bête*, 1959, *Tête blanche*, 1960, *Le jour est noir*, 1962, dans lesquels elle incarne la rupture avec l'éducation et les valeurs traditionnelles. S'installe aux Etats-Unis, puis choisit de vivre en partie en Europe, notamment en France, en partie en Amérique du Nord. En 1965, obtient le prix Médicis avec *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Elle continue à faire œuvre tant dans le domaine poétique que dans celui du roman (*A cœur joul*, 1974 ; *Visions d'Anna*, 1982) et du théâtre (*Sommeil d'hiver*, 1984).

**Mireille Calle-Gruber.** Doctorat d'Etat à Paris VIII. Professeur titulaire de littérature française à Queen's University, Canada. A fait partie de la Mission universitaire des Affaires Etrangères françaises en Tchécoslovaquie, Egypte, Italie, Allemagne. Publication d'ouvrages de théorie, *Itinerari di scrittura*, Rome 1982, *L'effet-fiction*, Paris 1989, d'entretiens *Les Métamorphoses-Butor*, Grenoble-Québec 1991, de récits de fiction, *Arabesque*, Actes Sud 1985, *Midis*, Noesis 1992, *La division de l'intérieur*, L'Hexagone 1994. Co-fondation de la collection d'essais franco-canadienne « Trait d'union », (PUG, Le Griffon d'argile).

**Amélia Calujnai**, titulaire d'une Licence de Littérature de l'Université de Craiova, Professeur de Langue et Littérature roumaines contemporaines, journaliste au journal « Le mot de la liberté » de Craiova, rédactrice littéraire de la maison d'édition « L'Ecriture roumaine », directrice littéraire de la maison d'édition « La nouvelle Europe » de Craiova, traductrice de Char, Bonnefoy, Guillevic, poète, auteur de *L'Anatomie de la mélancolie*(1991).

**Jacques Chevrier**, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, Agrégé de Lettres Modernes, enseigne actuellement la Littérature comparée et la Littérature africaine à l'Université Paris XII-Val de Marne et à la Sorbonne nouvelle-Paris III. Il est également directeur du Centre d'Etudes francophones de Paris XII. Chargé de mission de l'UNESCO auprès du Centre Pédagogique

Supérieur de Bamako, il a effectué de nombreuses missions d'enseignement et de recherche dans la plupart des pays africains francophones. Auteur de nombreux ouvrages sur la littérature africaine, en particulier, *Littérature nègre* (Armand Colin, 1974), couronné par l'Académie française. Collaborateur du *Monde* et de *Jeune Afrique*, il dirige aux éditions Hatier la collection « Monde noir de Poche » et il est le rédacteur en chef de *L'Afrique littéraire*.

**Jeanne-Marie Clerc**, Professeur de Littérature Comparée à l'Université Paul Valéry-Montpellier III, spécialiste des rapports entre cinéma et littérature sur lesquels elle a soutenu un thèse de Doctorat d'Etat en 1983. S'intéresse aux expressions françaises et à leurs interactions culturelles, sujet autour duquel elle a rassemblé à l'Université Paul Valéry un groupe de recherche (GREFIC) dont ce volume, en collaboration avec l'Université Queen's de Kingston, est la seconde publication. Principaux ouvrages publiés : *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Peter Lang, 1984 ; *Ecrivains et cinéma*, Klincksieck, 1986, *Littérature et cinéma*, Nathan, 1993.

**Frank Curot**, Maître de Conférences à l'Université Paul Valéry, Docteur d'Etat en cinéma (thèse consacrée à *L'Espace filmique de Jean Renoir*, Paris I, 1986), directeur du Centre de Recherche sur l'image, les spectacles et l'audiovisuel (CRISAV) et responsable des enseignements de cinéma à l'Université Paul Valéry, auteur du livre *L'Eau et la terre dans les films de Jean Renoir* (Lettres Modernes, Minard, 1990) et de nombreux articles en esthétique et histoire du cinéma. Prépare actuellement un colloque international consacré à Jean Renoir et un ouvrage sur *Les styles filmiques*, à paraître en 1995.

**Assia Djebbar**, ancienne élève de l'Ecole Normale Supérieure, historienne, romancière, cinéaste, reconnue comme l'une des plus grandes romancières actuelles du Maghreb, a publié de nombreux ouvrages, dont *La Soif*, *Les Impatients*, *Les Enfants du nouveau monde*, *Les alouettes naïves*, *Femmes d'Alger*, *l'Amour, la fantasia*. Elle a également tourné deux longs métrages, l'un d'eux, *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, a obtenu le Prix International de la Critique à la Biennale de Venise en 1979.

**Gérard Etienne**. Docteur en linguistique, Professeur titulaire de journalisme écrit et de linguistique à l'université de Moncton. Auteur de quinze ouvrages (poésies, romans, essais) et plus de cinquante études savantes en lin-

guistique, en sémiologie, en critique littéraire et plus de deux cents éditoriaux au quotidien *Le Matin* et à l'hebdo *Le Voilier*. A été journaliste à *Métro-Express*, *Quartier latin* et a contribué à plusieurs journaux dont *Le Devoir*. A publié plusieurs articles dans diverses revues dans le monde. Né au Cap Haïtien. Citoyenneté canadienne.

