

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ
DE THÉOLOGIE, LETTRES, HISTOIRE ET ARTS

STUDII ȘI CERCETĂRI
FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

LATINITÉS

Volume 1 / Numéro 25 / 2019

Editura Universității din Pitești
mai
2019

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Maria de Jesus Cabral, Université de Lisbonne, Portugal

Bogdan Cioabă, Université de Piteşti, Roumanie

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Bogdan Cioabă, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire adjoint de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 mai 2019

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Lisbonne, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paulo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse

Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

LATINITÉS

Études	
Nabila BEKHEDIDJA	7
<i>La répétition : un moyen de transition entre les séquences narratives dans Terrasse à Rome de Pascal Quignard</i>	
Mohamed BOUDJADJA	23
<i>Sur le métissage et l'écriture dans les romans d'Assia Djebar</i>	
Bogdan CIOABĂ	35
<i>Don Juan entre la légende et le personnage dramatique</i>	
Maguette DIENG	46
<i>Salsa y control, de José Roberto Duque : El caracazo entre recreación literaria y compromiso</i>	
Diana-Adriana LEFTER	56
<i>La francité dans Le Royaume de ce monde de Alejo Carpentier</i>	
Florence LOJACONO	69
<i>Le rêve de hutte dans L'Île d'un autre de Jacques Perry et l'Île à Midi de Julio Cortázar</i>	
Lorella MARTINELLI	84
<i>L'écriture de Leïla Sebbar entre exil et mémoire</i>	
Antigone SAMIOU	101
<i>Rencontres de cultures dans la littérature de voyage française en Grèce (XVI-XX siècles)</i>	
Sonia VAUPOT	116
<i>Le métissage culturel dans le roman Bakhita de Véronique Olmi</i>	
Mohammed Rida ZGANI	130
<i>Driss Chraïbi le mal compris : itinéraire d'un engagement</i>	
Narcis ZĂRNEȘCU	140
<i>Pour une latinité revisitée (reloaded) ou actualisée ? Lectures, questions, hypothèses</i>	

***LA RÉPÉTITION : UN MOYEN DE TRANSITION ENTRE LES
SÉQUENCES NARRATIVES DANS TERRASSE À ROME DE
PASCAL QUIGNARD***

***THE PROCESS OF REPETITION: A MEANS OF TRANSITION
IN PASCAL QUIGNARD'S NARRATIVE SEQUENCES IN
TERRASSE À ROME***

***EL PROCESO DE REPETICIÓN: UN MEDIO DE TRANSICIÓN
ENTRE LAS SECUENCIAS NARRATIVAS EN TERRAZA EN
ROMA POR PASCAL QUIGNARD***

Nabila BEKHEDIDJA¹

Résumé :

Le roman de Pascal Quignard « Terrasse à Rome », se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences narratives apparemment sans lien entre elles mais en réalité elles sont solidement articulées car toutes les histoires tournent autour de Meaume, le personnage principal. L'auteur fait du procédé de la répétition un de ses principes de composition : des séquences narratives se répètent, se réitèrent provoquant ainsi ouvertement le roman traditionnel. Le lecteur au premier abord croit lire le même texte mais après concentration, se révèlent maintes variations entre les deux passages narratifs. En utilisant le procédé de la répétition, Pascal Quignard veut instaurer un nouveau réflexe chez le lecteur : tester sa mémoire en faisant appel à sa perspicacité et à son intelligence.

Mots clefs : répétition, mémoire, séquence, variation, lecteur

Abstract:

Pascal Quignard's novel "Terrasse in Rome" is characterized by the succession and interweaving of narrative sequences that seemingly have no connection between them, but in reality they are firmly articulated because all the stories revolve around Meaume, the main character. The author makes the repetition process one of his principles of composition: narrative sequences are repeated, repeated, thus openly provoking the traditional novel. The reader at first glance thinks he is reading the same text but after concentration, there are many variations between the two narrative passages. By using the repetition process, Pascal Quignard wants to introduce a new reflex in the reader: to test his memory by appealing to his insight and intelligence.

Keywords: memory, repetition, sequences, variations, reader

¹ bekhedidja.nabila@yahoo.fr, Université d'Oran 2 - Algérie.

Resumen:

La novela de Pascal Quignard, Terrasse à Rome, se caracteriza por la sucesión y el entretendido de secuencias narrativas aparentemente no relacionadas, pero en realidad están articuladas firmemente porque todas las historias giran en torno a Meaume, el personaje principal. El autor hace del proceso de repetición uno de sus principios de composición: las secuencias narrativas se repiten y se repiten, provocando abiertamente la novela tradicional. El lector a primera vista piensa leer el mismo texto, pero después de la concentración, revela muchas variaciones entre los dos pasajes narrativos. Usando el proceso de repetición, Pascal Quignard quiere introducir un nuevo reflejo en el lector: probar su memoria apelando a su percepción e inteligencia.

Palabras clave: repetición, memoria, secuencia, variación, conducir

Introduction

Pascal Quignard est né en 1948 en France. Il est l'auteur de plusieurs romans et essais. *Terrasse à Rome* publiée en 2000, raconte le parcours d'un jeune graveur Geoffroy Meaume. Le roman contient, -des chapitres souvent très courts, sans lien nécessaire les uns avec les autres-, les réflexions de l'artiste et la production de ce créateur au sommet de son art. Toutes les formes de narrations se succèdent au fil des chapitres : récits, lettres, anecdotes de voyages, énumérations, paroles rapportées, proverbes, aphorismes, considérations sur la langue et ses origines, brefs dialogues comme de courtes scènes de théâtre, méditations sur l'amour et la vie.

Dans le roman de Pascal Quignard *Terrasse à Rome*, la présence de fragments de récits, des rêves, des descriptions de gravures et des réflexions sur l'art créent un effet hybride.

Le roman se caractérise par la succession et l'entrecroisement de séquences narratives apparemment sans lien entre elles mais en réalité elles sont solidement articulées car toutes les histoires tournent autour de Meaume, le personnage principal. Pascal Quignard accumule des fragments textuels, puis fait en sorte que cela se combinent, et cela aux différentes étapes de son travail : la phrase, la séquence, le chapitre, le roman.

Des fragments de récit se répètent, se réitèrent brisant ouvertement l'unité romanesque traditionnelle. Le lecteur au premier abord croit lire le même texte mais après concentration, se révèlent maintes variations entre les deux passages. Ainsi, Pascal Quignard morcelle, répète, retravaille, reprend le fragment textuel afin que le

lecteur se voit proposer, d'après coup une clé (ou plusieurs clés ?) pour l'interprétation des pages narratives précédemment rencontrées.

Il est facile de voir comment ce procédé de raccord scriptural, en l'occurrence, la répétition assure le rapprochement entre deux scènes distinctes, deux paragraphes ou deux chapitres différents. En utilisant le procédé de la répétition, Pascal Quignard veut instaurer un nouveau réflexe chez le lecteur : tester la mémoire du lecteur en faisant appel à sa perspicacité et à son intelligence. Dès lors, notre questionnement est le suivant :

Comment lire ce roman hybride ? Comment Pascal Quignard favorise-t-il le transit d'une séquence à une autre ? Quel est le rôle de la répétition dans ce roman ? En tant que procédé scriptural, de quelle manière la répétition fonctionne-telle dans *Terrasse à Rome* ?

La présente étude se propose donc d'analyser, en recourant à la narratologie et à la stylistique, les techniques narratives mises en œuvre par l'auteur pour montrer comment la répétition est utilisée comme un procédé de composition qui met en cause les représentations traditionnelles de la narration.

Répétition et variation

On constate que *Terrasse à Rome* bénéficie d'un subtil agencement. Loin de nouer et de dénouer une intrigue ; Pascal Quignard sait jouer entre les différents moments de l'histoire contée car il organise un système d'échos, d'annonce et de rappels qui assure la cohérence du texte².

Citée à deux reprises la description de Nanni (l'amante de Meaume) : la première scène est un fragment de récit et une dizaine de page après la description se transforme en gravure :

Citons le premier extrait :

[...] elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui [...]. (p. 29).

Comparons avec le second extrait, à la page 39 :

[...] Alors il montra une pointe sèche très claire : une jeune fille au long visage avec une coiffe bourgeoise, une fraise blanche, est

² Raimond, Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris 1987-2000, p. 106.

assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre couverte. On voit des mâts et au loin sur l'adroite une tour de mer pale et encore prise dans un halo de brumes dans le jour tout blanc qui se lève.

Le regard que porte la jeune face à elle est effrayé[...]. (p. 39).

Nous remarquons que les deux extraits traitent du même thème « la coiffe » mais chaque fragment comporte des variations qui se révèlent à travers une lecture minutieuse.

La lecture minutieuse dévoile l'aspect contradictoire des deux versions : une coiffure « simple » et une autre « bourgeoise ».

Citons deux autres exemples qui font usage du même procédé :

Le premier extrait est un récit fragmenté et dé-chronologique, à travers les chapitres, on découvre des bribes de l'histoire d'Abraham et de son évasion : le premier fragment se trouve à la page 54, la suite de l'histoire est à découvrir aux pages : 75 -81-88-90-104.

Ce récit concerne l'évasion de l'ami de Meaume Abraham (Récit présenté sans ordre chronologique), on lit à la page 54 le premier fragment, « Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume en profitent pour marcher à découvert » on retrouve la suite aux pages : 55-75-81-88-90 puis à la page 140.

Seulement l'histoire d'Abraham vacille entre le récit et la gravure, c'est-à-dire que le lecteur ne sait plus s'il découvre le récit de l'évasion d'Abraham ou bien s'il s'agit seulement d'une description d'une gravure effectuée par Meaume :

Sur la cinquième gravure noire ils partent. Ils redescendent dans la vallée. La chaleur est torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serre. L'air ne bouge plus. C'est presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. C'est une massa blanchâtre sans un signe.

Plus d'homme sur terre. Abraham et Meaume ne profitent pour marcher à découvert. Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux [...] (pp. 54-55).

Abraham et Meaume se perdent en chemin mais retrouvent leur route. Cette perte symbolise peut-être l'égarement du lecteur entre les lignes du roman :

Abraham et Meaume se perdirent. Ils s'étaient égarés au fond dans la vallée, dans la forêt la plus épaisse. Il n'y avait plus de lumière. Il n'y avait plus de chemin. Il y avait longtemps qu'il avait plus de chemin dans le monde. Abraham, marchait devant.

Il allait lentement en silence. Ils aperçurent l'orée de la forêt puis une sorte d'anchois. Abraham s'avança. Il s'arrêta. Elle rit. Aussitôt il lâcha sa main et se quittèrent. Meaume le graveur se retourne au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposaient sur les mollets, à demi cachée par les troncs d'arbres qui s'étaient effondrés sur les versants de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé. (pp. 56-57).

Le deuxième récit fragmenté est celui de l'oreille, la première bribe se trouve à la page 38 du paragraphe 3, la suite de l'histoire entière d'Oesterer et l'oreille, on la lit qu'au chapitre XXXIII pages :120-121-122-123-124-125.

Dans *Terrasse à Rome*, les récits se répètent à volonté. Il suffit de constater les variations :

Meaume est agressé deux fois, la première fois par Vanlacre, le fiancé jaloux de Nanni, la seconde fois par Vanlacre, le fils de Nanni. La même scène se répète, la première fois Meaume perd son amour quand le Vanlacre lui jette de l'eau d'acide sur le visage et une seconde fois quand son fils (qui s'appelle Vanlacre aussi) se penche sur lui pour le tuer, il voit le visage de Nanni, tant la ressemblance entre la mère et le fils est frappante : « Le fiancé de la fille de Jakobsz a lancé l'eau-forte. Le menton, les lèvres, le front, les cheveux, le cou de Meaume sont brûlés. » (p. 22)

« Il lève les yeux sur le visage du jeune homme qui l'égorge. Il le regarde : il est bouleversé par ses traits. » (p. 127). Ce que par commodité nous appellerons ces deux « scènes » d'agression et qui ne sont en fait que la même scène répétée de ce que l'on pourrait appeler « la défiguration de Meaume », forment le motif central de ce récit à la narration désarticulée.

La répétition est ainsi inhérente à la remémoration : les personnages, les situations et les événements se répètent d'un bout à l'autre du roman. Chantal Lapeyre-Desmaison, dans son étude sur l'œuvre de Pascal Quignard, insiste sur l'aspect psychique de cette répétition :

Le concept de « répétition », [...] « Remémoration, répétition, perlaboration » a une valeur structurelle : cette dimension de la répétition construit l'œuvre de bout en bout. Les personnages ne cessent de revenir, les mêmes scènes reviennent à l'intérieur des romans, ou d'un roman à l'autre, d'un traité à l'autre.³

Nous remarquons une poésie de l'écho et de la répétition syntaxique ou lexicale dans *Terrasse à Rome* :

Elle glisse sa main dans ses mains. Elle donne sa main toute fraîche à ses mains. C'est tout. Il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. (p. 15)

La répétition permet de visualiser la scène. Elle favorise la focalisation du regard sur les mains qui, par métonymie, évoquent tout l'être qui s'embrasse. La sobriété, bien exprimée par l'expression « c'est tout », en dit plus que tout un développement sur l'attitude amoureuse et la passion. On lit encore :

Meaume, l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et les doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor. (p. 18)

On note deux emplois différents de « suivre » : suivre du regard et aller derrière quelqu'un, sans que les deux emplois ne s'excluent. Suivre les épaules illuminées, c'est aussi, pour Meaume, suivre la jeune fille qui le précède. Mais cette perception n'est-elle pas celle de l'artiste graveur et n'évoque-t-elle pas le trait sur le cuivre ? Au début du chapitre, Meaume a dit : « Chacun suit le fragment de nuit où il sombre. » (p. 17)

Le verbe « suivre » revient donc un écho. Ce serait Nanni qui le poursuivra dans ses rêves et les visions qui lui seront dédiées. Ainsi, la manière noire est une gravure inversée et le roman illustre cette terrible assertion : « Dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages, j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle » (p. 149).

³ Quignard, Pascal & Lapeyre-Desmaison, Chantale, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris : Les Flohic Editeurs, 2001, p. 42.

Après l'étude de la structure fragmentaire du roman et l'enchaînement thématique entre les séquences, on peut dire que même invisible aux yeux du lecteur il existe toujours un lien entre les séquences. Ainsi, divers modes et moyens de transitions favorisent les bifurcations et les articulations entre les séquences : récurrence d'une même image, association d'idée, répétitions de termes analogiques, antonymie lexicale... Retenons quelques exemples :

L'enchaînement de deux paragraphes à l'aide de la répétition : en ce sens que le dernier mot du premier paragraphe est repris au début du deuxième paragraphe :

Le régiment se scinda. La troupe qui était chargée d'amener le prisonnier dans l'Albigeois gagna Thônes puis Talloires.

A Talloires, pour traverser le lac afin de joindre la cité d'Annecy, les soldats requièrent deux larges qui se trouvaient là [...]. (p. 82)

L'anadiplose peut être un simple procédé d'enchaînement (éventuellement emphatique). A la page 140, Meaume dit :

*[...] il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir.
C'est un souvenir.*

Le même procédé est utilisé à la page 53 :

[...] Arrive arôme le vieil homme gravait l'escalier raide de Meaume.

Meaume dit : « je sortais de table ».

Parfois c'est une expression qui est à la fin du 1^{er} paragraphe et du début du second :

[...] C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu.

Il n'y avait pas de dieu dans ce petit dessin d'église noire [...]. (p. 53)

Nous avons constaté aussi que par l'utilisation de ce procédé, Pascal Quignard essaye parfois de joindre deux chapitres c'est-à-dire que le dernier mot du chapitre précédent annonce le début du chapitre suivant. Citons la dernière phrase du chapitre IV de la page

24 :« [...] C'est justement à ce moment que la jeune fille lui fait parvenir une lettre. »

Voici la première phrase du chapitre V de la page 25 : « La lettre de la fille de Jacob Veet Jakobsz adressée à Meaume [...] ».

Nous remarquons que le mot « Lettre » est le moyen d'enchaînement entre les deux chapitres.

Citons aussi le dernier paragraphe du chapitre VI à la page 33 : « Il la regarde puis fait non avec la tête. Il court. » Et la première phrase du chapitre VII page 34 : « Il court, il courut [...] ».

La similitude de deux scènes traitant du même thème sert de transition, la première scène est un fragment de récit et une dizaine de pages après elle se transforme en une gravure :

[...] Elle a des cernes sous les yeux. Ses longs cheveux sont simplement noués derrière la coiffe grise. Elle porte une robe grise, une fraise blanche. Elle est plus belle que jamais. Elle est penchée vers lui [...]. (p. 29)

A la page 39 :

[...] Alors il montra une pointe sèche très claire : une jeune fille au long visage avec une coiffe bourgeoise, une fraise blanche, est assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre couverte. On voit des mâts et au loin sur l'adroite une tour de mer pale et encore prise dans un halo de brumes dans le jour tout blanc qui se lève.

Le regard que porte la jeune face à elle est effrayé[...]. (p. 39).

Un mot peut servir d'enchaînement entre deux séquences distinctes c'est le cas du mot « coffre » qui est le point commun entre ses deux scènes :

Durant la soirée du même jour de l'eau-fortier tira le rideau de velours noir sur la toile offerte par le Lorrain. Ce fut la première merveille que Meaume montra à son compagnon. Puis il sortit de son coffre. C'était une oreille humaine dans un bocal. Elle était devenue très pale elle était aussi transparente que les mains que les grenouilles ont au bout de leur bras.

Troisièmement Meaume retourna au coffre et prit une tapisserie qu'il déroula par terre, sur le pavement [...]. (p. 38)

Un mot de la même famille (graveur/gravure) sert de moyen d'enchaînement entre deux séquences distinctes :

[...] "Un jour le paysage ne traversa" » telle est la phrase que Abraham Van Barchem avait dite à Meaume le graveur avant de le quitter et qu'il mourut quand est un beau nom.

La manière noire est une gravure à l'envers. Dans la manière noire la planche est originaire et entièrement gravée. [...]. (p. 93)

Dans le roman de Pascal Quignard, la répétition se manifeste notamment sous la forme de figures. Une figure est une construction, une manipulation du locuteur qui s'écarte d'une norme ou d'une habitude de formulation :

On admettra que la figure, dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntaxique récurrent.⁴

Cette définition de la figure ne fait que confirmer l'idée selon laquelle la répétition est la marque d'une production spécifique de sens. Ainsi, à la lumière de l'héritage rhétorique, nous considérons les figures de répétition, non pas comme un dysfonctionnement du langage-comme le suggère le langage des dictionnaires-mais comme un procédé d'écriture mis en œuvre par le locuteur, une volonté d'agencer le dire en ayant recours à une reprise textuelle à l'identique.

Les figures de répétition présentent des schémas d'organisation du texte qui apparaissent, à la lumière des occurrences présentées ici, comme particulièrement productifs. Nous constatons que la répétition joue un rôle fondamental et d'autre part qu'au-delà du sentiment ou de l'effet qu'elles produisent, ces figures possèdent un caractère de mécanisme textuel. Aussi n'est-il en rien étonnant que de tels procédés soient exploités par la littérature contemporaine. Ce

⁴ Molinié, Georges, *Problématique de la répétition*, langue française n101, février 1994, p152-153.

procédé est cependant beaucoup plus exigeant pour le lecteur en matière d'interprétation⁵ :

L'autocitation, transgressive par nature dans le langage naturel, devient dans le texte littéraire un moyen de mettre en valeur les mots, les phrases, les passages chargés, plus que tous les autres, d'un sens symbolique à déchiffrer⁶.

La répétition peut dépasser le simple cadre de la phrase pour jouer un rôle important à l'échelle du texte. En utilisant le procédé de la répétition, Pascal Quignard essaie de tromper la mémoire du lecteur.

Le retour de la répétition

La répétition est un phénomène qui possède une longue histoire, mais une histoire qui semble appartenir à un passé révolu. La répétition occupe en effet une place importante dans la tradition rhétorique. Elle est même pour la rhétorique un principe fondateur, sans doute oublié avec la disparition de cette science : « La répétition est donc la figure qui conditionne tout discours » (Molinié : 1992 :292). Avec la disparition de la rhétorique en tant que discipline semble être tombée en disgrâce. Pourtant, si la répétition a disparu des dictionnaires spécialisés, elle n'a pas pour autant disparu du langage⁷.

Si la répétition a, pour ce qui est de la prose, largement été étudiée du point de vue du contenu (études par motif ou par thèmes), elle est restée, en revanche, longtemps associée au manque, à la non-pertinence dès qu'il s'agissait de la répétition du signifiant. La tradition rhétorique l'a longtemps assimilé à un procédé négatif incompatible avec les impératifs de la narration, alors que les autres

⁵ Dias, Dominique, *Les figures de répétition : une rhétorique à l'œuvre dans Atemsschaukel de Herta Muller*, ATER-Université de Nice –Sophia-Antipolis. Publié par Marie Laure Durand le 4/11/2012.

⁶ Prak –Derrington, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation*. Cahier d'études germaniques, 2005, 49, p60.

⁷ Dias, Dominique, *Les figures de répétition : une rhétorique à l'œuvre dans Atemsschaukel de Herta Muller*. ATER-Université de Nice –Sophia-Antipolis. Publié par Marie Laure Durand le 4/11/2012.

domaines de l'art que sont la musique et la poésie ont toujours salué en elle un principe de composition fondamental⁸.

Les écrivains comme Duras, Beckett, Simon, ont utilisé la répétition comme procédé subversif. Il faut rappeler que le procédé de la répétition n'est pas limité aux récits dits modernes, même si c'est avec eux qu'elle a pris toute son ampleur.

L'étude de ces quelques exemples, dans *Terrasse à Rome*, ont montré en quoi et pourquoi la répétition, « une des plus puissantes de toutes les figures » (Molinié 1994 :102), constitue pour le récit « une porte d'entrée privilégiée dans la structure texte »⁹.

Il importe de rappeler en effet que la répétition à l'identique est impossible, l'acte et la situation d'énonciation n'étant jamais reduplicables : le seul fait de répéter implique un changement de perspective. La répétition est alors la reformulation selon la définition d'Anne –Marie Clinquart « qui ne tient pas compte de la dichotomie reprise /reformulation et permet d'utiliser indifféremment les deux termes pour désigner ces activités verbales »¹⁰.

Selon Genette la répétition est « l'autre du même »¹¹, car toute répétition est déjà variation. Parler de répétition, c'est donc construire, pour les besoins de l'analyse, du Même, là où ce Même est déjà Autre. Qu'est-ce qui sépare le Même du presque Même ? Les ressemblances et les divergences, aussi minimes soient-elles (qu'ils s'agissent de reprise lexicale, syntaxique,), créent des effets de parallélisme et de symétrie, de contraste et d'opposition).¹²

Terrasse à Rome peut être lu comme une « Œuvre de mémoire construite sur le modèle de la mémoire », comme le formule si bien

⁸ Prak-Derrington, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation*. Cahiers d'études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005, p55-56. HAL ID : halshs-00377283, p 55-56.

⁹ Guardia, Jean de, *Les impertinences de la répétition. Portée et limite d'un outil d'analyse textuelle*, Poétique n132, Novembre, 2002, p490.

¹⁰ Clinquart, Anne Marie, *Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur*, Cahiers du français contemporain3, CREDIF, Dédié –Erudition, 1996, p153.

¹¹ Genette, Gérard, *L'autre du même*, Figures IV, Seuil, Coll. Poétique, 1999 p101.

¹² Park- Darlington, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation*. Cahiers d'études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, 2005, p55-56. HAL ID : halshs-00377283.

Chantal Lapeyre-Desmaison.¹³ Comme elle le précise aussi, le fragment peut prendre de nombreuses formes, quelques mots, un petit conte un trait d'esprit, tous éléments constitutifs d'un tout. Aux différentes formes de fragments qu'elle nomme, nous ajouterions les listes, ces énumérations hétéroclites récurrentes dans l'ensemble de l'œuvre de Pascal Quignard qui constituent même l'ensemble du roman.¹⁴

Tous ces fragments indépendants en apparence sont aussi les éclats d'un même tableau, une sorte de tableau cubiste, morcelé, à la perspective incertaine, que deux « scènes » plus lisibles organisent. Un tableau fragmenté à l'image de ce que l'eau -Fortier crée, à l'image de ce qu'il est.

En effet, les romans des années 2000 sont particulièrement riches d'invention. La notion de postmodernité ne permet pas de délimiter le temps du Nouveau Roman, mais éclaire quelques-uns de ses aspects. L'impact du mouvement sur la littérature actuelle se disperse en échos partiels, dans la part donnée au jeu, dans le travail narratologique persistant, dans un retour au référent qui n'efface par l'élaboration scripturale, dans des compositions cryptées très denses, dans une présence poétique au contact des autres arts. Ainsi serait valorisée l'« aventure romanesque » par excellence : celle de l'écrivain aux prises avec les éléments de son œuvre.¹⁵ *Terrasse à Rome* met en relief :

Deux référents qui se superposent, l'un fictionnel, l'autre textuel. Systématisant la pratique gidienne, le récit donne à lire, dans le temps même de la narration, sa narrativité. [...] Les écrivains inventent le passé : l'idée même de littérature appelle cette fabrication et cette fabulation rétrospectives. Quand les repères canoniques se mettent en cause, l'écriture se

¹³ Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Mémoire de l'origine*, Paris, Flohic Editeurs, 2001, p.197.

¹⁴ Houppermans, Sjef et Bosman Delzons, Christine et De Ruynter-Tognotti, Danièle, *Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny, Editions Rodopi B.N, Amsterdam-New York 2005. Printed in the Netherlands, 2005, p277.

¹⁵ Dugast-Portes, Françoise, *Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations*, Armand Colin, Nathan/Her, 2001-2005, p100.

*met en jeu : elle mérite et médite un héritage qui ne lui est plus nécessairement acquis. [...].*¹⁶

Bien des œuvres contemporaines renoncent dès lors la fiction narrative stricto sensu au profit des textes beaucoup plus indécidables qui à la fois interrogent le sens même de la fiction et se confrontent aux autres formes de pensée. Le lien entre fiction et réflexion n'est plus lors un rapport d'illustration ou de servitude mais d'échange et de collaboration, au sens quasiment étymologique de ce terme : fiction et réflexion travaillent ensemble. Ces formes littéraires « hybrides » ne relèvent pas d'une décision esthétique, comme ce fut majoritairement le cas du poème en prose, du vers libre ou des autres formes promues par les diverses avant-gardes, mais d'un choix de nature épistémologique. Les limites définies des genres ne parvenant plus à être circonscrites, la fiction s'est considérablement rapprochée de l'essai. Délaissant son ancrage fictif sans l'abandonner pour autant, les écrivains déploient alors ce que propose d'appeler Dominique Viart des « fictions critiques ».¹⁷

Conclusion

En conclusion, on peut dire que la répétition est souvent le principe du Nouveau Roman. Le procédé de la série, reprise constante de thèmes avec de légères variations, comme des mouvements musicaux, constitue l'organisation du récit. L'œuvre perd sa linéarité pour ne plus constituer qu'un ensemble.

Pascal Quignard se plaît à tromper la mémoire textuelle de son lecteur. En lui faisant croire qu'il existe une logique fictionnelle à l'intérieur du roman. Il enseigne de la sorte que lorsque resurgit le même thème émaillé de menues variations, il convient d'examiner avec minutie ces variations afin de pouvoir rendre compte de l'altération dont été l'objet le thème. Il prouve qu'au sein du roman seul importe l'écriture.¹⁸

C'est pourquoi Pascal Quignard fait appel à l'intelligence et la mémoire du lecteur car la lecture fait intervenir la mémoire visuelle du lecteur. Mais la mémoire intervient de bien d'autres façons dans le

¹⁶ Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables*, presses universitaires de Sententrion, Paris.2000, p 211.

¹⁷ Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité et mutations*.2eme édition augmentée. Editions Bordas, Paris 2008.Première édition : 2005. p279-280

¹⁸ Ricardou, Jean, « Colloque de Cerisy », Impression Nouvelle, Paris, 1986, p 199.

processus de la lecture. Elle est d'abord nécessaire à la compréhension du texte, qui fait intervenir le souvenir des pages précédentes, des chapitres précédents. Cette sorte de « déjà vu » lectural - à savoir le retour du même fragment - a été appelé la « mémoire infinie de la signifiante ». ¹⁹ Pascal Quignard demande à son lecteur d'avoir de la mémoire, dans la mesure où son écriture désorganise et bouleverse l'habituel fonctionnement mémoriel de la lecture d'une phrase, d'une séquence, d'un événement où « le sentiment du déjà lu se combine à celui de l'autrement lu » ²⁰.

En effet, la répétition a plusieurs implications dont la destruction de l'effet du réel, la compromission de la narration, l'intérêt démesuré accordé à l'anodin. Subversion de la motivation réaliste :

Le décentrement, qu'il soit d'ordre narratif ou sémantique, agit comme une traînée de poudre, gagne les autres pages, les autres textes et opère un démembrement et du langage et de la narration dans une épaisseur multidirectionnelle ²¹.

Le procédé du décentrement et de la dislocation du procès d'énonciation est inhérent à notre corpus d'étude

Ainsi, l'anti-conformisme de ce roman, constaté dans l'atomisation, la singularité de son écriture, originalité que nous avons montrée, en nous écartant de toute tentation aprioriste, idéologique ou autre, en gardant à l'esprit, la sauvegarde de la spécificité de ce texte littéraire. Ce romancier, tout en innovant et tout en refusant les sentiers battus, conserve à l'écriture son statut habituel, c'est-à-dire normatif et s'en prennent à l'organisation du récit.

¹⁹ Kristeva, Julia citée par Culerr, J, (*in Structuralist Poetic.: Structuralism, Linguistic and Study of Literature* (London, Routledge and Kegan Paul), 1975, p.246.

²⁰ Roubichou, Gérard, *La mémoire des mots : Notes en marge d'une relecture de Claude Simon, Chemins de la mémoire* p.82-92, P85 cité dans Genin Christine (GC), *L'expérience du lecteur dans les romans de Simon, (Lecture studieuse et lecture poignante)*. Edition Honore Champion, Paris, 1997, p184.

²¹ Ouhibi Ghassoul, Bahia, *Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995*. Thèse de doctorat d'état. Oran2003-2004, p 117-118.

Chez Pascal Quignard surgit une contestation, celle du renouvellement romanesque, qui prône la disparition de la chronologie, pour mieux reproduire le désordre de la vie, où rien ne commence ni ne finit. Ce qui retient désormais l'attention, ce n'est certes plus l'histoire, mais les mots pour le dire, "les à-côtés du récits", si bien que le texte narratif devient un texte poétique et substitue à l'intérêt romanesque, l'intérêt esthétique.

Corpus

Quignard, Pascal, *Terrasse à Rome*, Editions Gallimard, 2000

Bibliographie

Blanckeman, Bruno, *Les récits indécidables*, Presses universitaires de Sententrion, Paris, 2000

Clinquart, Anne Marie, *Fonctions rhétoriques de la reformulation ou quand la reformulation est le témoin de la maîtrise discursive et communicative du locuteur*, Cahiers du français contemporain3, CREDIF, Dédier-Erudition, 1996

Dias, Dominique, *Les figures de répétition : une rhétorique à l'œuvre dans Atemsschaukel de Herta Muller*. ATER-Université de Nice Sophia-Antipolis. Publié par Marie Laure Durand le 4/11/2012

Dugast-Portes, Françoise, *Le Nouveau Roman, une cassure dans l'histoire du récit : une révolution littéraire, autre vision du sujet, du monde et des représentations*, Armand Colin, Nathan/Her, 2001. Armand Colin, 2005

Genette, Gérard, *L'autre du même*, Figures IV, Seuil, Coll. Poétique, 1999

Guardia, Jean de, *Les impertinences de la répétition. Portée et limite d'un outil d'analyse textuelle*, Poétique n132, Novembre, 2002

Houppermans, Sjef et Bosman Delzons, Christine et de Ruynter-Tognotti, Danièle, *Territoires et terres d'Histoires perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Edité par Sjef Houppermans, Christine Bosman Delzons, Danièle de Ruynter-Tognotti. Amsterdam, New York, Ny, Editions Rodopi B. N, Amsterdam-New York 2005

Kristeva, Julia citée par Culerr, J, (*in Structuralist Poetic.: Structuralism, Linguistic and Study of Literature* (London, Routledge and Kegan Paul), 1975

Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Mémoire de l'origine*, Paris, Flohic Editeurs, 2001

Molinié, Georges, *Problématique de la répétition*, Langue française n101, février 1994

Ouhibi Ghassoul, Bahia, *Perspectives critiques : le roman algérien de langue française dans la décennie 1985-1995*. Thèse de doctorat d'état. Université d'Oran, 2003-2004

Prak-Derrington, Emmanuelle, *Récit, répétition, variation*. Cahiers d'études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille

Quignard, Pascal & Lapeyre-Desmaison, Chantal. *Pascal Quignard le solitaire*. Paris : Les Flohic Editeurs, 2001

Raimond, Michel, *Le roman*, Armand Colin, Paris 1987-2000

Ricardou, Jean, *Colloque de Cerisy*, Impression Nouvelle, Paris, 1986

Viart, Dominique et Vercier, Bruno, *La littérature française au présent : Héritage, modernité et mutations*, 2eme édition augmentée, Editions Bordas, Paris, 2008

**SUR LE MÉTISSAGE ET L'ÉCRITURE DANS LES ROMANS
D'ASSIA DJEBAR**

**ON MISCEGENATION AND WRITING IN THE NOVELS OF
ASSIA DJEBAR**

**EL MESTIZAJE Y LA ESCRITURA EN LAS NOVELAS DE
ASSIA DJEBAR**

Mohamed BOUDJADJA²²

Résumé

Producteur de sens et modalité d'écriture, le métissage reflète la pensée d'Assia Djebbar dont l'écriture se caractérise par la fragmentation, la multiplicité des perspectives et le mélange des genres. Partant du contexte plurilinguiste et pluriculturel de la société algérienne, ses œuvres dévoilent ce mélange, mais surtout elles nous montrent le métissage comme « fondement de la modernité » (Ch. Bonn).

Cet article examine les manifestations et les effets du métissage linguistique et littéraire dans la création des œuvres littéraires d'Assia Djebbar.

Comment la littérature constitue-t-elle un lieu de métissage et de créativité ?

Comment le métissage comme questionnement des genres et des écritures peut-il affecter les formes canoniques du roman ?

Mots-clés : métissage, roman, moderne, A. Djebbar, écriture

Abstract

Producer of meaning and method of writing, miscegenation reflects the thought of Assia Djebbar, whose writing is characterized by fragmentation, the multiplicity of perspectives and the mixture of genres. From the context plurilinguistic and multicultural of Algerian society, his works reveal this mixture, but above all they show miscegenation as the "basis of modernity" (Ch. Bonn).

This article examines the events and effects of linguistic and literary miscegenation in the creation of the literary works of Assia Djebbar. How is literature a place of miscegenation and creativity? How miscegenation as a questioning of genres and writings affect the canonical forms of the novel?

Keywords: crossbreeding, roman, modern, A. Djebbar, writing

Resumen

Productor de sentido y modalidad de la escritura, mestizaje refleja el pensamiento de Assia Djebbar, cuya escritura se caracteriza por la fragmentación, la multiplicidad de perspectivas y la mezcla de géneros. Desde el contexto plurilinguista y multicultural de la sociedad argelina, sus obras revelan esta mezcla, pero sobre todo muestran el mestizaje como la "base de la

²²boudja192003@yahoo.fr, Université de Sétif 2, Algérie

modernidad" (CH. Bonn). Este artículo examina los acontecimientos y efectos del mestizaje lingüístico y literario en la creación de la obra literaria de Assia Djébar. ¿Cómo es la literatura un lugar de mestizaje y la creatividad ? ¿Cómo puede afectar el mestizaje como cuestionamiento de los géneros y las escrituras las formas canónicas de la novela ?

Palabras clave : cruzamiento, romana, moderna, A. Djébar, escritura.

Introduction

Au tournant du XI^{ème} siècle, la production de la littérature algérienne en langue française, en relation avec les changements et autres transformations caractérisant la société, se distingue par sa richesse tant thématique qu'esthétique. Elle se spécifie principalement par sa flexibilité et son ouverture envers les autres arts.

Ainsi, à l'ère de la mondialisation qui fait de la diversité une source d'inspiration et d'échanges transversaux entre les hommes, et où les frontières entre les uns et les autres ne sont pas aussi distinctes, le roman algérien, comme lieu d'expression, a pris, à travers les temps, un véritable tournant. En quête de nouvelles valeurs esthétiques et littéraires ; ce genre qui offre diverses modalités scripturales s'impose comme espace d'échange et de rencontre de différentes cultures.²³

Ses caractéristiques formelles et discursives se traduisent par une approche postmoderne du texte dont le souci premier est de faire éclater les clôtures étroitement identitaires et promouvoir de ce fait l'avènement transfrontalier de l'écriture.

L'exemple le plus édifiant est le roman d'Assia Djébar. Il porte en lui les traces du transculturel, du multiculturel, de l'hybridité, de la fragmentation, de la polyphonie, du dialogue des textes, de l'éclatement et de l'amalgame du genre. Ce métissage aiguillonne l'imaginaire et la vision de la romancière.

En effet, dès 1980, ses récits, complexes, aux contenus hétéroclites et avec des formes hybrides, dialoguent avec les autres arts. La réalité de la relation que cultivent ses récits avec le cinéma, la peinture et la musique est unanimement reconnue par la critique.

Par sa créativité, le roman djébarien qui puise dans la culture et la langue du milieu se conçoit en français et subit des influences textuelles et culturelles multiples. Cependant, c'est le métissage dans son écriture qui donne à son œuvre une certaine valeur universelle.

Comme chez les auteurs postcoloniaux africains, antillais et maghrébins, le métissage ou «idiome planétaire»²⁴, qui est défini par François Laplantine et Alexis Nouss comme «une composition dont les composantes gardent leur intégrité»²⁵, caractérise les textes d'Assia Djébar. Le lecteur y relèvera la diversité culturelle, raciale ou linguistique de laquelle naît une vision du monde enrichie, qui cherche à comprendre l'autre.

En outre, la notion de métissage avec les différents domaines et réalités, tant sur le plan de la culture que sur celui de la langue, rejoint l'hybridité qui a été développé par Mikhaïl Bakhtine. Pour lui, la littérature n'est pas conçue comme un système unitaire et homogène et le roman est le lieu d'une polyphonie où la coexistence dans une société donnée de plusieurs langues et parlars, de styles et de genres littéraires constitue la réalité et la vie du langage.

Producteur de sens et modalité d'écriture, le métissage reflète la pensée d'Assia Djébar dont l'écriture se caractérise par la multiplicité des perspectives et le mélange des genres. Partant du contexte plurilinguiste et pluriculturel de la société algérienne, ses œuvres dévoilent ce mélange, mais surtout elles nous montrent le *métissage* comme «*fondement de la modernité*»²⁶.

Comment la littérature constitue-t-elle un lieu de métissage et de créativité ?

Comme questionnement des genres et des écritures, comment le métissage peut-il affecter les formes canoniques du roman ?

Compte tenu de ces prémisses, notre analyse sera organisée selon les trois axes : « Le métissage linguistique », « L'hybridité générique », « De l'interaction des arts ».

Le métissage linguistique

Dans la littérature contemporaine, les écrivains se sont exprimés en dehors d'une seule langue. C'est ainsi que l'on remarque des cas de bilinguisme ou de plurilinguisme. L'écriture, comme lieu de connexions, serait alors «...comme un espace de tension et de rencontre entre des langues différentes espaces à l'intérieur duquel

²⁴ Gruzinsky, S., *La Pensée Métisse*, Fayard, Paris, 1999, p. 35.

²⁵ Laplantine, F., Nouss, A., *Le Métissage*, Flammarion, Paris, 1997, p. 8.

²⁶ Bonn, Ch., *L'entre deux de la littérature Algérienne*, Limag, Université Lyon 2, 19 novembre 2008.

l'écrivain va trouver « sa langue », sa ligne propre unique, d'invention et de création»²⁷.

Dans le cas spécifique du roman djebarien, nous pouvons observer cette modalité d'écriture qui comporte des interférences linguistiques ainsi que les différentes formes d'insertion et de collage. Le métissage culturel et linguistique s'observe donc dans la trame de créativité. Au-delà de cette structure de surface se noue une structure profonde qui est le métissage dans l'écriture.

Assia Djebar grandit dans un faisceau de langues diverses : son père instituteur de français, sa mère et sa grand-mère parlaient principalement l'arabe algérien. Par cette diversité linguistique, elle se forge une identité multiple.

*..., nous disposons de quatre langues pour exprimer notre désir, avant d'ahaner : Le français pour la langue secrète, l'arabe pour nos soupirs vers Dieu étouffés, le libyco-berbère quand nous imaginons retrouver les plus anciennes de nos idoles mères. La quatrième langue, pour toutes, jeunes ou vieilles, cloîtrées ou à demi émancipées, demeure celle du corps que le regard des voisins, des cousins, prétend rendre sourd et aveugle, puisqu'ils ne peuvent plus tout à fait l'incarcérer ; le corps qui, dans les transes, les danses ou les vociférations, par accès d'espoir ou de désespoir s'insurge, cherche en analphabète la destination, sur quel rivage, de son message d'amour.*²⁸

Assia Djebar exprime la situation plurilingue de l'Algérie. En effet, à l'intérieur même des frontières du pays cohabitent le français, l'arabe classique et dialectal ainsi que le tamazight (le berbère). Ces langues sont pourtant cloisonnées, car dans chacune d'entre elle résonne un pan différent de l'histoire. Divisées par des frontières étanches, les trois langues ne semblent pouvoir se rejoindre.

Les multiples voix qui m'assiègent : de mes personnages, de mes textes de fiction, je les entends en arabe, en berbère (...) dont la respiration rauque et le souffle m'habite de façon immémoriale (...) oui, ramener les voix non francophones – les

²⁷ Prieur, Cha., Pierra, G., « Langues en contact, théorie du sujet et écriture », *Traverses* (« Langages et cultures »), 0, Université Paul Valéry, Montpellier, 1999, p. 28.

²⁸ Djebar, A., *L'Amour, la fantasia*, J.C.Latès, Paris, 1985, pp. 254-255.

*gutturales, les ensauvagées, les insoumises jusqu'à un texte français qui devient enfin mien.*²⁹

Mais dans ses romans, c'est l'arabe populaire, imbu de familiarité, qui agit comme une force mnémonique puisqu'il fait remonter à la surface les souvenirs de l'enfance. Ainsi lorsqu'après dix ans passés en banlieue parisienne, Berkane, narrateur de *La disparition de la langue française*, retrouve les sonorités de la langue de la mère lors de son retour dans son pays natal. Tout au long du roman, l'enfant de la Casbah égrène ses souvenirs.

De plus, dans ce roman, Nadjia n'est familière qu'avec la langue des femmes, celle de sa grand-mère. Porté par un concert de voix féminines, l'arabe populaire est alors polyphonique. Assia Djébar désire, en fait, faire revivre des voix disparues, autrefois confinées dans des lieux clos. Dans son énonciation s'entend une pluralité de voix féminines, qui s'alternent pour dire la diversité linguistique. La parole devient plurielle.

Ainsi, dans les textes de Djébar, la « spécificité » algérienne est signalée par la dissémination dans le texte de mots arabes dans différents registres tels que : « haik » (vêtement), « el djebha » (le Front politique), « el Menfi » (l'expatrié/exilé), « derbouka », « le tbel », « nay », « qasida » (poème), « medersa » (l'école), « yahabibi » (mon chéri), « yakhti » (ma soeur), « el-ouehch » (nostalgie)...

Cette incrustation de mots arabes dans la langue française sert le projet djébarien en opérant par prélèvement d'indices significatifs, significatifs aux yeux du lecteur que le texte postule. Ce dernier est un architecteur, un détecteur du double code avec lequel se tissent des rapports de connivence culturelle.

A travers ces différentes stratégies d'écriture comme le recours aux emprunts et aux interférences linguistiques, Assia Djébar invite le lecteur à constater la rencontre et le métissage des cultures et des langues « dans un espace qui, lui aussi, mérite sa part de considération et de garantie pour l'avenir ».³⁰

Confrontée au besoin de réinventer et de créer sa propre langue d'écriture, Assia Djébar, à l'instar des « constructeurs de

²⁹ Djébar, A., *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999, p.29.

³⁰ Redouane, N., *Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 18.

langue »³¹, impose son identité multiple et aussi celle des langues et porte un regard particulier sur le métissage linguistique. En refusant le monolinguisme, elle anéantit les frontières et favorise la notion d'« entre-deux langues » ou de « tangage-langage ».

La romancière inscrit, dès lors, ses œuvres dans une entreprise de revalorisation des langues qui vise à reconnaître le plurilinguisme comme partie intégrante de l'identité algérienne.