**Patricia Geesey**, a obtenu en 1991 un doctorat es lettres françaises à l'Ohio State University de Columbus portant le titre « Writing the Decolonized Self : Autobiographical Narrative from the Maghreb ». Est depuis Septembre 91 Maître de Conférences en langue et littératures françaises à l'University of North Florida à Jacksonville. A obtenu en 92-93 une Bourse Chateaubriand du gouvernement français pour faire des recherches sur la question de l'intégration des femmes immigrées maghrébines.

**Pierre Gobin**. Français d'origine, Anglais de formation, Canadien d'adoption, comparatiste par goût, enseigne la littérature française et se passionne d'autant plus pour la littérature française des Amériques qu'elle est plus marginale. Professeur titulaire à Queen's University, Ontario.

**Jean-Jacques Hamm**, Professeur à l'Université Queen's de Kingston (Ontario, Canada) où il est directeur du Département d'Etudes Françaises, co-directeur du Centre d'Analyse Informatique des Textes (CAIT). Spécialiste de Stendhal, il a publié, entre autres, *Le Texte stendhalien: achèvement et inachèvement* (Naaman, 1986), *Jean-Jacques Hamm commente Le Rouge et le Noir* (Gallimard, 1992), une *édition critique de Lamie* (GF, 1993). Dans le cadre des travaux du CAIT, il a publié des concordances d'*Armance* et du *Rouge et le Noir* (G.OLMS, 1991 et 1993).

**Annette Hayward**. Est professeur agrégé au Département d'Etudes françaises de l'Université Queen's, Ontario, Canada. Spécialiste de la littérature et de la civilisation québécoises, elle est surtout connue pour ses travaux sur la querelle entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec au début du XXe siècle. Elle a également publié des articles sur Laure Conan, Marie-Claire Blais, Gérard Bessette et le roman québécois féminin avant 1960. Elle travaille actuellement à une monographie sur Marcel Dugas, un des principaux porte-parole des « exotiques ».

**Lilyan Kesteloot**, Professeur à l'Institut fondamental Cheikh Anta Diop de l'Université de Dakar, Docteur d'Etat, elle est la pionnière en Europe des études sur la littérature négro-africaine francophone, auteur de nombreux ouvrages sur ce sujet dont *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (Editions de l'Université de Bruxelles, 1963) une *Anthologie négro-africaine, Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX<sup>e</sup> siècle* (Verviers, 1967), *Négritude et situation coloniale* (Yaoundé, 1968), *Aimé Césaire* (Paris, Seghers, 1979).

**Jean-Gérard Lapacherie**, Maître de conférences, Université de Montpellier III. Domaines de recherche : les écritures (systèmes de signes et activité artistique) ; la francophonie (diffusion du français dans le monde et littérature féministe en Egypte).

Publications (une quarantaine). Choix :

“Découvrir l'autre”, *Cahiers de l'ENS de Meknès (Oualili)*, n° 1, Meknès, Maroc, 1986 ;

“De la grammatextualité”, *Poétique*, n° 59, Le Seuil, 1984 ;

“Soportes del texto literario”, *Texturas*, n° 1, 1990, Vittoria, Espagne ;

“Michaux et les idéogrammes”, *Textyles*, n° 7, Bruxelles, 1990 ;

“Poly-, hétéro- & exo- graphies”, *Poétique*, n° 84, Le Seuil, 1990 ;

“Les Lettres enluminées du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*”, *Mélusine*, n° XIII, 1992 ;

“Indices d'écriture”, *Le français moderne*, CILF, n°2, déc. 1992.

**Jean-Marie Lemogodeuc**, Maître de Conférences à l'Université Paul-Valéry, auteur d'une thèse de doctorat d'état portant sur *Histoire et discours dans le roman indigéniste péruvien* en 1985. Est spécialisé dans les travaux portant sur la question identitaire en Amérique latine. Auteur d'une trentaine d'articles publiés en Amérique latine et en France portant sur la sociologie du roman hispano-américain et la taureau flamencologie. Vient de publier une *Anthologie de la littérature hispano-américaine du XX<sup>e</sup> siècle* (PUF, 1993) et prépare pour le même éditeur un ouvrage sur le flamenco.

**Stéphanie Nutting**. Elle prépare son doctorat à l'Université Queen's où, pendant deux ans, elle a été co-rédactrice en chef de la *Revue Frontenac*. Elle a fait son mémoire de maîtrise sur la représentation de l'Amérindien dans le théâtre québécois du XX<sup>e</sup> siècle.

**Maïr Verthuy** et **Lucie Lequin** sont toutes deux professeurs à l'Université Concordia de Montréal, spécialisées dans l'écriture au féminin et les théories féministes. Verthuy, auteur de plusieurs livres, notamment sur Jeanne Hyvrard et Hélène Parmelin, ainsi que de nombreux articles, s'intéresse aux littératures française et québécoise du XXe siècle ; Lequin, auteur de nombreux articles, s'intéresse particulièrement à la littérature québécoise depuis ses débuts et prépare un livre sur l'écriture migrante.

ISSN : EN COURS

Ce document a été réalisé avec Microsoft Word Version 5.  
Imprimerie de Recherche  
Université Paul-Valéry — Montpellier III

Directeur de la publication : Jeanne-Marie CLERC  
Dépôt légal : 4<sup>e</sup> trimestre 1993

Achévé d'imprimer sur les Presses de  
l'Imprimerie de Recherche — Université Paul-Valéry  
Montpellier III