L'hybridité générique

Dans la littérature algérienne de langue française, l'écriture d'Assia Djébar est bien singulière. L'une de ses caractéristiques est l'hybridité générique.

Historiquement, c'est à partir des années quatre-vingt du siècle dernier que son écriture s'inscrit dans la modernité, elle emprunte à plusieurs genres, multiplie les discours et plonge dans différents temps. Plusieurs voix se rencontrent et des discours pluriels et variés s'imbriquent, se chevauchent, s'interpénètrent. Les événements historiques, les témoignages et l'autobiographique se conjuguent avec la fiction.

Ses œuvres se présentent comme de véritables ouvrages résultant d'un assemblage de divers éléments, révélateurs, certes, d'un souci créatif et esthétique.

Dans l'ouverture de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, l'écrivaine mentionnait quelques éléments de la technique d'écriture de ses œuvres : « Conversations fragmentées, remémorées, reconstituées...Récits fictifs, visages et murmures d'un imaginaire proche, d'un passé-présent se cabrant sous l'intrusion d'un nouveau informel.»³²

Certes, le lecteur peut inscrire son Quatuor dans le genre autobiographie: « C'est un quatuor dans lequel je peux regarder mon enfance, mon adolescence, ma formation, jeter un coup d'œil sur ma vie, parce qu'avec l'âge évidemment, je peux la regarder comme si c'était celle d'une autre. Donc, je me suis essayée à cette tentation de l'autobiographie dans la maturité.»³³

³¹ Kristeva, J., « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, N° 32, Paris, 1997, p. 161.

³² Djébar, A., *Femmes d'Alger dans Leur Appartement*, Albin Michel, Paris, 1980, p.7.

³³ Djébar, A., « Pourquoi j'écris », *Ernest peter Ruhe*. Ed. Europas islamische Nachbarn.

(Studienzur Literaturund Geschichte des Maghreb. Vol 1), n°1, Königshausenund

Néanmoins, il est possible de repérer différents discours dans les volets de ce Quatuor. En plus des discours autobiographiques, il y a des discours historiques, mythiques comme nous l'avons déjà indiqué. Le tout « formant chiasme entre elles »³⁴

L'Amour, la fantasia illustre bien cela puisqu'il se présente comme un espace romanesque hybride où se croisent plusieurs formes littéraires et où la structure désempare le lecteur. Sa conception forge son propre style romanesque polyphonique et hybride. Les lois du genre se trouvent défiées par la multiplication des narrateurs et la superposition des strates temporelles qui donnent au roman l'aspect d'un collage de plusieurs voix : « Tous ces genres qui entrent dans le roman, y introduisent leurs langages propres, stratifient donc son unité linguistique et approfondissent de façon nouvelle la diversité de ses langages »³⁵.

Dans « *Loin de Médine* », Assia Djébar fait alterner les voix des « rawiyates »³⁶. Elle s'appuie sur ce que la mémoire collective rapporte. Les contes se posent dans le récit comme un argument historiquement attesté.

En effet, l'orchestration des voix énonciatives peut être comparable à la figure du palimpseste « où l'on voit sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. »³⁷

Aussi, *Vaste est la prison* qui est présenté comme « roman » par l'éditeur, est plutôt une œuvre éclatée où les cloisonnements sont tombés. La structure du texte ne semble pas répondre à la configuration du roman. La cohérence thématique est assurée par une combinaison de souvenirs qui participe à la construction d'une signification.

Cette œuvre, marquée par la superposition des souvenirs, s'avère être plus un montage de séquences et de scènes qui ont influencé la narratrice. Au seuil du texte, on trouve, un souvenir qui date de quinze ans : le moment où la narratrice accompagnait sa belle-mère au hammam : « A cette époque, il y a presque quinze ans

Neumann, Würzburg, 1993, pp. 9-24.

³⁴ Calle-Gruber, M., *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain algérien*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2001, p.45.

³⁵ Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du Roman*, Gallimard, Paris, 1987, pp. 134-135.

³⁶ Les femmes-transmettrices de la vie du Prophète et de ses compagnons.

³⁷ Gérard, G., *Palimpseste, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p.285.

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 rencontrait. »³⁸

Enfin, dans *L'Amour, la fantasia*, un texte poème s'illustre : le *Sistre*. (Le passage est écrit en italique) :

Sistre

Long silence, nuit chevauchées, spirales dans la gorge. Râles, ruisseaux de son précipices, sources d'échos entrecroisés, cataractes de murmures, chuchotements en taillis tressés, surgeons susurrant sous la langue, chuintements, et souque la voix courbe qui, dans la soute de sa mémoire, retrouve souffles souillés de soulerie ancienne.

*Râles de cymbale qui renâcle, cirse ou ciseaux de cette tessiture, tissons de soupirs naufragés [...]*³⁹

Assia Djébar reproduit dans ce texte poème, qui ressemble à un chant de force, les sonorités de sa langue maternelle. Avec ses allitérations, ce poème est aussi un clin d'œil à la qassida ou poème antéislamique.

Ainsi conçue, l'œuvre d'Assia Djébar garantit la mouvance du sens et l'errance de l'écriture. Dans sa quête formelle, l'écrivaine transgresse l'autobiographie en usant d'une écriture de dislocation, une écriture constamment en construction. Elle revendique une « liberté romanesque » qui lui permet de s'orienter dans ces espaces ambigus que sont ses œuvres – notamment celles dites autobiographiques. Le lecteur qui est convié à des lectures plurielles ne semble pas indifférent à cette hybridité générique.

Animée par le désir de se construire un nouvel être, Assia Djébar opte pour une écriture pouvant emprunter à plusieurs genres et à plusieurs codes. Le dialogue des textes et la manifestation de voix plurielles qui sillonnent ses romans confirment la pratique interculturelle et l'ouverture au Tout-Monde. Cette liberté dans l'écriture revendiquée par l'auteure à travers l'hybridité générique montre bien le caractère novateur de sa production romanesque.

³⁸ Djébar, A., *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995, p.2.

³⁹ Djébar, A., *L'Amour, La Fantasia*, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1985, p. 156.

De l'interaction des arts

L'œuvre d'Assia Djébar est un moment essentiel dans l'exploration de la polyphonie du monde d'aujourd'hui (sons, images, textes, langues parallèles et communes). Le sonore, le pictural et le visuel sont présents dans ses récits qui font tour à tour référence à la musique, la peinture et au cinéma confirmant ainsi la relation aux différents arts mis à l'œuvre dans la prose de Djébar.

La première dimension artistique qui marque les textes d'Assia Djébar est la musique. En effet, si le titre du troisième volet du quatuor *Vaste est la prison* est emprunté à une chanson berbère⁴⁰, dans « Les voix ensevelies », un important champ sémantique de la musique traverse le texte et renforce la résonance musicale de l'œuvre: « chikhates, mélopée, sistre, ténor, psalmodie, rythme, thrène, chant, cymbale, staccato... ». On repère un rythme musical, des sonorités, et le chant individuel de la narratrice dans les chapitres.

En outre, le chant structure mélodieusement *L'Amour, la fantasia*, marqué par l'art de la sonate « *Quasi una fantasia...* » de Ludwig Van de Beethoven. La musique accompagne les récits jusqu'aux dernières pages ; le roman s'achève sur « un air de nay⁴¹ » qui confère à la composition une mélodie orientale.

À travers la dimension musicale, la romancière donne une image à ses voix ou chants. Son croisement entre la narration musicale et romanesque fait apparaître les traces de l'oralité, l'un des grands supports de l'intermédialité mais aussi un indice révélateur de l'identité plurielle.

Une seconde dimension artistique est présente dans ses textes. C'est la peinture. Comme la musique, le pictural se mêle au romanesque.

Déjà, à partir de la couverture du roman *L'Amour, la fantasia*, le croisement entre expression romanesque et expression iconographique s'annonce. Le titre du livre se lit sur une toile de fond, le tableau d'Eugène Delacroix : *L'Enlèvement de Rebecca*. Il évoque aussi, sur un mode d'association, les différents tableaux de fantasia, créés par les peintres français du XIX^e siècle.

⁴⁰ « *Vaste est la prison* qui m'écrase », dit la complainte berbère qui ouvre ce roman sur l'Algérie des femmes d'hier et d'aujourd'hui.

⁴¹ Instrument musical arabe dit flûte de roseau.

En effet, l'intérêt pour la peinture chez Assia Djebar commence par *Femmes d'Alger dans leur appartement*⁴² où deux peintres, Delacroix et Picasso, façonnent le regard porté sur l'œuvre et les personnages.

La première nouvelle du recueil qui nous renseigne sur le rapport que Djebar entretient avec les *Femmes d'Alger* de Delacroix « avec son propre mode de langage, ses propres outils, sa propre forme [...] »⁴³ est une réécriture du tableau de ce grand peintre alors que les autres reprennent seulement des affinités avec les techniques de Picasso.

En déchiffrant les codes picturaux de l'artiste romantique, l'écrivaine tente de les récupérer lors de la rédaction de sa nouvelle : « En effet, le texte utilise le code pictural comme médiateur afin d'enrichir son propre univers esthétique. Aussi l'émergence de la peinture dans l'œuvre [...] est-elle médiatisée par une esthétique littéraire [...]. »⁴⁴

L'autre activité artistique qui caractérise Assia Djebar est le cinéma. Cette écrivaine, qui a également produit des réalisations cinématographiques, semble écrire avec une caméra à la main plutôt qu'un stylo. A travers l'œuvre, l'œil-caméra qui se déploie fait penser à l'une des techniques du Nouveau Roman, appelé également « L'école du regard » en raison du rôle considérable qui y est accordé à la description. À ce propos, A. Robbe-Grillet constate que : « Le cinéma ne connaît qu'un seul mode grammatical : le présent de l'indicatif. Film et roman se rencontrent en tout cas, aujourd'hui, dans la construction d'instant, d'intervalles et de successions qui n'ont plus rien à voir avec ceux des horloges ou du calendrier. »⁴⁵

En plus des personnages qui y sont posés en qualité de témoins oculaires de l'univers dans lequel ils évoluent ; les « scènes » et « spectacles » sont parfois clairement présentés comme des films à visionner. Bien qu'ils ne soient pas déclarés « cinématographiques »,

⁴² «*Femmes d'Alger dans leur appartement*» est le titre d'une œuvre d'Assia Djebar (1980) et des deux tableaux du peintre Eugène Delacroix (1834, Paris, Louvre). De son côté, Picasso a poursuivi l'idée du second tableau de Delacroix et transforme les femmes emprisonnées en porteuses de bombes.

⁴³ Vetter, A., « De l'image au texte », Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, La Différence/UNESCO, coll. « Traverses », Paris, 1996, p. 207.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Robbe-Grillet, A., « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, p.130.

les passages reproduisent des effets visuels et sonores proches de ceux du septième art.

Ainsi, Assia Djébar, la romancière, cède la place à la cinéaste qui déploie image, son, odeur et voix dans le but de faire revivre l'Histoire avec tout son tumulte et son mouvement. S'imprégnant d'une grande partie des récits de guerre, elle arrive non sans peine à intégrer des procédés filmiques à la narration. A travers le jeu des lumières, des couleurs, des formes et des attitudes, l'auteure, munie de son pinceau-plume, rend compte par moment de la théâtralité qui se dégage de certaines scènes et tente de retracer les spécificités du médium emprunté. Cette « écriture-caméra » crée inévitablement des effets de visualité cinématographiques aussi nombreux que diversifiés et préside grandement à l'écriture du récit djébarien.

En définitive, Assia Djébar porte un intérêt particulier aux arts comme la musique, la peinture et le cinéma si bien que la rencontre entre ces différents systèmes intermédiaires interagit au sein de son écriture en affectant la structure du roman et en agissant par moment sur l'écriture. Cela montre que la littérature et les arts en général s'interpénètrent au sein de ses récits.

Conclusion

Source d'inspiration littéraire et questionnement des genres, le métissage dans les textes d'Assia Djébar est principalement une modalité d'écriture. Cela est attesté par une forte relation entre l'écriture et la thématique.

Recherchant le développement d'un nouvel effet de réel pour réaliser son « écriture de creusement » qui constitue particulièrement son style, l'auteure accomplit un travail sur les formes génériques et tente de construire de nouveaux modes d'expression et de signification.

En s'exprimant à travers plusieurs modes d'expression mélangés, elle vise la création d'un ensemble varié et impose dans ses textes un métissage des langues, des genres et des arts affectant les formes canoniques du roman. Le mélange de genres et l'utilisation de techniques empruntées à la musique, la peinture, le cinéma consolident l'idée que son écriture qui est un lieu de réflexion, de recherche et d'innovation permanent se constitue essentiellement dans la singularité d'une poétique de métissage. Assia Djébar témoigne ainsi de son désir d'universalité de l'humanité mais aussi d'universalité de l'expression et de l'écriture.

Bibliographie

- Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du Roman*, Gallimard, Paris, 1987
- Bonn, Ch., *L'entre deux de la littérature Algérienne*, Limag, Université Lyon 219 novembre 2008
- Boudjadja, M., *En-quête identitaire et représentations artistiques : L'exemple d'Assia Djébar*, Actes de la Conférence internationale, ELI N°16, Université de Pitesti, 2015
- Calle-Gruber, M., *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture. Regards d'un écrivain algérien*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2001
- Chaulet-Achour, Ch., « Eugène Delacroix, Assia Djébar : Regards, Corps, Voix. », *De La Palette à l'écritoire*, Ed. Monique Chefedor, Vol. 2, éditions jocaseria, Nantes, 1997
- Chikhi, B., « Dialogue avec les peintres », dans *Littérature algérienne (désir d'histoire et esthétique)*, L'Harmattan, Paris, 1997
- Djébar, A., *Femmes d'Alger dans Leur Appartement*, Albin Michel, Paris, 1980
- Djébar, A., *L'Amour, La Fantasia*, Éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1985
- Djébar, A., *Loin de Médine*, Albin Michel, Paris, 1991
- Djébar, A., *Vaste est la prison*, Albin Michel, Paris, 1995
- Djébar, A., *Les nuits de Strasbourg*, Actes Sud, Arles, 1997
- Djébar, A., *La disparition de la langue française*, Albin Michel, Paris, 2006
- Djébar, A., *Nulle part dans la maison de mon père*, Ed. Fayard, Paris, 2007
- Djébar, A., *Ces voix qui m'assiègent: en marge de ma francophonie*, Albin Michel, Paris, 1999
- Djébar, A., « Pourquoi j'écris », *Ernestpeter Ruhe*. Ed. Europas islamische Nachbarn (Studienzur Literatur und Geschichte des Maghreb. Vol 1), n°1, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1993
- Genette, G., *Palimpseste, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982
- Genette, G., *Figures III*, Le seuil, Paris, 1972
- Gruzinsky, S., *La Pensée Métisse*, Fayard, Paris, 1999
- Kristeva, J., « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, N° 32, Paris, 1997
- Laplantine, F., Nouss, A., *Le Métissage*, Flammarion, Paris, 1997
- Prieur, Cha., Pierra, G., « Langues en contact, théorie du sujet et écriture », *Traverses* (« Langages et cultures »), 0, Université Paul Valéry, Montpellier, 1999
- Redouane, N., *Francophonie littéraire du sud : des littératures en mouvance*, L'Harmattan, Paris, 2006
- Robbe-Grillet, A., « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963
- Vetter, A., « De l'image au texte », dans Montserrat Prudon (dir.), *Peinture et écriture*, La Différence/UNESCO, coll. « Traverses », Paris, 1996

***DON JUAN ENTRE LA LÉGENDE ET LE PERSONNAGE
DRAMATIQUE***

***DON JUAN ENTRE LA LEYENDA Y EL PERSONAJE
DRAMATICO***

***DON JUAN BETWEEN THE LEGEND AND THE DRAMATIC
CHARACTER***

Bogdan CIOABĂ⁴⁶

Résumé

Notre étude se veut une analyse aussi exhaustive que possible des présences du personnage et du mythe de Don Juan dans les littératures romanes. Nous commençons avec les premières occurrences littéraires du personnage, notamment avec Tirso de Molina, pour arriver jusqu'à la contemporanéité. Nous nous arrêtons surtout sur le traitement qu'applique Molière à ce personnage littéraire notoire et libertin, parce que nous voyons dans la pièce du classique français l'une des plus complexes visions littéraires sur le personnage évoqué.

Mots-clés : Don Juan, légende, libertin, charme, Molière

Abstract

Our study aims to be an analyses as exhaustive as possible of the occurrences of the character and of the myth of Don Juan in romance literatures. We start our investigation with the first literary presence of Don Juan, namely with the text of Tirso de Molina and we get to the contemporary literature. We focus on Molière literary use of this character, as we consider the French classic text one of the most complex literary points of view on the mentioned character.

Keywords: Don Juan, legend, libertine, charm, Molière

Resumen

Nuestra ponencia es un análisis tan exhaustivo que posible de las presencias del personaje y del mito de Don Juan en las literaturas de lenguas romances. Empezamos la investigación con la primera ocurrencia literaria del personaje, que es la de Tirso de Molina y llegamos hasta la contemporaneidad. Nos concentramos de manera particular sobre la versión de Molière, ya que consideremos la visión del autor dramático francés una de las más complejas sobre este personaje literario.

Palabras clave : Don Juan, leyenda, libertino, charme, Molière

⁴⁶ bogdan_cioaba@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

La figure mythique de Don Juan, figure d'origine espagnole à ses commencements, a connu très rapidement une ampleur universelle. Ce personnage est devenu donc objet d'étude dans de diverses cultures, étant représenté dans les plus diverses formes, sous de multiples facettes, montrant des modifications originales, basées sur des argumentations tout aussi originales.

Tirso de Molina (1583 - 1648), de son vrai nom Gabriel Téllez, grand auteur du Siècle d'Or du théâtre espagnol est celui qui est unanimement reconnu comme celui qui a écrit la première œuvre littéraire, une pièce de théâtre, qui porte devant le public le personnage mythique de Don Juan. Le texte, représenté en Espagne en 1630 et dont le titre est *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* a connu un énorme succès dans l'époque et a une forte dimension morale, une sorte d'avertissement aux pécheurs.

Don Juan en espagnol, Don Giovanni en italien ou Dom/Don Juan en français est donc un héros de fiction libertin, devenu légendaire et dont l'histoire a été dite plus d'une fois et analysée dans de diverses manières par les écrivains, les compositeurs, les artistes, les philosophes, les médecins. Le professeur américain Armand-Edward Singer a inventorié dans son article *A Bibliography of the Don Juan Theme, Versions and Criticism*⁴⁷, 4303 œuvres où paraît le personnage de Don Juan; de plus, il faut ajouter que, depuis 1954, année de parution du texte mentionné, le nombre des occurrences du personnage a augmenté. Nous allons essayer, en ce qui suit, de faire un bref passage en revue des plus notoires présences du personnage Don Juan dans des œuvres dramatiques, en nous concentrant sur les spécificités de ce personnage dans la pièce *Dom Juan ou le festin de pierre* de Molière.

La légende de Don Juan

Jean Rousset⁴⁸ posait, dans son incontournable ouvrage *Le Mythe de Don Juan*, hypothèse d'une ancienne légende populaire qui se trouve à l'origine du mythe de Don Juan, mythe qui se constitue, selon le même auteur, au début de la période baroque.

Une opinion généralement acceptée est que l'origine de l'histoire de Don Juan est médiévale et populaire. Ainsi, Don Juan est

⁴⁷ Singer, Armand-Edward, *A Bibliography of the Don Juan Theme, Versions and Criticism* in „West Virginia University Bulletin”, Morgantown, ser. 54, no. 10-11.

⁴⁸ cf. Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012.

un libertin qui manifeste un plaisir presque sadique dans la séduction des femmes et, dans la plupart des versions, il est content de ses séductions. Dans l'une des variantes, Don Juan rencontre, lors de ses pérégrinations, la statue d'un homme qu'il avait tué et il invite la statue à dîner ensemble. La statue accepte. Lors du repas, il se produit l'apparition de la statue de son père qui, à son tour, invite Don Juan à dîner ensemble dans le cimetière. Don Juan accepte l'invitation et il va au tombeau de son père, où la statue demande que le séducteur lui serre la main. Don Juan tend la main, la statue la lui saisit et essaie de l'entraîner vers l'Infère. Dans une autre variante, un jeune homme cherche dans un cimetière un sentier, en fait un raccourci pour le traverser. Mais, comme il est assez ivre, il pose son regard sur la statue d'un mort et l'invite à dîner ensemble. C'est, évidemment, une invitation blasphématoire, mais que la statue accepte. Un spectre va donc être présent au festin, ce qui n'en empêche pas le déroulement. Le fantôme adresse la même invitation, et, à son tour, le jeune homme l'accepte. Lors de la rencontre programmée, dans le cimetière, pour le festin, le jeune impie Don Juan va découvrir la table mise sur un tombeau. Le spectre l'invite, d'un geste, à le suivre, ce que Don Juan va faire, mais ce n'est pas vers la table mise que la main le conduit, mais vers l'entrée aux Enfers.

En fait, il y a plusieurs versions de la légende, selon les différents espaces géographiques où elle s'est manifestée. Toutefois, quelle que soit la variante que l'on a en vue, il y a deux éléments définitifs qui s'y retrouvent : le premier est la séduction en soi – le séducteur séduit par pur plaisir, pour exercer son art de la séduction et, une fois la conquête achevée, il perd l'intérêt pour la femme séduite ; ensuite, c'est le séducteur : il est celui qui séduit parce qu'il aime vraiment les femmes, il sait apprécier la beauté et la valeur de chacune des femmes qu'il séduit.

Dès ses premiers temps, la légende a été très populaire, bien qu'à l'époque du premier Moyen Âge l'idée de liberté de la pensée et le concept de libre penseur n'existent pas encore, tandis que l'idée de la liberté des femmes était punie.

La représentation littéraire

Sur le plan littéraire, la figure mythique de Don Juan a été analysée de plusieurs perspectives : philosophique, médicale, conceptuelle, poétique, psychiatrique. Le personnage de Don Juan a été exploité par tous les genres littéraires. Il passe du théâtre au

roman, de la poésie au drame, du Moyen Age au siècle de la vitesse, du baroque à la postmodernité, aimé ou bien détesté, mais faisant surgir toujours des sentiments forts. Un inventaire des œuvres qui font de Don Juan leur personnage principal compte quelques mille textes. Il commence sa vie de héros dramatique avec *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630), mais beaucoup sont les auteurs importants qui en ont été inspirés, pour ne parler que de José Zorrilla et son *Don Juan Tenorio*, Carlo Goldoni qui a écrit aussi *Don Juan Tenorio*, Molière, avec son *Dom Juan ou le festin de pierre*, Thomas Corneille, auteur du *Festin de pierre. Comédie. Mise en vers sur la prose de M. de Molière*, Alfred de Musset et sa pièce *Une Matinée de Don Juan*, Baudelaire et son *Don Juan aux enfers*, Alexandre Dumas, dans son œuvre dramatique *Don Juan de Marana*, Henry de Montherlant et son *Don Juan ou La Mort qui fait le trottoir*, Max Frisch avec *Don Juan ou l'amour de la géométrie*.

Dans les premières versions, par exemple chez Tirso de Molina, Don Juan est représenté comme un libertin qui séduit les femmes par tous les moyens, utilisant les déguisements ou la promesse de mariage. Le personnage de Tirso vit parmi des cœurs écrasés, subissant la colère des femmes délaissées, la jalousie des maris trompés, l'offense portée à son père et le meurtre de Don Gonzalo. A la fin, le fantôme du Comandor l'invite à dîner ensemble dans la cathédrale, Don Juan accepte l'invitation pour braver, mais il y trouve sa fin, le châtement.

Dans la littérature espagnole, une autre version très connue est celle de José Zorrilla, auteur de la pièce de théâtre *Don Juan Ténorino* (1844). Il s'agit d'une version très populaire dans le monde hispanique et où le personnage principal a initié un pari avec son ancien ami, Don Louis, pour décider lequel peut compter plusieurs conquêtes et plusieurs duels. Don Juan l'emporte, évidemment, sur son ami, qui lui reproche que le séducteur n'a jamais connu une femme à l'âme pure. Alors, Don Juan informe son ami qu'il va séduire sa future épouse, ce qu'il va d'ailleurs faire, aussi bien qu'il va séduire Dona Inès, la fille du Comandor, dont, pourtant, il s'éprend vraiment. Don Juan implore au Comandor la main de sa fille, mais celui-ci refuse, de sorte que Don Juan le tue, aussi bien qu'il tue Don Louis. Après le meurtre, Don Juan réussit à s'enfuir. La deuxième partie du drame se déroule cinq ans plus tard, période

pendant laquelle Dona Inès meurt de chagrin. Les remords gagnent Don Juan, qui demande la statue de Dona Inès de le conduire vers le fantôme de son père, mais le fantôme rejette sa propre fille. Finalement, la femme l'emporte sur son père et Don Juan est poussé vers le Paradis.

Le passage du personnage de l'Espagne vers l'Amérique hispanique n'a pas été difficile, et nous avons vu à cet égard l'exemple de Zorilla. Nous remarquons, à cet égard, la version de Leopoldo Marechal qui a écrit en 1978 la pièce *Don Juan* – une écriture dramatique où l'auteur montre un Don Juan mélancolique et hésitant vivant le drame d'une double personnalité. Dans d'autres textes, Don Juan est sauvé. Par exemple, chez Zorilla ou chez Mérimée.

La critique littéraire, quant à elle, a donné les décodages les plus divers du personnage de Don Juan. Par exemple, le médecin et critique littéraire espagnol Gregorio Marañón⁴⁹ considère que Don Juan a un caractère féminin, plein de faiblesses, car il a l'habitude de mentir. D'autre part, le philosophe l'écrivain Miguel de Unamuno⁵⁰ considère que, si l'on considère certaines caractéristiques, Don Juan serait un homosexuel refoulé.

Pierre Brunel, qui a organisé, le 6 juin 2008, à Paris, un colloque autour du personnage de Don Juan, *Dons Juans insolites*, montrait que le but de la rencontre était de faire le point et de marquer une étape dans la vie d'un mythe inépuisable.

Brunel voit dans Don Juan un personnage à la fois notoire et inconnu, insolent et insolite, ayant des réactions inattendues et un ego qui le place en opposition avec les normes comportementales établies. En fait, Brunel propose, dans son intervention⁵¹, une lecture originale du mythe, en utilisant des références aquatiques, puisées dans les différentes œuvres littéraires, par exemple l'épisode des pêcheurs dans la pièce de Molière, en opposition avec les chansons de la pièce de Tirso. Brunel formule, d'ailleurs, pour définir Don Juan, la métaphore

⁴⁹ Marañón, Gregorio, *Don Juan: ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.

⁵⁰ Unamuno, Miguel de, *El Hermano Don Juan o el mundo es teatro* in "Teatro completo", Madrid, Aguilar, 1959.

⁵¹ Brunel, Pierre, *Trahison dans le mythe de Don Juan* dans « Dictionnaire de Don Juan », Paris, Robert Laffont, 1999

du requin qui nage dans des eaux troubles : *un très gros poisson littéraire*⁵².

Un autre critique, José Manuel Losada Goya, a proposé une lecture originale de la pièce moliéresque, par la grille de la poésie d'Hugo⁵³. Losada Goya voit dans Don Juan un virtuose de l'art de la parole, concrétisé dans des arabesques poétiques, qui transforment ses discours dans de vrais poèmes.

L'affaire Molière

Dom Juan ou le festin de Pierre est une comédie de Molière, en cinq actes, jouée pour la première fois le 15 février 1665 au Théâtre du Palais-Royal, conformément à l'annonce de l'époque :

DOM JUAN ou LE FESTIN DE PIERRE 1665
COMÉDIE REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS LE
15 FÉVRIER 1665 SUR LE THÉÂTRE DE LA SALLE DU
PALAIS-ROYAL PAR LA TROUPE DE MONSIEUR,
FRÈRE UNIQUE DU ROI

On dit, généralement, que chaque auteur pose son empreinte sur ses créations littéraires. Si l'on a en vue la vie de Molière, de son vrai nom Jean-Baptiste Poquelin, on peut remarquer beaucoup de similitudes entre sa vie d'artiste et celle de son personnage Dom Juan, bien que, en réalité, Molière ait incarné sur la scène Sganarelle. Comme Don Juan, Molière a été un personnage controversé de son époque, se trouvant toujours dans une lutte continue pour mettre à nu et pour ridiculiser le faux quotidien des conventions sociales, morales, religieuses et le snobisme de la cour du roi Louis XIV.

Considéré comme le père de la Comédie Française, bien que l'institution ait été fondée après sa mort, par la réunion de deux troupes, dont l'une était celle de Molière, Molière est l'auteur le plus joué dans l'histoire de cette compagnie. Toutefois, tout comme Don Juan, qui a été représenté dans les plus bizarres situations et sur lequel on a fait les plus diverses suppositions, allant jusqu'à la dégénérescence, Molière, à son tour, n'a pas été exempt des critiques, étant aussi attaqué pour sa manière libre de s'exprimer et de penser.

⁵² d'Humières, Catherine, *Don Juan, entre démythification et remythification* in « Acta Fabula », vol 9, no. 6, juin 2008.

⁵³ Losada Goya, Juan Manuel, *Victor Hugo et le mythe de Don Juan* in Brunel, Pierre, éditeur, « Don Juans insolites », Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008.

On a même affirmé, non sans une certaine argumentation, que ses pièces avaient été écrites par quelqu'un d'autre.

La paternité des œuvres de Molière n'a pas été discutée par ses contemporains. Même plus, l'abbé d'Aubignac⁵⁴, dans sa *Quatrième dissertation* dénonce Corneille comme l'un des auteurs de la cabale contre la pièce de Molière *L'Ecole des femmes*. Boileau, à son tour, défend la pièce de l'entourage de Corneille et, en 1674, dans l'*Art poétique*, évoque Molière comme auteur du *Misanthrope* et des *Fourberies de Scapin*.

La paternité des œuvres de Molière est sujet de débat depuis 1919, lorsque Pierre Louÿs, dans un article intitulé *L'imposteur de Corneille et le Tartuffe de Molière*⁵⁵, affirmé avoir révélé une tricherie littéraire de Molière et que le vrai auteur des pièces est Corneille. La polémique a commencé lorsque Louÿs a trouvé dans la pièce *Amphitryon* un type de versification similaire à celle de Corneille, aussi bien que des similitudes lexicales entre les œuvres des deux auteurs dramatiques. De plus, les détracteurs ajoutent que Molière n'a laissé aucune esquisse de sa pièce, ni des notes. Les mêmes ont aussi des doutes sur la transformation soudaine de Molière qui, à 37 ans, se transforme, d'acteur en auteur, et de plus, un auteur de dimensions universelles.

Le même auteur suggère que Pierre Corneille, l'un des plus importants dramaturges de son temps, aurait voulu rester dans la postérité comme auteur de tragédies dans un style élevé et qu'il n'aurait pas voulu dégrader son image en acceptant la paternité de certaines farces. De plus, il y aurait eu un accord entre les deux auteurs, signé en 1658, au moment où Molière arrive à Rouen, ville de Corneille⁵⁶. Cet accord reste, toutefois, une supposition, vu qu'il n'existe aucune preuve concrète de son existence.

Toutefois, depuis l'apparition de cette idée, elle a été réitérée plus d'une fois, en cherchant toujours de nouveaux arguments pour la soutenir. Dans les années '50, le romancier Henry Poulaille⁵⁷ et, plus

⁵⁴ D'Aubignac, l'abbé, *Dissertations contre Corneille*, Exeter, University Exeter Press, 1996.

⁵⁵ Louÿs, Pierre, *L'imposteur de Corneille et le Tartuffe de Molière* in « *Comoedia* », 7 novembre 1919.

⁵⁶ Cet accord reste toutefois une simple supposition, vu qu'aucune preuve tangible de son existence n'a été produite.

⁵⁷ Poulaille, Henry, *Corneille sous le masque de Molière*, Paris, Grasset, 1957.

tard, en 1990, l'avocat belge Hippolyte Wouters⁵⁸ ont repris la même idée, en diversifiant les arguments.

Ensuite, la polémique n'a cessé ni dans la contemporanéité. En 2004, Denis Boissier relance l'idée dans son livre *L'Affaire Molière*⁵⁹, cette fois l'approche étant une biographique et littéraire.

Toutes ces hypothèses sont aujourd'hui fortement combattues et considérées comme faibles en arguments.

Le personnage Don Juan

La figure de Don Juan est toujours accompagnée du mot *libertin* bien que, selon nous, le mot qui le définit le mieux est celui de *liberté*. Dans un siècle prisonnier des normes, des codes et des contraintes religieuses, morales ou sociales il est un rebelle, un révolutionnaire qui refuse toutes ces normes et qui proclame l'idée de désir, de libération et de justice.

Sa force de séduction dans l'approche des femmes ne signifie pas nécessairement une satisfaction sexuelle. Cette idée est soutenue, d'ailleurs, par Gregorio Marañón⁶⁰ qui affirme que l'attitude de Don Juan face à l'amour démontre un instinct incertain, ne correspondant en rien au modèle iconique de la virilité. Selon lui, Don Juan, plus qu'aimer les femmes, est un efféminé, contrairement au modèle du mâle hispanique.

Don Juan ne peut pas être attaché à l'idée de famille. Il n'est pas capable de jouer le rôle du mari, bien qu'il le promette toujours. Sa nature libre ne le lui permet pas.

Egalement, Don Juan est arrogant devant la religion, une arrogance et un courage qui peuvent passer pour louables à l'époque et qu'il assume jusqu'à la fin. Même devant les insistances de son père de respecter la nature, car chacun payera à son tour, mais surtout dans la scène qui le voit face au mendiant, Don Juan se comporte en vrai noble, donnant à ce dernier une monnaie d'or, par amour à l'humanité.

Toutefois, Don Juan est un homme d'honneur. Par exemple, il va sauver un voyageur qui a été volé par des brigands, car, pour lui, cela est une situation déséquilibrée.

⁵⁸ Wouters, Hippolyte, de Ville de Goyet Christine, *Molière, ou l'auteur imaginaire ?* Bruxelles, Éditions Complexe, 1999.

⁵⁹ Boissier, Denis, *L'Affaire Molière. La grande supercherie littéraire*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy éditeur, 2004.

⁶⁰ Marañón, Gregorio, *op. cit.*

Jean Rousset, dans *Le Mythe de Don Juan*, considère que :

Don Juan n'a pas tardé à se rendre indépendant de son inventeur et du texte fondateur ; Tirso et le Burlador originel sont oubliés, les utilisateurs n'y font plus référence, mais Don Juan ne se laisse pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartenait à tous et à personne. On reconnaît là un trait propre au mythe, son anonymat lié à son pouvoir durable sur la conscience collective ; celui-ci va de pair avec son aptitude à toujours naître et renaître en se transformant. Plasticité et propriété indivise : d'une part un récit assez ouvert, assez perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité première ; d'autre part, un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser⁶¹.

Alors, Don Juan est-il l'homme qui fait la cour aux femmes, ou l'homme qui se laisse courtiser par les femmes ? Il est une réalité qu'il y a des hommes dont les femmes tombent amoureuses avec intensité, à première vue.

En 1843 Kierkegaard⁶² a identifié Don Juan avec la figure emblématique de l'état esthétique qui, selon lui, est l'un des deux modèles d'existence qui s'offre au choix de l'individu. Ici, le sujet s'épuise à la recherche d'un plaisir immédiat et capable d'attirer tous les malheurs. Ainsi, le héros hédoniste réalise le divertissement : en effet, Don Juan cherche ainsi à renouveler la première fois pour ainsi échapper aux responsabilités et aux besoins qui mène inévitablement vers l'acceptation du pacte social (l'état éthique).

Conclusions

Dom Juan est généralement classée de comédie, mais il faut dire qu'elle ne s'encadre pas dans la comédie classique canonique. Chez Zorilla, par exemple, on peut trouver des aventures ou de diverses scènes romantiques, Chez, Molière, par contre, la pièce comprend des scènes tragiques et aussi des scènes qui introduisent des personnages des basses classes – paysans, négociants, valets, qui tiennent à la comédie, même à la farce populaire. Nous pourrions

⁶¹ Rousset, Jean, *op. cit.*, p. 8.

⁶² Kierkegaard, Soren, *Either / Or. A Fragment of Life*, London-New York Penguin Books, 1992.

donc affirmer que la pièce est une comédie dramatique, où les personnages tournent, fascinés, autour de Don Juan.

Mais qu'est-ce que c'est la fascination ? Conformément au *Larousse*, *fasciner* signifie : « 1. attirer, dominer, immobiliser un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard ; 2. attirer irrésistiblement le regard de quelqu'un ; 3. Être pour quelqu'un un objet privilégié de pensée, de désir ; 4. exercer sur quelqu'un une attraction puissante ».

La fascination est donc charme, attraction irrésistible. Elle est également séduction, magie, désir, manifester son admiration pour une personne. La fascination est donc un art qui consiste dans charmer le cœur ou l'esprit d'une personne. Le séducteur, qui est un charmeur, est aussi un magicien Dans la séduction, il y a toujours une partie de mystère, qui en confère la persuasion.

Sganarelle, par exemple, est le séduit par excellence. Comme le valet de Dom Juan, il a accès à toutes les idées de son maître sur la liberté, la religion, le faux-semblant. En fait, dans la pièce, il y a beaucoup de personnages qui sont séduits : Sganarelle, Gusman, Elvire, Charlotte, Mathurine, M. Dimanche, même le père de Dom Juan, personnages qui, contre leur volonté, finissent par se laisser tromper par une rhétorique séductrice ; on le voit donc, le charme de Dom Juan ne s'exerce pas seulement sur les femmes, mais aussi sur les hommes. La magie de la rhétorique donjuaniste fascine à jamais Sganarelle qui, contre son art de se soustraire au charme de son maître, reste toutefois prisonnier du mystère et de la séduction de Dom Juan. Le thème de la fascination et de la séduction est un canevas sur lequel toute l'action de la pièce *Dom Juan* est construite.

Bibliographie

d'Aubignac, l'abbé, *Dissertations contre Corneille*, Exeter, University Exeter Press, 1996

Boissier, Denis, *L'Affaire Molière. La grande supercherie littéraire*, Paris, Jean-Cyrille Godefroy éditeur, 2004

Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999

Brunel, Pierre, *Trahison dans le mythe de Don Juan* dans « Dictionnaire de Don Juan », Paris, Robert Laffont, 1999

D'Humieres, Catherine, *Don Juan, entre démythification et remythification* in « Acta Fabula », vol 9, no. 6, juin 2008

Losada Goya, Juan Manuel, *Victor Hugo et le mythe de Don Juan* in Brunel, Pierre, éditeur, « Don Juans insolites », Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008

- Louys, Pierre, *L'imposteur de Corneille et le Tartuffe de Molière* in « Comoedia », 7 novembre 1919
- Kierkegaard, Soren, *Either / Or. A Fragment of Life*, London-New York Penguin Books, 1992
- Marañón, Gregorio, *Don Juan : ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987
- Poulaille, Henry, *Corneille sous le masque de Molière*, Paris, Grasset, 1957
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2012
- Singer, Armand-Edward, *A Bibliography of the Don Juan Theme, Versions and Criticism* in „West Virginia University Bulletin”, Morgantown, ser. 54
- de Unamuno, Miguel, *El Hermano Don Juan o el mundo es teatro* in “Teatro completo”, Madrid, Aguilar, 1959
- Wouters, Hippolyte, de Ville de Goyet Christine, *Molière, ou L'auteur imaginaire ?*, Bruxelles, Editions Complexe, 1999

**SALSA Y CONTROL, DE JOSE ROBERTO DUQUE: EL
CARACAZO ENTRE RECREACION LITERARIA Y
COMPROMISO AUTORIAL**

**SALSA Y CONTROL BY JOSE ROBERTO DUQUE: THE
CARACAZO BETWEEN LITERARY RECREATION AND
AUTHORIAL COMMITMENT**

**SALSA Y CONTROL DE JOSE ROBERTO DUQUE: LE
CARACAZO ENTRE RECREATION LITTÉRAIRE ET
ENGAGEMENT AUTORIAL**

Maguette DIENG⁶³

Resumen

Este artículo indaga la problemática general de la transposición literaria de los hechos reales. Todo cambio de mundo implica una serie de transformaciones fundamentales según el grado de verismo. El mundo literario, aun en las obras históricas y/o autobiográficas no nos permite una transcripción directa y fiel de todos los elementos de la facticidad. Son experiencias estéticas distintas, con recursos y capacidades propias, que generan cierto tipo de expectativas, en ciertas condiciones de recepción. No obstante, el autor venezolano José Roberto Duque logró en Salsa y control recrear, desde la visión particular de un escritor comprometido, la tragedia en la que se convirtió el caracazo.

Palabras-clave: transposición literaria, caracazo, sacudón, intrahistoria, subalterno

Abstract

This article explores the general problematic of the literary transposition of real events. Every change of the world implies a series of fundamental transformations according to the degree of verismo. The literary world, even in historical and / or autobiographical works, does not allow us a direct and faithful transcription of all the elements of facticity. They are different aesthetic experiences, with their own resources and capabilities, which generate certain types of expectations, under certain conditions of reception. However, the Venezuelan author José Roberto Duque managed in "Salsa and control" to recreate, from the particular vision of a committed writer, the tragedy in which the caracazo became.

⁶³ maguette3819@yahoo.fr, Université Cheikh Anta Diop de Dakar (UCAD), Sénégal

Keywords: literary transposition, caracazo, sacudón, intrahistory, subaltern

Résumé

Cet article explore la problématique générale de la transposition littéraire d'événements réels. Il résulte que chaque changement de monde implique une série de transformations fondamentales selon le degré de similitude. En effet, le monde littéraire, même dans les œuvres historiques et / ou autobiographiques, ne permet guère une transcription directe et fidèle de tous les éléments de la facticité. Ce sont des expériences esthétiques différentes, avec des ressources et capacités distinctes, qui génèrent des types d'attentes et des conditions de réception bien particulières. Cependant, l'auteur vénézuélien José Roberto Duque a réussi dans son œuvre "Salsa y control" à recréer, à partir de l'optique intimiste d'un écrivain engagé, la tragédie qu'était devenu le caracazo.

Mots-clés : transposition littéraire, caracazo, sacudón, intrahistoire, subalterne

Introducción

La narrativa latinoamericana, hija de las Crónicas de Indias, remarcó -ya en sus más primigenios textos- una propensión muy marcada respecto a los temas históricos. Las vivencias de los seres de este Nuevo Mundo y sus demonios internos (huelgas de obreros que acabaron más de una vez en matanzas, luchas caudillistas, movimientos revolucionarios, etc.) sirvieron de *vigas maestras* a los andamiajes ficcionales de autores como Gabriel García Márquez, Adriano González León o Pedro Juan Gutiérrez, entre otros.

En *Salsa y control*, el venezolano José Roberto Duque se vale del mismo artificio. Sus cuentos, que se desarrollan en los cerros desfavorecidos de Caracas, conforman cuadros casi testimoniales de la vida de los malandros cuya idiosincrasia se desvela genuinamente a través de la música salsa. Despliega su ficción tomando como base las circunstancias sociopolíticas de su país. El libro rastrea uno de los acontecimientos que más trastornaron los fundamentos de la sociedad venezolana: el Caracazo. Este artículo se propone resaltar desde una perspectiva etnográfica la manera como el autor reconstituye, *desde abajo*, en sus cuentos las revueltas y saqueos que protagonizaron, los días 27 y 28 de febrero de 1989, los habitantes de los ranchos. Su enfoque dista del de un historiador tradicional, se interesa más bien por la intrahistoria: se cuentan los sucesos desde la perspectiva de los seres subalternos; y esta es la perspectiva que más vale para un escritor y croniquero como Duque.

El caracazo o sacudón

A finales de los años ochenta, la economía venezolana experimentó un tremendo colapso debido al fuerte endeudamiento contraído por el estado. Sólo entre 1975 y 1978, la deuda externa aumenta de seis mil millones a treinta y un mil millones. Las inversiones y la creación de nuevos empleos fueron comprometidos por la fuga de capitales: entre finales de 1982 y el primer semestre de 1983, cinco mil millones de dólares fueron sacados del país⁶⁴. La baja de los precios del petróleo⁶⁵ que hasta entonces había instalado el país en un periodo de bonanza tan económico como social empeoró las condiciones de vida. Para erradicar la crisis, el gobierno venezolano tuvo que aceptar un conjunto de medidas impuestas por el Fondo Monetario Internacional a cambio de cuatro mil quinientos millones de dólares y comprometerse a: liberalizar los precios, congelar los salarios, incrementar los impuestos y los precios de los hidrocarburos, reducir drásticamente los gastos públicos y suprimir los subsidios. Desgraciadamente, el “Paquete”⁶⁶ del Fondo Monetario Internacional (FMI), en vez de mejorar la situación económica y social, depauperó a la inmensa mayoría de los venezolanos: «A finales de 1988 el precio de los alimentos había acumulado un alza del 60% en comparación con 1985. Solamente en los últimos meses de 1988 el índice general del costo de la vida se incrementó en un 28%»⁶⁷. Los signos de un inminente estallido social pasaron desapercibidos⁶⁸. El aumento del 30% en las tarifas del transporte público, el día 27 de febrero de 1989, iba a ser el detonante. Los usuarios de Guarenas reaccionaron violentamente destruyendo los vehículos de transporte público. En las pocas horas, la revuelta se enardeció, extendiéndose hasta Caracas, y se convirtió en un gigantesco saqueo de los establecimientos comerciales. Los sectores populares encabezaron así un verdadero «motín de hambre» en contra del gobierno del Carlos Andrés Pérez que asumía por segunda vez la jefatura del Estado. El

⁶⁴ López Portillo, F. “Historia contemporánea de Venezuela (1945-1983)” en Julia Báez: *Imperialismo y economía en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, p.106.

⁶⁵ El barril de crudo venezolano que valía 28.9 dólares en 1973 hundió hasta 10.9 dólares en 1986. Medófilo, M. *El elegido presidente Chávez*, Aurora, Bogotá, 2001, p.102.

⁶⁶ Medófilo, M., *El elegido presidente Chávez*, op. cit., p.110.

⁶⁷ García Ponce, G., *Las nuevas tendencias políticas del venezolano*, Fondo editorial venezolano, Caracas, 1994, p. 24.

⁶⁸ Rivas-Vásquez, R. “El sacudón. El día que bajaron los cerros.” <http://www.amigospais-guaracabuya.org/oagr002.php>. [03/04/2018].

28 de febrero, el Ministro de la Defensa, General Italo del Valle Alliegro dirigió en el Palacio de Miraflores una reunión para que el gobierno ractifique un plan de emergencias y de suspensión de las garantías constitucionales a fin de detener los saqueos: *El Plan Ávila*. Como si tuvieran « una suerte de licencia para matar »⁶⁹ asaltaron las calles dejando tras su paso llantos y muertos. Heinz Rudolfo Sonntag⁷⁰, reveló que un informe secreto de la División de Inteligencia Militar (DIM) hablaba de 2.227 muertos en vez de los centenares oficiales. Según el informe de Provea:

En muchos casos las muertes se produjeron porque la policía o el ejército impidieron el oportuno traslado de los heridos, dejando que se desangraran en la calle. En otros casos, la muerte se produce por disparos que alcanzaron a personas en el interior de sus viviendas, matándolas instantáneamente o hiriéndolas de gravedad (...) A otros heridos se les dio la orden de correr, para luego aplicarles la "ley de fuga", como en el caso de Juan Alexander Franco, muerto a manos de la Policía Militar, tras ser obligado a correr herido de bala en una pierna⁷¹.

Venezuela protagonizó las páginas más negras de su historia, y eso debido a la mera trasgresión de la «economía moral» que deploró el historiador Edgar Thompson en 1971 con motivo de los disturbios de subsistencia ocurridos en la Inglaterra del siglo XVIII⁷². El caracazo no fue un movimiento político, surgió de las hambrientas entrañas de las barriadas venezolanas, « [...] una mayoría en condiciones urbanísticas precarias que se relaciona con todas las formas de desigualdad, a la que le corresponde una situación de "exclusión territorial"⁷³ ». Analizaremos, a continuación, la representación que José Roberto Duque hace de este episodio de la historia reciente de Venezuela.

⁶⁹ Provea, Informe de Situación de Derechos Humanos en Venezuela octubre de 1988-septiembre de 1989, Provea, Caracas, 1989, p.49

⁷⁰ Sonntag, H.; Maingon, T. y Biardeau, X., Venezuela: 4F 1992 Un análisis Sociopolítico, Nueva Sociedad, Caracas, 1992, p. 66.

⁷¹ Provea. Informe..., op. cit., p. 50.

⁷² Thompson, E., *Tradición, revuelta y conciencia de clase, estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Crítica, Barcelona, 1979.

⁷³ Rolnik, R. y Cymbalista, R., “Regulación del urbanismo en América Latina. Desafíos de la construcción de un nuevo paradigma”, 2000, p. 2, en Borja, J., “El gobierno del territorio de las ciudades latinoamericanas”, <http://municipioaldia.org/facipub/upload/publicaciones/1/55/gobierno> [18/02/2018].

La transposición literaria

El concepto de “Intrahistoria” fue acuñado por Miguel de Unamuno, quien, destacando la superficialidad de la Historia, ese «pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras»¹ instaba preocuparse mejor por « la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana [...] »². Recientemente, autores como Luz Marina Rivas se han apropiado aquel concepto unamuniano para categorizar cierto acercamiento a la historia desde abajo que se ha advertido en la narrativa latinoamericana. El relato intrahistórico -al contrario del histórico- viene a designar al texto en el que « [...] se re-crea el pasado en el interior de la ficción desde la distancia que le confiere una conciencia de la historia, textualizada como instancia de evaluación, reorganización e interpretación de los hechos, bien sea en el marco de lo público o lo privado, y para cuya construcción se vale el autor indistintamente de la incorporación de géneros discursivos diversos o hasta de hibridaciones genéricas »³. Aunque su enfoque sea menos ceñido, Duque inscribe la segunda parte de su libro dentro de las mismas coordenadas. Este artículo se propone resaltar desde una perspectiva etnográfica la manera como José Roberto Duque re-crea uno de los acontecimientos político-económicos más marcados de Venezuela: *El caracazo* que viene relatado desde el enfoque de los « subalternos »⁴.

Salsa y control toma su título de una canción del mítico grupo de los Hermanos Lebrón⁵, cosa que remarca el autor mismo en uno

¹ Unamuno, M., *En torno al casticismo*, Ed. Austral, Madrid, 1979, p. 27.

² *Ibíd.* pp. 27-28.

³ Marinas Rivas, L., *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Ediciones El Caimán Ilustrado, Carabobo, 2000, p. 38.

⁴ En su intento de conceptualización del subgénero intrahistórico, Luz Marinas Rivas subraya la complejidad de la condición de los subalternos en Latinoamérica, donde « [...] no todos los subalternos tienen voz, pero muchos de ellos sí la tienen y la utilizan a pesar de la violencia con la que muchos sistemas se empeñan a acallarla.». Marinas Rivas, L., *La novela intrahistórica...*, op. cit., p. 58.

⁵ El grupo hizo su primera aparición el 7 de julio de 1967, con su disco titulado “Psychodelic Goes Latin”. El respaldo de toda la comunidad negra de Brooklyn por reconocerse perfectamente en ellos- les garantiza un éxito tremendo en las ventas. El disco “Salsa y Control” sale al mercado en 1970. En un artículo publicado

de sus blogs: «La canción que le da nombre a este extraño y querido libro de relatos (mi primogénito, para ser más preciso) es la de los Hermanos Lebrón. En realidad el título original del libro era *Salsa, Cuento y Control*, pero en Monte Ávila alguien decidió que *Salsa y Control* estaba bien y así se quedó»¹. El libro viene dividido en dos partes por la canción “sobre una tumba humilde” de Tite Curet Alonso. Esta pieza, el homenaje más profundo a la condición del ser humano pobre y pasional de los pueblos caribeños², desempeña una doble función. Baja el telón sobre el triste sino de Urruca y lleva a su paroxismo la tensión dramática. Las tumbas de gente humilde a la que no se puede pagar « monumento de mármol con inscripciones a colores »³ serían las únicas respuestas a los interrogantes del narrador en el cuento precedente, “De mi pobre gente pobre”⁴: « Llega la bulla, comienza la fiesta brava -de verdad: brava, olor a bestia absoluta, cómo evitar ese choque final, con qué sogas imposibles domar aquel vértigo »⁵. La canción “Sujétate la lengua”⁶ que, a modo de

el 1 de julio de 2006, “Salsa y Control, un asunto de familia”, Mario “Speedy” Gonzales anota lo siguiente : “Cuando el Boogaloo empezó su declino, bandas nuevayorkinas ya habían tomado el espacio del ambiente latino.[...] Era la hora de cambiar, los Lebrón resuelven entonces experimentar esa nueva expresión híbrida salida del sonido de los metales y cuya temática no dejaba de lado al cotidiano del barrio latino, similar en vicisitudes al barrio negro de Brooklyn. De esta forma sale al mercado el disco “Salsa Y Control” (1970-Cotique-1049) verdadera obra clásica de la salsa y que definiría los rumbos de la banda para los años siguientes. En esta producción se incorpora Frankie Lebrón en las congas y aún cuentan con la participación del trompetista Ray Maldonado”. Gonzales, M. “Speedy”, “The Lebrón Brothers *Salsa y Control*, un asunto de familia” <http://www.buscasalsa.com/Salsa-y-Control-un-asunto-de> [15/03/22018].

¹Duque, J. R., “*Salsa y control: Así suena el nombre*” <http://salsaycontrol.blogspot.com/2005/11/as-suena-el-nombre.html> [15/03/22018].

² *Ibid.*

³ Duque, J. R., *Salsa y control*, op.cit., p.65.

⁴ *Ibid.*, p.63.

⁵ *Ibid.*

⁶ Es una creación del cubano Leonel Bosch. Pero fue la versión de Palmieri la que caló profundo en los barrios de Venezuela. Respecto al liderazgo de Palmieri, César Miguel Rondón remarca: “ [...] ya Eddie Palmieri, funcionando como un pionero aislado, marcaba los rumbos definitivos: antes de que terminara la década, ya el Caribe -y con él las comunidades caribeñas que viven en Nueva York- , estaba lleno de trombones, de una música todavía incipiente y desesperada, pero novedosa, que tenía tres características fundamentales: 1) el uso del son como la base principal de desarrollo (sobre todo por unos montunos largos e hirientes), 2) el manejo de unos arreglos no muy ambiciosos en lo que a armonías e innovaciones se refiere, pero sí definitivamente agrios y violentos, y 3) el toque último del barrio marginal:

introducción, anuncia el conjunto de relatos apunta el sentimiento generalizado de indefensión que impera en los ranchos, cuyos *practicantes* ya están presos « [...] de la parálisis (la posición de no hacer nada), para evitar riesgos o, porque a la larga nada vale la pena) »¹.

La violencia con la que las fuerzas armadas reprimieron a los saqueadores sigue estando muy viva en la mente del autor:

[...] sucedió el 27 y me agarró en la avenida Sucre, no pude entrar a La Cañada; de pronto la masacre, los muertos y el tiroteo más espantoso de mi vida, en el que no hice sino huir mientras otros chamos de mi edad se fajaban a tiros con los cuerpos represivos; de pronto la anarquía del 28 y yo me apliqué al disfrute irresponsable del saqueo mientras otros chamos de mi edad intentaban organizar a la gente para que lo hiciera todo con orden antes que llegaran los pacos; de pronto el metrallateo serio con fusiles y cañones punto cincuenta, yo tirado en el piso del apartamento mientras otros chamos de mi edad caían asesinados por racimos; de pronto el regreso a la universidad luego de los días de suspensión de las clases, yo desconectado de los acontecimientos macro mientras otros chamos de mi edad daban las noticias de que habían muerto unos compas con quienes nunca compartí, una Yulimar que lleva el nombre de mi hija, unos conocidos Yanco y Roland a quienes torturaron y volvieron mierda en la DIM. Los primeros cuentos del libro fueron escritos antes del apocalipsis de febrero de 1989, y los otros después².

Mauri, en el último cuento de la primera parte del libro -“De mi pobre gente pobre”-, ya anunciaba aquel *apocalipsis*:

De pronto Mauri, alza la voz, “Ah no, mijo, esto es en serio” y de un empujón bate las puertas y se planta en medio de la calle hirviente de ruidos humanos, de trotes innumerables: no es la misma vulgar redada de cada dos meses, no es el habitual

la música ya no se determinaba en función de los lujosos salones de baile, sino en función de las esquinas y sus miserias, la música ya no pretendía llegar a los públicos mayoritarios: su único mundo era ahora el barrio; y es este barrio, precisamente, el escenario que habría de concebir, alimentar y desarrollar la salsa; aquí arranca la cosa.” Cesar Miguel Rondón: *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Caracas, Arte, 1980, pp. 25-26. Citado por Torres, V. F., *La novela bolero latinoamericana*, op. cit., p. 129.

¹ Rotker, S., *Ciudadanías del miedo*, Nueva Sociedad, Caracas, 2000, p. 16.

² Duque, J. R. “*Salsa y control: quinceañero del Veintitrés en Buenos Aires*” <http://tracciondesangre.blogspot.com/2011/11/salsa-y-control-aires-del-veintitres-en.html> [03/04/2018].

nerviosismo policial tras algunos tipos sorprendidos in fraganti, “pero mira qué maravilla, pues”, el gentío a furia cabal; y hasta el peor dotado se lanza sobre las fuerzas del orden con un aplomo de justiciero aterrador.

Llega la bulla, comienza la fiesta brava - de verdad: brava, olor a bestia absoluta. Como evitar ese choque final, con qué sogá imposible domar aquel vértigo¹.

“Adioses”² que abre la segunda parte presenta una estructura narrativa muy distinta del resto del libro. La figura del narrador principal se difumina dando la voz a narradores hipodiegéticos, cuyos nombres tomados de la vida real aumentan el verismo de sus relatos que se yuxtaponen como cortas secuencias de un documental:

Por radio y televisión lo que transmiten es el mismo vaporón en todas las ciudades. Los muchachos aquí están hablando de lanzarse hacia el centro, aunque sea hacia las tiendas de ropa. Hemos visto subir a unos cuantos con neveras y televisores y aparatos sobre las espaldas, pero cómo hacer, cómo escapársele a ese pelotón allí enfrente en plena estación. Como que es mejor quedarse en el bloque así haya que soportar el olor a bomba y a vinagre y a muerto³.

Elisa, « espectador-mirador perfecto»⁴, arroja luz sobre la razón subyacente de los saqueos; la que fue ocultada por los discursos oficiales del gobierno de Carlos Andrés Pérez. El sacudón fue ante todo « un motín de hambre»⁵ :

Por el callejón sube una turba multicolor cargada de aparatos de todos los tamaños, hasta las viejas del Plan Dos que dicen ser testigos o quién sabe qué verga de Jehová empujan unas bolsas enormes escaleras arriba, y al viejo pendejo del jardín y a la Mestiza les están llenando el rancho de comida y artefactos [...] Alguien se le coloca al lado y le señala, en un gesto hilarante, aquellos dos tipos que vienen con sendas reses sobre los hombros. “Dónde es, adónde hay”⁶.

¹Duque, J. R., *Salsa y control*, op. cit., p. 63.

² Ibid., p.69.

³ Ibid., p.72.

⁴ Ibid., p.82

⁵ Martínez, J. H. “Causas e Interpretaciones del Caracazo” en *HAOL*, Núm. 16, pp. 85-92.

⁶Duque, J. R., *Salsa y control*, op. cit., pp. 82-83.

Las terribles consecuencias de *El Plan Ávila* que autorizaba el uso de armas de guerra por parte de las fuerzas armadas vienen cristalizadas. Así, « [...] gozando una bola, echando plomo como nunca, practicando contra gente de verdad »¹, sólo dejaron tras ellas « gritos del barrio derramando la vida por la calle (adioses de madres y de pobres a los caídos) »². En el mismo sentido, el escritor venezolano dedica el último cuento del libro a « los 247 muertos oficiales y a los otros miles de muertos (extraoficiales pero muertos al fin) del 27 de febrero de 1989 »³.

Conclusión

Por cierto, Duque, contando la vida del barrio desde el barrio, no puede conformarse con las versiones asepticadas que las autoridades estatales dieron de tales sublevaciones. Sus relatos sitúan a los habitantes de los cerros, actores de los saqueos en la famosa “Zona gris” de Primo Levi⁴. Una zona « [...] donde el oprimido se hace opresor y el verdugo aparece, a su vez, como víctima. Una gris e incesante alquimia en la que el bien y el mal y, junto a ellos, todos los metales de la ética tradicional alcanzan su punto de fusión. Se trata de una zona de irresponsabilidad y de “*impotencia judicandi*” »⁵. Convirtiéndose en portavoz de todos los olvidados del sistema que pueblan los cerros caraqueños, el escritor venezolano nos sumerge en un universo narrativo de hondo compromiso social.

Bibliografía

- Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Tr. Antonio Gimeno Cuspinera, PRE-TEXTOS, Valencia, 2000
- Albadalejo Mayordomo, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Murcia, 1998 (2ª edición)
- Duque, J. R., *Salsa y control*, Monte Ávila, Caracas, 1996
- “Salsa y control: Así suena el nombre”.
<http://salsaycontrol.blogspot.com/2005/11/as-suena-el-nombre.html> [15/03/22018].
 - “Salsa y control: quinceañero del Veintitrés en Buenos Aires”

¹ Ibid., p.74.

² Ibid., p.76.

³ Ibid., p. 81

⁴ Levi, Pr., *Los hundidos y los salvados* (1986), Tr. Pilar Gómez Bedate, Barcelona, El aleph editores, 2005.

⁵Giorgio, A., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Tr. Antonio Gimeno Cuspinera, PRE-TEXTOS Valencia, 2000, p. 11.

<http://tracciondesangre.blogspot.com/2011/11/salsa-y-control--aires-del-veintitres-en.html> [03/04/2018].

García Ponce, G. *Las nuevas tendencias políticas del venezolano*, Fondo editorial venezolano, Caracas, 1994

Gonzales, M., “*The Lebron Brothers Salsa y Control, un asunto de familia*” <http://www.buscasalsa.com/Salsa-y-Control-un-asunto-de> [15/03/2018]

Levi, P., *Los hundidos y los salvados* (1986), Tr. Pilar Gómez Bedate, El aleph editores, Barcelona, 2005

Lopez Portillo, F., “Historia contemporánea de Venezuela (1945-1983)” en Báez, J., *Imperialismo y economía en América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989

Martínez, J. H., “Causas e Interpretaciones del Caracazo” en *HAOL*, Núm. 16

Medina, M., *El elegido presidente Chávez*, Aurora, Bogotá, 2001

Provea, *Informe de Situación de Derechos Humanos en Venezuela octubre de 1988-septiembre de 1989*, Provea, Caracas, 1989

Rivas-Vasquez, R., “El sacudón. El día que bajaron los cerros.” <http://www.amigospais-guaracabuya.org/oagr002.php>. [03/04/2018].

Rolnok, R. y Cymbalista, R., “Regulación del urbanismo en América Latina. Desafíos de la construcción de un nuevo paradigma”, 2000, en Borja, J., “El gobierno del territorio de las ciudades latinoamericanas”, <http://municipioaldia.org/facipub/upload/publicaciones/1/55/gobierno> [18/02/2018]

Rivas, L. M., *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Ediciones El Caimán Ilustrado, Carabobo, 2000

Ronson, C. M., *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, Arte, Caracas, 1980

Rotker, S., *Ciudadanías del miedo*, Nueva Sociedad, Caracas, 2000

Sonntag, H., Maingon, T. y Biardeaux, X., *Venezuela: 4F 1992 Un análisis Sociopolítico*, Nueva Sociedad, Caracas, 1992

Thompson, E., *Tradición, revuelta y conciencia de clase, estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Crítica, Barcelona, 1979

Unamuno, M., *En torno al casticismo*, Ed. Austral, Madrid, 1979

**LA FRANCITÉ DANS LE ROYAUME DE CE MONDE DE
ALEJO CARPENTIER**

**THE “FRANCITÉ” IN ALEJO CARPENTIER’S THE
KINGDOM OF THIS WORLD**

**LA “FRANCITÉ” EN EL REYNO DE ESTE MUNDO, DE
ALEJO CARPENTIER**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail propose une analyse du fonctionnement des éléments appartenant à la francité dans le roman Le Royaume de ce monde, de Alejo Carpentier. En partant de l'évidence que la culture, la civilisation et la littérature françaises représentent des influences notables dans l'univers auctorial de l'écrivain cubain, nous montrons que, dans le roman évoqué, la francité – actualisée dans les références culturelles, dans la présence de certains personnages fictifs ou historiques, dans les références politiques et sociales – apparaît comme l'opposé à l'américanité.

Mots-clés : réel merveilleux, exotisme, Haïti, pouvoir, francité

Abstract

Our paper proposes an analysis of the functioning of the elements belonging to the « francité », in Alejo Carpentier's novel The Kingdom of this World. We start from the obvious fact that French culture, civilization and literature are important influences on Alejo Carpentier's auctorial world and we demonstrate that, in the mentioned novel the « francité » - which is present in cultural, social and political references, as well as in fictional or historical characters – appears to be the opposite to the typical american cultural elements.

Keywords : magical realism, exotics, Haiti, political power, “francité”

Resumen

Nuestra ponencia propone un enfoque de los elementos perteneciendo a la « francité » en la novela de Alejo Carpentier El Reino de este mundo. Es una evidencia que la cultura, la civilización y la literatura franceses han representado influencias notables en el universo auctorial del escritor cubano. Nosotros queremos demostrar que esa « francité », presenta en la novela mencionada a través de referencias culturales, sociales, políticas, así como en la presencia de personajes ficticios o históricos representa, en la visión de Carpentier, el elemento opuesto a la americanidad.

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

Palabras clave : real maravilloso, exotismo, Haïti, poder, « francité »

L'écrivain cubain Alejo Carpentier y Valmont est l'une des figures incontournables de la littérature du *boom* hispano-américain. Sa théorie du *real maravilloso*, exposée dans le *Prologue* du roman *El Reino de este mundo*, met en valeur la complexité de sa réflexion théorique, trouvée, d'une part, sous l'influence de la littérature française et voulant, d'autre part, affirmer et construire une identité littéraire hispano-américaine, notamment celle du réel miraculeux.

En 1927, Carpentier quitte une Cuba dictatoriale, se trouvant sous le régime de Gerardo Machado, pour s'établir en France pour une bonne période. La période vécue en France, de 1927 à 1939, marque profondément l'univers littéraire de Carpentier, surtout comme résultat du contact direct avec les plus importants écrivains surréalistes français : Louis Aragon, Tristan Tzara, Paul Eluard et Robert Desnos. D'ailleurs, Carpentier fait son début littéraire avec deux nouvelles publiées pendant son séjour en France, *El Sacrificio*, en 1923 et *Histoire de lunes*, en 1933, cette dernière écrite en français.

Bien que fortement influencé par le contact avec le monde littéraire français, Carpentier se sent profondément américain, notamment il sent appartenir à un univers mentalitaire du nouveau continent et le contact avec le monde européen ne fait autre qu'exalter son sentiment d'appartenance au Nouveau Monde. Dans *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, il exprime « ardientemente el deseo de expresar el mundo americano » pentru că acest spațiu « se presentaba como una enorme nebulosa, que trataba de entender »².

En 1943, Carpentier visite le Haïti : les impressions que ce voyage lui laisse, corroborées avec sa déjà présente fascination pour le baroque et avec le contact avec les surréalistes français, sont les éléments déclencheurs d'un de ses plus importants romans : *El Reino de este mundo*. Le roman marque le début du réalisme magique et, par son *Prologue*, définit le réel miraculeux. Le trame du roman suit la vie de l'esclave noir Ti Noël, depuis la période de la domination française sur la colonie, jusqu'à la chute du premier roi noir de l'état devenu indépendant, le roi Henri Christophe.

² Carpentier, Alejo, *Confesiones sencillas de un escritor barroco* în "Cuba", revista mensual, no. 24/1964, p. 32.

El Reino de este mundo suit donc l'histoire fictive de l'esclave noir Ti Noël, le canevas étant l'évolution historique de cette partie de l'île Santo Domingo qui allait devenir l'état indépendant Haïti. Il s'agit donc de la période 1751-1830. Divisé en quatre parties et 26 chapitres, le roman met ensemble un des personnages fictifs et des personnages historiquement réels, comme François Mackendal, Boukman, Henri Christophe, Pauline Bonaparte.

La première partie du roman surprend la période 1751-1758, dont l'événement le plus important est la révolte de Mackendal, qui finit avec son exécution. La deuxième partie narre la période 1778-1803, présentant, d'une part, la fictionalisation d'un événement historique, la rébellion du Jamaïcain Bouckman et, d'autre part, l'histoire fictive de Lenormand de Mezy, le maître de Ti Noël, qui va connaître la déchéance qui finira par s'enfuir au Cuba. C'est toujours cette deuxième partie du roman qui introduit un autre personnage historique fictionalisé, Pauline Bonaparte, avec son arrivée sur l'île et le départ marquant la fin de la domination française. La troisième partie du roman se concentre sur la période historique 1816-1820, marquée par le retour de Ti Noël au Haïti, dans un pays donc qui est déjà devenu la première monarchie autonome du Nouveau Monde : le royaume de Henri Christophe. Le suicide du roi, qui met ainsi fin à une monarchie noire « à la française », marque la fin de la troisième partie du roman. Enfin, la quatrième partie, allant de 1820 à 1830, suit deux plans spatiaux : d'une part, en Europe, à Rome, où vit déjà Solimán, l'ancien masseur noir de Pauline Bonaparte et, d'autre part, dans un Haïti dominé par les nouveaux maîtres, les mulâtres et où meurt en apothéose le vieux déjà Ti Noël.

L'unité de la narration vient de la présence constante du personnage de l'esclave noir Ti Noël, celui qui englobe, en effet, trois mondes dont il est influencé, n'appartenant toutefois à aucun : le monde africain, dont il revendique son identité mentalitaire et les croyances, mais ce n'est pour lui qu'un monde des histoires racontées par les siens, non pas un monde tangible ; le monde français, dont il apprend des savoir-faire et des savoir-vivre, sans toutefois les sentir siens et sur lesquels il garde un regard critique ; enfin, le monde haïtien, qui n'est qu'un mélange mal construit des deux autres.

Bien que certains critiques aient considéré que Ti Noël n'est pas le personnage central du *Royaume de ce monde* et que la valeur symbolique du personnage Bouckman est supérieure³, d'autres voient, en effet, en Ti Noël, la figure centrale du roman⁴. Emma Susana Speratti-Piñero affirme que : « La vida de Ti Noël es, por una parte, el hilo que relacion los acontecimientos históricos seleccionados por Carpentier; pero es tambien la vida de quien los padece, los acepta a regañadientes o se resiste a ellos, y crece sin darse cuenta hasta que una comprensión reveladora lo transforma para siempre ».⁵ Ainsi, Ti Noël représente l'histoire lente de son pays, témoin impuissant de l'oppression française, opprimé par le régime de Henri Christophe et victime auto-sacrificielle du régime des mulâtres: esclave noir des maîtres blancs, condamné par ceux de sa race, il est aussi rejeté par la nouvelle race résultée de la mixité, les mulâtres, car il semble représenter plus qu'eux la vraie identité haïtienne.

La francité est l'un des éléments clé du roman. Elle apparaît en tout premier lieux comme référence culturelle – une culture et un système de pouvoir considérés comme artificiels et incarnés dans le roman par le maître d'esclaves Lenormand de Mezy et par Pauline Bonaparte. Il y a ensuite la francité importée, représentée par le premier roi noir, Henri Christophe, qui essaie, sans succès finalement, de reproduire sur terre américaine, une France monarchique renversée. Toutefois, le texte, dans son ensemble, et surtout par la manière dont il met en évidence la pratique du *real maravilloso* se présente comme un opposé à toute idée de francité.

Le *real maravilloso* ou la destruction de la francité

Le *Prologue* au *Royaume de ce monde* est, sans doute, l'un des textes incontournables dans la définition de ce que, pour la littérature hispano-américaine, est le *réalisme magique* ou le *réel merveilleux*. Ce dernier syntagme, appartenant à Carpentier, définit,

³ cf. González Echevarria, Roberto, *Introducción a "Los pasos perdidos"*, Madrid, Catedra, 1974, p. 46.

⁴ cf. Boldy, Juan Barroso, *Realismo magico y lo real maravilloso en "El reino de este mundo" y "El Siglo de las Luces"*, Miami, Universal, 1977.

⁵ Speratti-Piñero, Emma Susana, *Noviciado y apoteosis de Ti Noel en "El reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in « Bulletin hispanique », LXXX, 3-4/1978, pp. 201-228, p. 204.

selon l'auteur, cette manière typiquement américaine d'imaginer et d'écrire la littérature, manière issue de tout un acquis mentalitaire et culturel américain, impossible à répéter ailleurs dans le monde :

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la acotante pretensión de suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años.⁶

Il est très important de souligner, à ce point, que pour Carpentier, dont l'héritage culturel, plus précisément français, est indéniable, le réel merveilleux représente une manière de créer le merveilleux de manière naturelle, et non pas – à l'instar des écrivains français – en suivant des recettes préétablies⁷ :

Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria — ¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la fête foraine, de los que ya Rimbaud se había despedido en su « Alquimia del Verbo » ? Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para riada suelen encontrarse : la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario : el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantrópías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo.⁸

⁶ Carpentier, A., Prologo.

⁷ Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria. Y hoy existen códigos de lo fantástico, basados en el principio del burro devorado por un higo, propuesto por los Cantos de Maldoror como suprema in versión de la realidad, a los que debemos muchos « niños amenazados por ruiñeños », o los « caballos devorando pájaros » de André Masson. (Carpentier, A., Prologo)

⁸ Carpentier, A., Prologo.

L'on voit donc que la littérature française, surtout celle des surréalistes, sert de repère à Carpentier, dans la définition de son *real maravilloso*. Mais c'est un repère qui se définit par le fabriqué, par le factice, par la pauvreté de l'imagination, conduisant à des images d'un merveilleux forcé et construit. Le seul qui échappe à cette écriture faite de pure application des recettes et que Carpentier apprécie, d'ailleurs, est Rimbaud, le voyant.

Les éléments relevant du réel merveilleux sont récurrents dans *Le Royaume de ce monde* et surgissent, d'habitude, à la rencontre de deux mondes, caractérisés, à leur tour, par des modèles totalement différents de perception de la réalité : la modalité matérialiste et démythisée des maîtres français et celle magique, merveilleuse, surnaturelle, des esclaves noirs.

Un premier épisode qui illustre ce fonctionnement du réel merveilleux est représenté par l'image des têtes coupées que Ti Noël voit dans les vitrines de Cap Français. Arrivé à Cap Français pour accompagner son maître Lenormand de Mézy, l'esclave Ti Noël n'est nullement choqué – contrairement à son maître – par les images successives des têtes coupées et exposées dans les vitrines des magasins : les têtes de cire, couvertes de perruques à la française, montrées dans la vitrine du coiffeur⁹, les têtes coupées des veaux, dans la vitrine du boucher et la tête, la figure du Roi de France, imprimée sur les estampes exposées dans une librairie.

La suite de ces images pourrait être choquante pour l'œil de l'européen, mais pour Ti Noël ce n'est que le passage vers un autre monde : le monde de *là*, celui d'au-delà de l'océan, le monde africain de ses ancêtres. La gravure qui « Representaba algo así como un almirante o un embajador francés recibido por un negro rodeado de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y de lagartos ». (p. 6), ce qui n'est que l'image renversée de la réalité vécue par l'esclave noir revoie Ti Noël vers un monde immatériel, qu'il n'avait connu que des histoires racontées par Mackendal – pourtant, c'est un monde que le jeune esclave connaît bien, un monde où la magie et l'ancrage dans la nature, aussi bien que la force et le courage des rois sont en contraste avec un autre monde, que Ti Noël connaît toujours des histoires des autres, le monde européen.

⁹ C'est une image qui pourrait bien anticiper l'image des têtes des nobles guillotonnées dans la Révolution française, qui allait venir.

Cap Français en soit, ville métissée où les signes culturels français se mêlent aux traditions des esclaves, est une illustration du réel merveilleux. Gerardo Gutierrez Cham¹⁰, montre, à ce propos, que la capitale de l'île est un espace ambivalent, montrant, dans le même temps la décadence et le développement.

La métamorphose, actualisation récurrente du réel merveilleux, est aussi différemment perçue par les esclaves noirs et par les maîtres français. L'une des scènes de métamorphose présente le vieux déjà Ti Noël, seul oublié, mais « roi » sur les ruines de la propriété de Lenormand. Il s'agit ici d'une image tangible de la destruction de la francité, dans ce qu'elle avait représenté de plus atroce pour les Haïtiens : l'exercice abusif du pouvoir, résultat d'une supposée supériorité culturelle des maîtres français. Ti Noël deviendra l'homme-oiseau et s'intégrera au monde des oiseaux, lors d'une vraie apothéose.

Les métamorphoses de Mackendal, fugitif pour échapper à la punition des maîtres français, sont une autre actualisation du réel merveilleux. Le merveilleux est d'autant plus fort que ces métamorphoses ne sont pas vues et vécues directement par tous, certains apparaissant de manière médiée, dans les histoires des esclaves noirs sur les exploits de Mackendal. Ainsi, ces métamorphoses apparaissent-elles comme une matérialisation de la croyance dans une autre réalité, dans une autre dimension, cachée à l'œil qui ne peut ou ne sait pas percevoir le merveilleux.

Lorsque Mackendal est brûlé sur le bûcher, la même scène est différemment perçue par les maîtres français et par les esclaves noirs : les premiers voient et sont convaincus que Mackendal meurt brûlé, car ils ont vu sa tête envahie par les flammes. Par contre, les esclaves noirs voient et croient que Mackendal a survécu, étant sauvé par les esprits de là :

De pronto, todos los abanicos se cerraron a un tiempo. Hubo un gran silencio detrás de las cajas militares. Con la cintura ceñida por un calzón rayado, cubierto de cuerdas y de nudos, lustroso de lastimaduras frescas, Mackandal avanzaba hacia el centro de la plaza. Los amos interrogaron las caras de sus esclavos con la mirada. Pero los negros mostraban una despechante indiferencia. ¿Qué sabían los blancos de cosas de negros ? (p. 15)

¹⁰ Gutierrez Cham, Gerardo, *El espacio mítico en "El Reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in Revista "Escritos", BUAP, no. 1/2016, p. 5

Il s'agit ici de deux manières différentes de percevoir la réalité et d'appréhender la fiction, la mise en scène. Les noirs voient Mackendal brûler lors d'une exécution « mise en scène » par les Français ; ils le voient, mais ils perçoivent une autre réalité, leur réalité, et dans cette réalité qui leur appartient, Mackendal a été sauvé, en se métamorphosant. Par contre, ils ont une perception inverse d'une autre mise en scène, réelle. Par exemple, ils considèrent que Mademoiselle Floridor, actrice ratée et troisième épouse de Lenormand, est une criminelle simplement parce que Floridor, lorsqu'elle était ivre, se mettait à réciter devant les esclaves des monologues de *Phèdre*.

La mort est aussi différemment perçue, par les habitants français et par les noirs. Selon le code du *real maravilloso*, la mort est toujours étrange, provoquée par des forces hors de la compréhension immédiate et intangibles ; pourtant, la mort est toujours le prédécesseur d'un changement, une image tangible de la putréfaction et de la déchéance d'un monde. La maladie étrange qui envahit l'île après l'arrivée de Pauline Bonaparte atteint tout d'abord le perruquier de la Française, lequel s'écroule en vomissant du sang. Ensuite, la maladie se propage sur toute l'île, ce qui pousse Pauline à se réfugier sur l'île Trastorno. Au moment où le mari de Pauline, le général français Leclerc est lui aussi atteint par la maladie inexplicable, sa femme commence à pratiquer, avec son masseur Solimán, des rituels étranges, dans une atteinte de sauver son mari. Le rituel s'avère pourtant inefficace, parce qu'il s'agit d'un élément tout à fait étranger et incompris par les Français, et Leclerc meurt finalement. Après la mort du général, Pauline quitte l'île à jamais.

Un autre élément qui appartient au réel merveilleux est la coexistence des mondes – celui des esclaves noirs et celui des maîtres français – et l'inversion de la perception de ces mondes. Ce mécanisme fait que le monde tangible soit perçu comme féerique et que le monde merveilleux soit tenu pour réel. Par exemple, lorsqu'il revient sur l'île, après la victoire du noir Dessalines, le vieux déjà Ti Noël voit deux mondes, deux réalités, qu'il perçoit de manière différente : d'une part, c'est le monde étrange, plein des signes de la magie, de l'ancienne propriété de Lenormand : c'est un monde qui ne le déstabilise pas, parce qu'il en comprend les signes. D'autre part, le monde réel et tangible du palais Sans Souci du roi Henri Christophe apparaît pour Ti Noël comme féerique, irréel : il le voit mais ne peut pas en comprendre le fonctionnement. À Millot, Ti Noël découvre le

palais féérique de Henri Christophe, devenu roi. Le luxe et l'opulence « à la française » éblouissent l'ancien esclave, qui, arrêté par les gardes du roi, redevient esclave, cette fois d'un roi noir et francisé, et condamné à participer au labeur pénible de la construction de la citadelle La Ferrière. Si Sans Souci est l'image d'une opulence « à la française », La Ferrière en est celle du pouvoir absolu « à la française », mais aussi un monde de la claustration, une construction qui sera détruite par le même principe qui avait conduit à sa construction. Toutefois, les deux constructions sont des répliques fantoches au pouvoir français, déjà révolu :

"[...] la ciudadela de la Ferrière, todo lo contiene: es el mundo entero [...] y lleva una tiranía indecible, niega todo lo que se proponía el proyecto utópico que encarnaba. [...] En el colmo de su inclusividad, el palacio-significante se vacía de sus significado-servidores y es devorado por un « fuego frío »¹¹.

Francité et mixité culturelle

La ville Cap Français représente l'image parfaite de la francité culturelle qui tend à envahir un *modus vivendi* local, cette invasion culturelle étant toutefois vouée à disparaître. Cap Français, devenu sous le roi Henri Christophe Cap Haïtien est l'image éloquente de cette mixité culturelle destructrice. Au début, Cap Français apparaît comme une ville prospère, vivante, empreinte d'une certaine mondanité. Devenu Cap Haïtien, la ville devient fantomatique, lugubre, déserte, un lieu où les morts parlent, tandis que les vivants restent en silence. C'est cette image qui frappe Ti Noël lors de son retour, ce sont les cris du moine Breille, ancien confesseur du roi Henri Christophe, dont le corps a été bâti, sur l'ordre du roi, entre les murs de la cathédrale

Pourtant, la domination « à la française » de Henri Christophe ne dure pas longtemps. Dans un premier temps, il est frappé par l'apoplexie, lorsqu'il voit, pendant la messe, l'apparition fantomatique du moine Breille, qu'il croyait mort et bâti entre les murs de la cathédrale de Cap Français. Ensuite, son palais Sans Souci est détruit et saccagé. Enfin, c'est la chute finale du roi : gravement malade, il ne peut plus faire face à l'émeute qui agite le pays, il est

¹¹ Boldy, Steven, *Realidad y realza en "El Reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in « Bulletin hispanique », no. 88-3-4/1986, pp. 409-438, p. 416.

quitté par tous, sauf par sa famille et trouve la mort dans le suicide, son corps étant par la suite « enterré » entre les murs de sa citadelle La Ferrière.

La francité comme manifestation du pouvoir

Le Royaume de ce monde propose la confrontation entre deux mondes, chacun rattaché à son système mentalitaire et établissant une relation de pouvoir en vertu de cet acquis mentalitaire. D'une part, c'est le monde des esclaves noirs, enracinés dans les croyances populaires et mystiques, mais dépourvus de pouvoir, d'autre part, c'est le monde des maîtres français, détenteurs du pouvoir mais se revendiquant d'un système mentalitaire et de croyances étranger à la terre où ils vivent. C'est, selon nous, le motif pour lequel le pouvoir que les Français exercent sur les esclaves noirs est voué à l'échec.

Ce système de pouvoir abusif et culturellement enraciné dans le vieux continent, notamment en France, est très bien représenté par deux personnages du roman : Lenormand de Mezy et Pauline Bonaparte. Dans les deux cas, la trajectoire du pouvoir est la même : construit sur la domination et la supposée supériorité culturelle, leur pouvoir s'écroule au moment où il est mis à l'épreuve de l'enracinement culturel des noirs.

Lenormand de Mezy est l'image du pouvoir passager, parce que c'est un pouvoir par procuration : pendant la domination française sur l'île, il est respecté et obéi parce qu'il appartient à la classe dominante, sans qu'il n'ait aucun mérite personnel¹². Par exemple, pour acheter des chevaux à Cap Français, il se fait aider par son esclave noir : « Monsieur Lenormand de Mezy, conecedor de la pericia del esclavo en materia de caballos, sin reconsiderar el fallo, había pagado en sonantes luses » (p. 4).

Après la mort de sa première épouse, en bon viveur « à la française », Lenormand commence à fréquenter les boîtes de Cap Français, où il fait la connaissance de Floridor, une comédienne obscure en compagnie de laquelle il va passer un long séjour à Paris. De manière symbolique, cette période d'absence de Lenormand correspond à une montée du pouvoir des noirs, concrétisé dans le

¹² « El paso de la carroza del gobernador, recargada de rocallas doradas, desprendió un amplio saludo a Monsieur Lenormand de Mezy. Luego, el colono y el esclavo amarraron sus cabalgaduras frente a la tienda del peluquero que recibía La Gaceta de Leyde para solaz de sus parroquianos cultos ». (p. 4)

transfert d'un des restaurants fameux de Cap Français, de l'administration française à celle Henri Christophe, celui qui allait devenir le premier roi noir de l'île.

En fait, la révolte des esclaves noirs sous la commande du jamaïcain Bouckman succède à l'adoption en France de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*. Dans ce contexte, Lenormand de Mezy assiste avec horreur à la destruction de sa propriété par les révoltés noirs. Le Français trouve une issue sans dignité de ce désastre, évitant la confrontation et se cachant lâchement dans un puits, tandis que sa femme, Floridor, est violée et tuée à coup de couteaux par les esclaves en émeute.

La destruction de la structure et des habitudes sociales colonialistes de Saint Domingue coïncide avec le départ de Lenormand de l'île. Ainsi, le maître français quitte un espace où il ne retrouve plus la francité, le seul contexte culturel et mentalitaire qui lui permettait de survivre. L'ancien maître d'esclaves part pour Santiago de Cuba, avec le peu d'esclaves qui lui restent en propriété et reprend la bonne vie « à la française », une vie, qui, pourtant, le portera à la ruine la plus amère.

Pauline Bonaparte apparaît, dès son entrée en scène, comme la quintessence de la culture française du pouvoir et d'une certaine superficialité, exploitée comme forme de supériorité.

Desde el momento de embarcar, Paulina se había sentido un poco reina a bordo de aquella fragata cargada de tropas que navegaba ahora hacia las Antillas, llevando en el crujido del cordaje el compás de olas de ancho regazo. Su amante, el actor Lafont, la había familiarizado con los papeles de soberana, rugiendo para ella los versos más reales de Bayaceto y de Mitrídates. Muy desmemoriada, Paulina recordaba vagamente algo del Helesponto blanqueando bajo nuestros remos, que rimaba bastante bien con la estela de espuma dejada por El Océano, abierto de velas en un tremolar de gallardetes. Pero ahora cada cambio de brisa se llevaba varios alejandrinos. Después de haber demorado la partida de todo un ejército con su capricho inocente de viajar de París a Brest en una litera de brazos, tenía que pensar en cosas más importantes. (p. 25)

Installée à Cap Français, Pauline se construit une vie luxueuse et sensuelle, tandis que son mari, le général Leclerc, s'occupe des affaires politiques et militaires, se chargeant notamment de mettre fin à la révolte des esclaves noirs.

Eprise et prisonnière de la culture française – elle a une connaissance livresque du continent américain, en tant que lectrice de *Paul et Virginie*¹³ – Pauline représente une double incarnation du pouvoir français: celui qui lui vient de par son nom – elle est sœur de Napoléon et épouse du général Leclerc – et celui du raffinement féminin typiquement français, qui fait de la séduction des hommes armes et instruments du pouvoir.

Gascaña, había reunido a todos los oficiales en uniforme de aparato en torno al general Leclerc, su esposo. Los había de una espléndida traza, y Paulina, buena catadora de varones, a pesar de su juventud, se sentía deliciosamente halagada por la creciente codicia que ocultaban las reverencias y cuidados de que era objeto. (p. 25)

Pauline est aussi l'incarnation d'un type d'érotisme typiquement français, qui voit dans l'exotisme de l'autre objet d'un désir purement charnel, mais qui associe cette pulsion charnelle au sentiment de pouvoir. Ainsi, elle manifeste à la fois pulsion sexuelle et pouvoir envers le même objet : l'insulaire Soliman, son « homme de chambre » :

Cuando se hacía bañar por él, Paulina sentía un placer maligno en rozar, dentro del agua de la piscina, los duros flancos <http://amauta.lahaine.org> 27 de aquel servidor a quien sabía eternamente atormentado por el deseo, y que la miraba siempre de soslayo, con una falsa mansedumbre de perro muy ardido por la tralla. Solía pegarle con una rama verde, sin hacerle daño, riendo de sus visajes de fingi. (pp. 26-27)

Illustration et mise en œuvre du réel merveilleux, *Le Royaume de ce monde* est, dans le même temps, une expression de ce que Alejo Carpentier considère comme typiquement américain, en opposition, dans ce roman, avec ce qui est la francité. L'explication de cet attachement à ces éléments typiquement américains est, selon Ricardo de la Fuente Ballesteros¹⁴, dans la conviction de Carpentier que l'Amérique a conservé la culture traditionnelle, encore vivante,

¹³ *Y así iba pasando el tiempo, entre siestas y desperezos, creyéndose un poco Virginia, un poco Atala, a pesar de que a veces, cuando Leclerc andaba por el sur, se solazara con el ardor juvenil de algún guapo oficial. (pp. 27-28)*

¹⁴ de la Fuente Ballesteros, Ricardo, *El americanismo de Alejo Carpentier. "El Reino de este mundo"* in "Estudios de literatura", no. 16/1991, pp. 79-96.

tandis que l'Europe représente une culture du factice. Dans l'espace de l'Amérique hispanique, le mythe n'est pas masqué, il est, au contraire, pratiqué encore, conservant ainsi sa valeur religieuse et les caractéristiques qui sont, d'ailleurs, le résultat du métissage et de la plurifonctionnalité culturelle. Ainsi, « toda la novela es una alegoría de la americanidad »¹⁵, dont l'intention est d'offrir une image de l'histoire des Amériques et une réflexion sur le thème de la liberté :

[...] toda la obra de Carpentier es como una cosmogonía barroca, apartada de los procedimientos impuestos por los procedimientos artísticos europeos, para buscar en los elementos autóctonos hispanoamericanos las raíces de la expresión barroca del nuevo continente¹⁶.

Texte de référence

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, editorial Alfred A. Knopf éditeur, Cuba, 1949

Bibliographie

Boldy, Juan Barroso, *Realismo magico y lo real maravilloso en "El reino de este mundo" y "El Siglo de las Luces"*, Miami, Universal, 1977

Boldy, Steven, *Realidad y realeza en "El Reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in "Bulletin hispanique", no. 88-3-4/1986

Carpentier, Alejo, *Confesiones sencillas de un escritor barroco* in "Cuba", revista mensual, no. 24/1964

de la Fuente Ballesteros, Ricardo, *El americanismo de Alejo Carpentier. "El Reino de este mundo"* in "Estudios de literatura", no. 16/1991

González Echevarria, Roberto, *Introducción a "Los pasos perdidos"*, Madrid, Catedra, 1974

Gutierrez Cham, Gerardo, *El espacio mítico en "El Reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in Revista "Escritos", BUAP, no. 1/2016

Speratti-Piñero, Emma Susana, *Noviciado y apoteosis de Ti Noel en "El reino de este mundo" de Alejo Carpentier* in "Bulletin hispanique", LXXX, 3-4/1978

¹⁵ de la Fuente Ballesteros, Ricardo, *El americanismo de Alejo Carpentier. "El Reino de este mundo"* in "Estudios de literatura", no. 16/1991, p. 91.

¹⁶ Ibidem., p. 86.

**LE RÊVE DE HUTTE DANS L'ÎLE D'UN AUTRE DE
JACQUES PERRY ET L'ÎLE À MIDI DE JULIO CORTÁZAR**

**THE HUT DREAM IN JACQUES PERRY'S L'ÎLE D'UN AUTRE
AND JULIO CORTÁZAR'S THE ISLAND AT NOON**

**EL SUEÑO DE CABAÑA EN L'ÎLE D'UN AUTRE DE
JACQUES PERRY Y LA ISLA A MEDIODÍA DE JULIO
CORTÁZAR**

Florence LOJACONO¹⁷

Résumé

En littérature comparée, la phénoménologie bachelardienne est un outil puissant pour rendre compte de la convergence thématique qui relie certaines œuvres, au-delà des évidences premières. Quand l'origine de l'image poétique est appliquée à la fonction première d'habiter, se pose la question suivante : « Comment les refuges éphémères et les abris occasionnels reçoivent-ils parfois, de nos rêveries intimes, des valeurs qui n'ont aucune base objective ? » Pour répondre à cette question, nous étudierons les images poétiques liées au rêve de hutte dans deux récits : L'île d'un autre (Perry, 1979) et L'île à midi (Cortázar, 1966). Les résultats de l'analyse démontreront que deux archétypes irriguent cette convergence thématique : le primitivisme et la nostalgie des origines.

Mots clés : Cortázar, Perry, Bachelard, Eliade, robinsonnade

Abstract

In comparative literature, Bachelardian phenomenology is a powerful tool to report on thematic convergence that links literary works, beyond obviousness. When the origins of poetic imagery is applied to the primary function of inhabiting, the following question arises: "How is it that, at times, a provisional refuge or an occasional shelter is endowed in our intimate day-dreaming with virtues that have no objective foundation?" To answer this question, we will study the poetic images related to the hut dream in two stories: L'île d'un autre (Perry, 1979) and The Island at noon (Cortázar, 1966). The analysis will demonstrate that two archetypes irrigate this thematic convergence: primitivism and nostalgia for origins.

Keywords : Cortázar, Perry, Bachelard, Eliade, robinsonnade

Resumen

En la literatura comparada, la fenomenología bachelardiana es una herramienta poderosa para evidenciar la convergencia temática que vincula algunas obras, más allá de lo obvio. Cuando el origen de la imagen poética se

¹⁷ florence.lojacono@ulpgc.es, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Espagne.

aplica a la función primera de habitar, surge la pregunta siguiente: "¿De qué manera los refugios efímeros y los albergues ocasionales reciben, a veces, en nuestros ensueños íntimos, valores que no tienen ninguna base objetiva? "Para responder a esta pregunta, estudiaremos las imágenes poéticas relacionadas con el sueño de la cabaña en dos relatos: *L'île d'un autre* (Perry, 1979) y *La isla al mediodía* (Cortázar, 1966). Los resultados del análisis mostrarán que dos arquetipos irrigan esta convergencia temática: el primitivismo y la nostalgia de los orígenes.

Palabras clave : Cortázar, Perry, Bachelard, Eliade, robinsonnada

Introduction

En littérature comparée, la phénoménologie permet de rendre compte de convergences thématiques qui dépassent les évidences premières. Quand on considère, comme le fait Gaston Bachelard, l'image poétique à la fois comme un engagement de l'âme et comme origine de conscience, on s'aperçoit que l'insularité qui unit le roman de Jacques Perry, *L'île d'un autre*¹⁸ à la nouvelle de Julio Cortázar, *L'île à midi*¹⁹, plonge ses racines au cœur de la rêverie habitante²⁰. La fonction d'habiter y agit comme un révélateur de l'âme des protagonistes. Le phénoménologue se pose alors la question suivante : « comment les refuges éphémères et les abris occasionnels reçoivent-ils parfois, de nos rêveries intimes, des valeurs qui n'ont aucune base objective ? »²¹ Pour trouver des éléments de réponse, nous traiterons séparément les trois composantes de l'interrogation, qui sont aussi les moments clés de la rêverie habitante. Premièrement, nous traiterons l'aspect accidentel (*éphémère, occasionnel*) de la rêverie habitante, en ayant soin de mettre en évidence les analogies narratives qui relient les deux récits. Dans un deuxième temps, le rêve de hutte et le primitivisme aideront à en étudier l'aspect fonctionnel (*le refuge, l'abri*). Enfin, s'il est vrai que le mythe exprime le rapport de l'homme aux *valeurs*²², l'analyse prendra tout son sens quand les aspects précédents seront englobés dans une vision plus large, celle

¹⁸ Perry, Jacques, *L'île d'un autre* [1979], Librairie Générale Française, Paris, 1982.

¹⁹ Cortázar, Julio, « La Isla a mediodía » [1966], *La Autopista del Sur y otras historias*, Editorial Bruño, Madrid, 2003, p. 137-147 — « L'île à midi », *Tous les feux le feu*, trad. Laure Guille-Bataillon, Gallimard, Paris, 2004, p. 115-124.

²⁰ L'expression « rêverie habitante » a été formée sur le modèle de la « parole habitante » de Pierre Sansot (voir bibliographie).

²¹ Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], PUF, Paris, 2001, p. 18.

²² Todorov, Tzvetan. Préface au *Grand code* de Northrop Frye, p. 15. Voir bibliographie.

de la nostalgie des origines, telle qu'elle a été exposée par Mircea Eliade.

Les mises en scène narratives

Les récits choisis diffèrent tout d'abord par leur longueur, puisque nous avons d'un côté le long roman de Perry et de l'autre la nouvelle d'une dizaine de pages de Cortázar. Ils diffèrent ensuite par leur focalisation : interne pour *L'île d'un autre*, omnisciente pour *L'île à midi*. Mais l'analyse littéraire ne peut se contenter de ces appréciations trop grossières et nous allons voir qu'en dépit des apparences, les mises en scène narratives révèlent de nombreuses analogies.

Les deux récits débutent au moment même où les protagonistes, Marini²³ et Laborde²⁴, aperçoivent l'île pour la première fois, comme si leur vie avant l'île importait peu, et c'est un fait que leur vie basculera à partir de ce moment. Les îles imaginaires de Xiros et de l'Albatros ont en commun de se situer en-dehors des routes touristiques et, de plus, on n'y arrive qu'en bateau. Ce sont des îlots solitaires, avec des calanques, des plages désertes et un haut plateau.

Mais si l'insularité, grâce à la prégnance des mythes qui lui sont attachés, est un facteur nécessaire à la mise en scène narrative, c'est la maison qui en est le facteur essentiel. Comme pour l'île, le premier contact avec la maison est similaire dans les deux récits. Marini et Laborde fouillent l'île des yeux, avant même d'y aborder, pour y trouver les murs auxquels ils accrocheront leur rêverie habitante. Le visage collé au hublot de l'avion, Marini pense que « la tache gris de plomb sur la plage du nord »²⁵ était certainement une maison ou un groupe de maisons. De son côté, Laborde, encore en mer, cherche l'unique habitation signalée sur la carte : « grise, confondue avec le sol et les rochers »²⁶. Marini trouvera à Xiros un refuge *éphémère*, celui d'une vision heureuse, avant que l'avion ne

²³ Sur la ligne Rome-Téhéran, Marini, steward désabusé, survole souvent vers midi une petite île grecque, Xiros. Il décide un jour de tout abandonner pour s'y installer.

²⁴ Alors qu'il navigue sur son voilier en Bretagne, Gilles Laborde, professeur de littérature, est attiré par une maison inhabitée sur l'île de l'Albatros. Il y pénètre par effraction et entreprend un vaste travail de reconstruction de la vie et du caractère du propriétaire légitime.

²⁵ *L'île à midi*, *op. cit.*, p. 116.

²⁶ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 5.

s'abîme en mer. Dans le roman de Perry, c'est à proprement parler *l'occasion* qui fait le larron et l'intrusion de Laborde durera jusqu'au retour du propriétaire légitime. Les maisons, dans les deux cas, conviennent autant à la géographie de l'île qu'au caractère des protagonistes, car « la maison, plus encore que le paysage, est un "état d'âme" »²⁷.

Les similitudes, purement factuelles, qui viennent d'être signalées se doublent de similitudes conceptuelles dans une analyse où « l'image de la maison devient la topographie de notre être intime »²⁸. Ce ne sont pas uniquement les îles qui sont solitaires, les protagonistes, affectés d'un certain détachement envers leurs congénères, le sont aussi. Leur désir de vivre dans l'île, qui vire rapidement à l'obsession, n'est pas compris de leurs proches.

Marini fait son travail avec une courtoisie et un sourire professionnel, qu'il plaque sur un ennui chronique. Laborde est rongé du même mal : « Je m'ennuyais dans ma peau et ma province »²⁹. Tous deux assistent, en spectateurs passifs, au déroulement d'un quotidien qui ne les concerne plus. Ils ont les mêmes absences : un jour Laborde récite son cours comme un automate, sans en comprendre un seul mot ; Marini, livré à la pure inertie de la vie, se contente de réagir mollement aux sollicitations extérieures. L'Ennui viscéral et visqueux, qui colore tout ce qu'il touche d'une opacité grise, est le « monstre délicat »³⁰ qui les dévore. Comment se libérer de ce dégoût de tout se demandait déjà Sénèque, où trouver des couleurs éclatantes pour ripoliner le gris de la vie ?³¹ Or, « l'adhésion totale à une image isolée »³² exige, de la part du rêveur, la présence qu'il refuse à ces actes quotidiens. Il faut être présent à l'image nous dit Bachelard, car l'image poétique relève d'une « ontologie directe »³³. D'autre part, aussi bien Xiros que l'île de l'Albatros offrent cette image poétique isolée puisque « la maison est une des

²⁷ *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *L'île d'un autre, op. cit.*, p. 15.

³⁰ Le poème de Baudelaire est cité dans *L'île d'un autre*, p. 398.

³¹ Quant aux notions d'ennui et de nouveauté, et au sujet de l'influence de Sénèque sur Baudelaire voir Starobinsky, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Seuil, Paris, 2012, p. 50.

³² *La poétique de l'espace, op. cit.* p. 1 et p. 24.

³³ *Ibid.*, p. 6.

plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme »³⁴.

À propos de la démarche adoptée par André Jolles pour distinguer les formes simples à l'œuvre dans les textes littéraires, Pierre Brunel remarque que la démarche est toujours la même, il s'agit de découvrir « une certaine disposition mentale, que viendra éclairer un geste verbal »³⁵. La désaffection des protagonistes envers leur quotidien est la disposition mentale que viendra éclairer un geste verbal, c'est-à-dire « une image frappante, un motif ou en ensemble de motifs »³⁶. Dans les deux récits qui nous occupent, la maison rassemble un « corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité »³⁷.

La rêverie habitante

Il est intéressant, à ce point, de souligner l'adéquation de l'outil d'analyse à l'objet de l'étude. En effet, d'une part la phénoménologie est une méthode philosophique qui « liquide un passé et fait face à la nouveauté »³⁸, elle permet d'aller au fond de l'inconnu chercher du nouveau, dans un *voyage*³⁹ aux confins de la conscience. Et quand « l'image est nouvelle, le monde est nouveau »⁴⁰, ce qui explique que la rêverie habitante forgera pour les protagonistes un monde nouveau. D'autre part, l'intentionnalité, le concept fondamental de la phénoménologie, se définit comme le rapport du sujet à la situation « étant bien entendu que ce rapport n'unit pas deux pôles isolables (...), mais, au contraire, que le moi comme la situation n'est définissable que dans et par ce rapport »⁴¹. Nous aborderons donc maintenant la fonction d'habiter comme étant ce rapport, cette tension de la conscience.

Remontons pour cela à la racine rêveuse des *refuges* éphémères et des *abris* occasionnels pour nous arrêter à l'archétype

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁵ Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992, p. 16.

³⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁷ *La poétique de l'espace, op. cit.* p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ En référence au poème *Le voyage* de Charles Baudelaire où il est question d'aller « Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! ».

⁴⁰ *La poétique de l'espace, op. cit.* p. 58.

⁴¹ Lyautard, Jean-François, *La phénoménologie* [1954], PUF, Paris, 1999, p. 53.

de la hutte, car tout « rêveur de refuge rêve à la hutte »⁴². Bachelard indique que, « dans la plupart de nos rêves de hutte, nous souhaitons vivre ailleurs (...) loin des soucis citadins »⁴³. Car la hutte est avant tout une distance : elle est loin de Rome et de son insignifiance pour Marini ; loin de Rennes et de sa grisaille pour Laborde. La hutte est une fuite par le rêve, et c'est exactement de cela qu'il s'agit dans les deux romans : une fuite pour échapper à l'Ennui, mais une fuite guidée par la rêverie. Car le refuge de Marini n'a pas plus de consistance que les sillages blancs des avions, celui de Laborde est une construction entièrement refaite par l'imagination. Tous deux sont à la recherche du *vrai* refuge qu'est la hutte, laquelle reçoit « sa vérité de l'intensité de son essence, l'essence du verbe habiter »⁴⁴. La hutte représente donc « cette concentration de la joie d'habiter »⁴⁵, son apparence et sa taille sont peu importantes et Bachelard n'insiste pas tant sur sa description que sur sa signification. Trois adjectifs, qui d'une certaine façon résonnent comme *luxe, calme et volupté* suffisent à la caractériser : simple, propre, ordonnée. Sur Xiros, Marini trouve « une chambre propre et pauvre, un pot d'eau, odeur de sauge et de cuir tanné »⁴⁶. Sur l'île de l'Albatros, quand Laborde entre dans la maison par une fenêtre, il remarque « son odeur terreuse et cirée »⁴⁷. Tout dans la maison est propre, parfaitement rangé. Les meubles y sont simples et anciens, évoquant des tâches ménagères disparues dans les villes survoltées⁴⁸. En fait, la « maison-nid n'est jamais jeune »⁴⁹ et Lyautard⁵⁰, reprenant l'exemple de Heidegger, se demande ce que signifie un « vieux meuble ». Ce qui est *passé* dans ce meuble, dit-il, c'est le monde dont il faisait partie et dont nous sommes exclus. Mais ce monde qui n'est plus, ou qui est *ailleurs* comme nous l'avons dit plus haut, a la capacité de ressurgir, dans un vieux meuble, par simple évocation ou par une description minutieuse. Cortázar choisira l'évocation, Perry la description

⁴² *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 45.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁸ Voir en particulier la description de la cuisine et de ses ustensiles, les références aux travaux simples d'une vie hors du temps : écosser, éplucher, dénoyer, râper, racler (p. 9).

⁴⁹ *La poétique de l'espace, op. cit.* p. 99.

⁵⁰ *La phénoménologie, op. cit.*, p. 92.

minutieuse. Deux adjectifs, un unique objet et deux odeurs suffisent à esquisser la chambre de Marini. De cette unique phrase émergent, devant les yeux du lecteur, les nombreux détails qui complètent le tableau. La chambre est le signifiant du monde auquel elle appartient. Le même procédé est à l'œuvre en Bretagne, bien que la réaction de Laborde face aux témoins du passé soit plus pathologique. Son objectif, dès qu'il pénètre dans la maison, est de remonter des signifiants aux signifiés. C'est donc une tâche de linguiste et d'historien qu'il entreprend, car son but est de retrouver le langage de la maison. Dans un deuxième temps, loin de l'île, il fera le récit minutieux de cette entreprise qui changea sa vie. Il y a donc un sens à dire, comme Bachelard, « qu'on "écrit une chambre", qu'on "lit une chambre", qu'on "lit une maison" »⁵¹.

Si le rêve de hutte est si prégnant dans les deux romans, c'est que le retentissement⁵² de cette image atteint une des plus puissantes sources souterraines de l'onirisme occidental. En effet, « la simplicité n'est pas une forte source d'onirisme, il faut toucher à la primitivité du refuge. »⁵³ Les racines du rêve de hutte puisent leur force dans le primitivisme⁵⁴, défini par Éric Vibart comme « une projection idéale des premiers âges de l'humanité directement assimilable aux caractères des sauvages d'outre-mer »⁵⁵. La simplicité matérielle touche alors au primitivisme onirique. En effet, la primitivité de l'humble logis n'est pas matérielle, elle n'appartient ni au riche ni au pauvre, mais à tous, riche ou pauvre, « s'ils acceptent de rêver »⁵⁶. Dans *Nous et les autres*, Tzvetan Todorov énumère les

⁵¹ *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 32.

⁵² Le doublet résonance/retentissement est un concept bachelardien. Opposé à la multiplicité des résonances qui restent en surface, le retentissement « nous appelle à un approfondissement de notre propre existence (...) Il opère un virement de l'être. » (*La Poétique de l'espace, op. cit.*, p. 6). Notons que Frye dans *Le grand code* utilise de nombreux concepts bachelardiens, telles les notions d'engagement et de résonance.

⁵³ *La poétique de l'espace, op. cit.*, p. 44.

⁵⁴ Le primitivisme en littérature exalte le mode de vie « simple » des peuples récemment découverts au tournant du XVI^e siècle. Deux siècles plus tard, après le voyage de Bougainville à *La Nouvelle Cythère*, se rajoute l'aspect adamique (renouveau de l'homme et de la société) à l'aspect purement édénique.

⁵⁵ Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1987, p. 35

⁵⁶ *La poétique de l'espace, op. cit.* p. 24.

caractéristiques de la vie primitive et la pauvreté est la première de la liste. Le minimalisme de la hutte rejoint, en rêve, le minimalisme du primitivisme. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle pauvreté : ni Marini ni Laborde ne veulent souffrir de faim, de soif ou de froid. Ce qu'ils visent c'est la « la pauvreté essentielle »⁵⁷ des Rodriguais vus par l'Occidental, c'est-à-dire la pauvreté dans son essence rêvée, et non dans sa cruelle détresse. Laborde le dit clairement, il faudrait que l'on soit tous pauvres, mais il ne s'agirait pas de n'importe quelle pauvreté, il faudrait être pauvres « comme dans les temps préhistoriques, pauvres chasseurs, pauvres pêcheurs, pauvres mangeurs de racines »⁵⁸.

Les seuls contacts humains qui se produisent sur l'île entre les protagonistes et les insulaires sont – coïncidence ? – avec des pêcheurs. « Être seul dans une île grecque blanche, presque déserte avec seulement quelques pêcheurs »⁵⁹, on croirait entendre Marini parlant de Xiros et pourtant c'est une réflexion de Laborde, locataire furtif de *L'Île d'un autre*. En effet, le primitivisme ne peut s'accommoder d'une île tout à fait déserte, il lui faut le village, cette « image embryonnaire de la vie collective, du contact, de l'hospitalité ancienne »⁶⁰ et Jean-Didier Urbain d'ajouter que le village aussi, est rêvé. Or, de tous les villages possibles, c'est le village de pêcheurs qui est le plus emblématique, car « captif lui aussi d'une représentation inébranlable : une idée reçue »⁶¹. Dans son *Voyage en Hollande*, écrit entre 1773 et 1774⁶², c'est-à-dire juste après⁶³ la première version du *Supplément au Voyage de Bougainville*, Diderot décrit ainsi sa promenade préférée à Scheveling, un humble village de pêcheurs près de La Haye : « ces bonnes gens ont la simplicité, la franchise, la piété fraternelle et filiale du vieux temps : c'est l'amour

⁵⁷ Le Clézio, J.-M. G. *Voyage à Rodrigues* [1986], Gallimard, Paris, 2002, p. 28.

⁵⁸ *L'île d'un autre*, op. cit., p. 322.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁰ Urbain, Jean-Didier, *L'Idiot du voyage. Histoires de touristes* [1991], Payot et Rivages, Paris, 2002, p. 212.

⁶¹ Urbain, Jean-Didier, *Sur la plage* [1994], Payot et Rivages, Paris, 2002, p. 75.

⁶² Le texte fut repris en 1780. Voir Kovács, Eszter, « Diderot : Voyage en Hollande », *Acta Romanica Szegediensis*, Tomus XX, 2000, p. 48.

⁶³ Duchet, Michèle, « “Le Supplément au voyage de Bougainville” et la collaboration de Diderot à “L’histoire des deux Indes” », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961, n° 13, p. 173-187.

conjugal des premiers âges du monde »⁶⁴. Le minimalisme social (re) conduit l'homme à la sérénité rêvée des premiers matins du monde et c'est bien ainsi que cela se passe dans les deux textes mis à contribution ici. Xiros compte vingt habitants et Marini, dès son arrivée, se lie d'amitié avec les fils de Klaios, le patriarche⁶⁵ de la petite communauté de pêcheurs. Sur l'île de l'Albatros, le rôle du patriarche est tenu par Laurent Mattius, le légitime propriétaire de la maison et de même que Marini entre dans la famille des pêcheurs, Laborde « entre dans la famille Mattius »⁶⁶. Comme à Scheveling, c'est l'intégration dans une communauté primitive qui attire, on se rêve pêcheur entre les pêcheurs, non ermite solitaire. Laborde s'avoue à lui-même : « je devais désirer très fort appartenir à une petite communauté humaine, table de manilleurs, repas de noces villageoises, soirées dansantes »⁶⁷. Son obsession pour se couler dans la personnalité de Mattius est une « soif de communion fraternelle »⁶⁸, lui qui est né sous le signe des Gémeaux.

La nostalgie des origines

Le primitivisme est lié aux mythes des origines. Vibart termine ainsi son essai sur Tahiti au siècle des Lumières : « Plus qu'une étude comparative entre sociétés sauvages et civilisées, le primitivisme culturel proposait en dernière analyse de résoudre les difficultés des sociétés occidentales en tenant compte de cette nature universelle et originelle de l'homme »⁶⁹. Et s'il est bien établi d'une part qu'il y a du mythique⁷⁰ dans la fonction d'habiter, il est, d'autre part, non moins certain que le mythe en question est celui du Paradis perdu. La nostalgie de l'Occidental pour les origines et le primordial, décrite par Mircea Eliade, opère un glissement du code édénique vers

⁶⁴ Diderot, Denis, « Voyage en Hollande », *Supplément aux œuvres de Diderot*, A. Belin, Paris, 1819 (seconde édition), p. 123.

⁶⁵ Grâce à « la Grèce et son emblématique vieillard » (*L'Idiot du voyage*, *op. cit.*, p. 312) l'humble village acquiert une autre caractéristique du primitivisme édénique, la longévité de ses habitants. Celle-ci était déjà mentionnée dans la lettre d'Amerigo Vespucci (voir à ce propos l'analyse de Jean Delumeau dans *Histoire du Paradis*).

⁶⁶ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 325.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁹ *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁰ Sansot, Pierre, « La Parole habitante et la pensée mythique », *Le Mythe et le mythique*, Albin Michel, Paris, 1987, p. 103-109.

le code adamique⁷¹. C'est donc la perfection des commencements, « nourrie par le souvenir imaginaire d'un Paradis perdu, d'une béatitude qui précédait l'actuelle condition humaine »⁷² que le phénoménologue trouve à la racine rêveuse des mots⁷³. Dans ce désir de retour au temps sacré des commencements, propre à la mentalité archaïque et caractéristique de la remythification⁷⁴ de la société, il s'agit toujours, finalement, d'abolir le temps (*in illo tempore*) et de recommencer sa vie (*incipit vita nova*). Observons à présent l'influence de ces deux désirs sur les protagonistes de notre corpus.

In illo tempore

La référence à l'écoulement du temps est obsessionnelle dans les deux récits. Les titres des chapitres de *L'île d'un autre* sont des repères temporels et Laborde, dans le manuscrit explicatif de ses actes « rapporte les événements heure par heure »⁷⁵. La nouvelle de Cortázar annonce très clairement son contenu temporel par le mot « midi »⁷⁶. Les personnages possèdent une sorte d'horloge interne⁷⁷ et cette horloge, qui avait allongé démesurément les heures de l'ennui, se met à battre la chamade quand ils arrivent sur l'île. C'est là que s'opère la dissociation temporelle entre le temps profane, celui de Rome ou de Rennes et le Grand temps des commencements, celui de Xiros ou de l'île de l'Albatros.

Du primitivisme littéraire on passe ainsi à une ontologie primitive, dans laquelle « tout ce qui n'a pas un modèle exemplaire est "dénué de sens" »⁷⁸. S'explique de cette façon l'Ennui qui étreignait les protagonistes, leur inappétence du quotidien. Au contraire, imiter un archétype et, nous l'avons vu, le rêve de hutte est

⁷¹ Expressions bien connues, utilisées par Roland Barthes en 1972 et reprises en 1990 par Jean-Michel Racault dans son article « Insularité et origine » (voir bibliographie).

⁷² Eliade, Mircea, *Aspects du mythe* [1953], Paris, Gallimard, p. 70.

⁷³ Notons qu'Eliade dit avoir « visé à une analyse phénoménologique » (*Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions* [1969], Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 2002, p. 90). Une telle approche est aussi mentionnée par Frye (*op. cit.*)

⁷⁴ Voir les travaux de Gilbert Durand.

⁷⁵ *L'île d'un autre, op. cit.*, p. 68.

⁷⁶ Texte original : p. 137, p. 138, p. 139 deux fois, p. 141 deux fois et p. 142. Traduction française consultée : [p. 116 phrase non traduite], p. 117 deux fois, p. 118 et p. 119 deux fois.

⁷⁷ « Je peux toujours dire l'heure à quelques minutes près. C'est un sentiment juste de l'écoulement du temps (*L'île d'un autre, op. cit.*, p. 340).

⁷⁸ *Le mythe de l'éternel retour, op. cit.*, p. 48

un archétype, signifie abolir le temps profane, suspendre le cours de l'Histoire, arrêter l'horloge. *L'île à midi* nous propose un récit exemplaire de la dichotomie entre temps profane et temps sacré. Les premières fois que Marini regarde sa montre, il est en avion, occupé à des gestes dénués de sens comme il le reconnaît lui-même. Sur Xiros, dans sa chambre, il change de vêtements, mais garde sa montre. Ce n'est pas un simple oubli, mais une défaillance de la volonté d'entrer complètement dans le Grand temps. Par la montre, le temps de l'insignifiance est introduit dans le temps mythologique des commencements. Quand il s'en rend compte, il réagit violemment : « D'un geste agacé, il l'arracha de son poignet et la fourra dans la poche de son caleçon de bain »⁷⁹. Laborde, quant à lui, reconnaît que « le seul élément perturbateur est la durée »⁸⁰. Au cours d'une méditation sur l'écoulement du temps, il forge un néologisme significatif : « j'attemptsdis »⁸¹.

Marini et Laborde étouffent dans l'étroitesse du juste milieu, dans le gris, juste équilibre entre le noir et le blanc. Roger Caillois l'exprime ainsi : « le domaine du profane se présente comme celui de l'*usage commun*, celui des gestes qui ne nécessitent aucune précaution et qui se tiennent dans la marge souvent étroite laissée à l'homme pour exercer sans contrainte son activité »⁸².

Incipit vita nova

Cependant, il ne suffit pas à Marini d'enlever sa montre pour entrer pleinement, sans reste, dans le Grand temps. Son engagement doit être total et il ne l'est pas. Quand, à midi, passe l'avion au-dessus de Xiros, il ne peut s'empêcher de lever les yeux, se laissant au même instant « contaminer par le pire de lui-même »⁸³. L'emploi du verbe *contaminer* est significatif, car il indique la nature des deux dimensions de temps en présence. À la fin du récit, Laborde, constate les dégâts causés dans son être par son expérience de locataire à la sauvette : « je ne guérirai jamais de l'île »⁸⁴. La contagion du sacré,

⁷⁹ Traduction personnelle. La traduction française de l'édition citée propose une version très résumée du texte original : « [...] con un gesto de impaciencia, lo arrancó de la muñeca y lo guardó en el bolsillo del pantalón de baño » (*La Isla a mediodía*, *op. cit.*, p. 145).

⁸⁰ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 68.

⁸¹ *Ibid.*, p. 436.

⁸² Caillois, Roger, *L'homme et le sacré* [1950], Gallimard, Paris, 2000, p. 30.

⁸³ *L'île à midi*, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁴ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 416.

nous dit Caillois, « n'est pas moins foudroyante par sa rapidité que par ses effets », ⁸⁵ car tout mélange est une opération dangereuse. Midi ⁸⁶ est l'heure de la destruction de Xiros par contamination, car midi est « cette heure cruciale, heure propice aux dieux, mais dangereuse pour l'homme » ⁸⁷. Il y a eu toutefois, pour Marini, pendant quelques instants, superposition du temps profane et du temps sacré, le temps de la chute.

Les rêveries habitantes du steward et du professeur devaient inaugurer un nouveau cycle, hors de la grisaille dénuée de sens. Or, « pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis » ⁸⁸. La magie des commencements exige un engagement total de soi. C'est uniquement à ce prix que la renaissance pourra avoir lieu. La rêverie habitante se définit alors comme un acte poétique puisque, comme lui, elle exige une adhésion totale à l'image poétique, un don complet de soi. Bachelard insiste, dès la première page de *La Poétique de l'espace*, sur deux choses : l'acte poétique n'a pas de passé et l'image poétique ne s'explique par aucune causalité. Cette absence de causalité est confirmée par Frye dans *Le grand code* : la causalité n'appartient pas au premier âge, celui de la poésie. Pourquoi Marini décide-t-il d'aller vivre dans une pauvre maison de pêcheurs ? Pourquoi Laborde risque-t-il sa carrière pour perquisitionner une maison qui ne lui appartient pas ? Aucune cause rationnelle à ces gestes, car justement l'acte poétique est ce qu'on n'est pas obligé de faire. Socialement, leurs actes correspondent à des gestes fous. Marini n'est-il pas appelé par ses collègues le fou de l'île ? Et se substituer à Mattius est, aux yeux même de Laborde, une folle entreprise.

Ce n'est donc pas un hasard si, dans les deux récits, ce sont les actes qui importent, et non les analyses. Il y a une constante opposition entre, d'une part, l'agir qui se place du côté de la nature et de la simplicité heureuse et, d'autre part, la pensée vécue comme source de malheur. Car l'image poétique est ceci justement, une image, non une pensée. Sur Xiros, Marini sent que « l'île l'envahissait et l'aspirait avec une telle intimité qu'il n'était pas

⁸⁵ *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 25.

⁸⁶ *Le grand code*, op. cit., p. 282.

⁸⁷ Lacarrière, Jacques, *Au cœur des mythologies* [1984], Gallimard, Paris, 2003, p. 157.

⁸⁸ *Aspects du mythe*, op. cit., p. 71.

capable de penser ou de choisir »⁸⁹ ; de manière analogue, sur l'île de l'Albatros, Laborde est « dans un désert de pensée »⁹⁰, il ne pense pas de façon continue, mais reçoit des images. Réfléchissant à sa perpétuelle morosité, le professeur lucide fait le constat suivant : « le malheur de ma vie venait peut-être de ce que je n'eusse accompli que très peu d'actes poétiques »⁹¹. Sa joie de locataire improvisé vient de ce que pénétrer dans cette maison en cassant un carreau a constitué « son plus grand acte poétique »⁹².

L'acte poétique de Bachelard correspond au geste paradigmatique d'Eliade : ce sont les seules actions réelles, les seules qui soient porteuses d'humanité, les seules qui engagent l'être dans sa totalité. Car seule l'action réelle « suspend la durée, abolit le temps profane et participe du temps mythique »⁹³. Le dénominateur commun de *L'île à midi* et *L'île d'un autre* est la fonction d'habiter érigée en geste paradigmatique. La maison, qu'elle explose dans une conflagration temporelle ou qu'elle appartienne à un autre, est toujours, dans ce geste paradigmatique, un centre du monde. Les maisons sont réelles, car imitations d'un archétype céleste (le primitivisme) et, de ce fait, sont assimilées au Centre du monde, seul capable de transformer le Chaos en Cosmos⁹⁴. Le centre est aussi le lieu pur⁹⁵, c'est-à-dire libre de toute contamination, et pour cela ouvert sur le Grand temps, rejetant à la périphérie les gestes profanes, dénués de sens et donc irréels. « Rien n'est si beau que ce qui commence »⁹⁶, le vers de Rilke qui conclut le roman de Perry pourrait aussi conclure la nouvelle de Cortázar.

Conclusion

Il importe à présent de revenir à la question initiale afin de vérifier si l'analyse a pu identifier des éléments de réponse : « Comment les refuges éphémères et les abris occasionnels reçoivent-ils parfois, de nos rêveries intimes, des valeurs qui n'ont aucune base objective ? » Une explication au « comment » pourrait être celle-ci :

⁸⁹ *L'île à midi*, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁰ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 107.

⁹¹ *Ibid.*, p. 263.

⁹² *Ibid.*, p. 264.

⁹³ *Le mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 17, p. 23.

⁹⁵ Voir aussi Caillois sur la notion de centre, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁶ *L'île d'un autre*, *op. cit.*, p. 511.

par le retentissement d'un archétype profondément ancré dans l'imaginaire occidental, le primitivisme. Un virement de l'âme a été déclenché par l'adhésion totale à une image poétique, celle de la « hutte » et a entraîné les protagonistes à vivre le mythe, c'est-à-dire ici, d'habiter la hutte. Selon Caillois⁹⁷ il y a deux voies pour sortir du temps profane et chacun des deux protagonistes s'engage sur une de ces voies : Marini sur celle du renoncement (la voie théopathique), Laborde sur celle de la conquête (la voie théurgique).

Bibliographie

- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 2001
- Barthes, Roland, « Par où commencer », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Seuil, Paris, 1972
- Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF, Paris, 1992
- Caillois, Roger, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, Paris, 2000
- Cortázar, Julio, « La Isla a mediodía », *La Autopista del Sur y otras historias*, Editorial Bruño, Madrid, 2003 — « L'île à midi », *Tous les feux le feu*, trad. Laure Guille-Bataillon, Gallimard, Paris, 2004.
- Delumeau, Jean, « Le jardin des délices », *Une Histoire du paradis*, Tome 1, Fayard, Paris, 2002
- Diderot, Denis, « Voyage en Hollande », *Supplément aux œuvres de Diderot*, A. Belin, Paris, 1819 (seconde édition).
- Duchet, Michèle, « “Le Supplément au voyage de Bougainville” et la collaboration de Diderot à “L’histoire des deux Indes” », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1961
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 2002
- Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Nouvelle édition revue et augmentée, Gallimard, Paris, 2002
- Eliade, Mircea, *La nostalgie des origines* [*The Quest*, 1969], Gallimard, Paris, 1999
- Frye, Northrop, *Le grand code. La Bible et la littérature* [*The Great Code. The Bible and Literature* 1982], trad. Catherine Malamoud, Seuil, Paris, 1984
- Kovács, Eszter, « Diderot : Voyage en Hollande », *Acta Romanica Szegediensis*, Tomus XX, 2000
- Lacarrière, Jacques, *Au cœur des mythologies*, Gallimard, Paris, 2003
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Voyage à Rodrigues*, Gallimard, Paris, 2002
- Lyautard, Jean-François, *La phénoménologie*, PUF, Paris, 1999
- Perry, Jacques, *L'île d'un autre*, Librairie Générale Française, Paris, 1982
- Racault, Jean-Michel, « Insularité et origine », *Corps écrit* n° 32, PUF, Paris, 1990
- Sansot, Pierre, « La parole habitante et la pensée mythique », *Le Mythe et le mythique*, Albin Michel, Paris, 1987
- Starobinsky, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Seuil, Paris, 2012

⁹⁷ *L'homme et le sacré*, op. cit., p. 183.

Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Seuil, Paris, 1989
Urbain, Jean-Didier, *L'idiote du voyage. Histoires de touristes*, Payot et Rivages, Paris, 2002
Urbain, Jean-Didier, *Sur la plage*, Payot et Rivages, Paris, 2002
Vibart, Éric, *Tahiti. Naissance d'un paradis au siècle des Lumières*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1987

L'ÉCRITURE DE LEÏLA SEBBAR ENTRE EXILE ET MÉMOIRE

LEÏLA SEBBAR'S WRITING BETWEEN EXILE AND MEMORY

LA SCRITTURA DI LEÏLA SEBBAR TRA ESILIO E MEMORIA

Lorella MARTINELLI⁹⁸

Résumé

Dans l'œuvre de Leïla Sebbar - écrivaine née en 1941 à Aflou, un petit village rural pas loin d'Alger, l'origine et le destin apparaissent filtrés par une langue, le français, qui est à la fois masque et césure, distance rassurante, mais aussi possession et perte, exil et retour à la maison. La narrative sebbarienne est, en effet, l'expression d'un défi identitaire qui se construit dans l'espace d'un entre-deux culturel et géographique, venant s'inscrire comme le témoignage d'un statut de profonde duplicité historique et ontologique. En utilisant la voix argotique des quartiers de la banlieue parisienne, l'écrivaine se représente comme une croisée, un être fragmenté entre des lieux et la mémoire. Fille d'enseignants de français, Leïla Sebbar a vécu les années de son enfance et de son adolescence en Algérie. Or sa langue maternelle, selon sa volonté et les contingences historiques, est le français; l'arabe, idiome paternel rejeté depuis l'enfance, est une langue qu'elle n'a jamais voulu apprendre,. De ce refus il reste une trace bien marquée dans ses romans où la figure paternelle incarne toujours une condition de migration forcée, agitée par un sentiment de nostalgie et de retour.

Mots clés : mémoire, exile, identité, langue, Algérie.

Abstract

In the work of Leïla Sebbar, a female writer born in 1941 in Aflou, a small rural village not far from Algiers, the origin and destiny seem to be filtered by a language, French, which is a screen and a caesura, a reassuring distance but also possession and loss, exile and return home.

Sebbar's narrative is the expression of an identity challenge accomplished in the space of the cultural and geographical entre-deux, and is evidence of a status of profound historical and ontological duplicity. Using a slang voice from the suburbs of Paris, the writer represents herself as a croisée, an individual fragmented between places and memory. Daughter of French teachers, Leïla Sebbar lived her childhood and adolescent years in Algeria. Her mother tongue, through conscious choice and historical determination, is French; her father's idiom, the Arabic, was rejected since childhood, and it is a language she never

⁹⁸ lorella.martinelli@unich.it, Università degli Studi "Gabriele d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italie.

wanted to learn. Of this rejection, there remains a clear trace in her novels where the father figure is always indicative of a condition of forced migration, stirred by a feeling of nostalgia and return.

Keywords : memory, exile, identity, language, Algeria.

Riassunto

Nell'opera di Leïla Sebbar, scrittrice nata nel 1941 ad Aflou, un piccolo villaggio rurale non lontano da Algeri, l'origine e il destino appaiono filtrati da una lingua, il francese, che è schermo e cesura, distanza rassicurante ma anche possesso e perdita, esilio e ritorno a casa.

La narrativa sebbariana è espressione di una sfida identitaria che si costruisce nello spazio dell'entre-deux culturale e geografico, ed è testimonianza di uno status di profonda duplicità storica e ontologica. Utilizzando una voce gergale dei quartieri della periferia parigina, la scrittrice si rappresenta come une *croisée*, un essere frammentato tra luoghi e memoria. Figlia di insegnanti di francese, Leïla Sebbar ha vissuto gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza in Algeria. La sua lingua madre, per scelta cosciente e per storica determinazione, è il francese; l'arabo, l'idioma paterno rigettato fin dall'infanzia, è una lingua che non ha mai voluto apprendere. Di questo rifiuto resta una traccia ben marcata nei suoi romanzi dove la figura paterna è sempre indicativa di una condizione di migrazione forzata, agitata da un sentimento di nostalgia e ritorno.

Parole chiave : memoria, esilio, identità, lingua, Algeria.

Dans l'œuvre de Leïla Sebbar, écrivaine née en 1941 à Aflou, un petit village rural pas loin d'Alger, l'origine et le destin apparaissent filtrés par une langue, le français, qui est masque et césure, distance rassurante, mais aussi possession et perte, exil et retour à la maison. La narrative sebbarienne est l'expression d'un défi identitaire qui se construit dans l'espace d'un entre-deux culturel et géographique et s'inscrit comme le témoignage d'un statut de profonde duplicité historique et ontologique. En utilisant la voix argotique des quartiers de la banlieue parisienne, l'écrivaine se représente comme une *croisée*¹, un être fragmenté entre des lieux et

¹ «Les identités de frontière» sont reconstituées autour d'une ligne idéale de frontière, dont le but est « la recomposition de la fragmentation biographique et, plus lentement, la défense d'un sentiment d'appartenance qui a mûri dans un passé envers le pays natal lointain». Floriani, S, *Identità di frontiera. Migrazione, biografie, vita quotidiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 102, traduction libre de L. Martinelli. En vivant et en participant à la vie culturelle et aux traditions de deux pays différents, et dans l'incapacité de rompre avec son passé, l'écrivaine vit à la frontière de deux cultures et de deux sociétés ; sa position hybride et marginale provoque un sentiment de malaise, d'inquiétude, mais en même temps elle renferme de fortes potentialités créatrices qui lui permettent de recomposer les

la mémoire. Fille d'enseignants de français, Leïla Sebbar a vécu les années de son enfance et de son adolescence en Algérie. Or sa langue maternelle, selon sa volonté et les contingences historiques, est le français; l'arabe, idiome paternel rejeté depuis l'enfance, est une langue qu'elle n'a jamais voulu « apprendre, ni pratiquer, ni lire, ni écrire et que je veux toujours *seulement* entendre »¹. Il reste de ce refus une trace bien marquée dans ses romans où la figure paternelle représente toujours une condition de migration forcée, agitée par un sentiment de nostalgie et de retour. Le père est lié métonymiquement, à travers le corps, à la dure réalité des groupes subalternes: « Déraciné, décentré, vivant aux marges d'une culture européenne qui ne valorise pas la sienne, le protagoniste de Sebbar est représentatif de ces immigrés pris entre deux mondes, une terre natale en décomposition et un pays d'accueil où il doit affronter l'effacement, l'invisibilité, et où sa voix est réduite au silence »². C'est dans l'univers masculin que prend forme la thématique du dépaysement dépourvu de transitivity et fermé devant un présent inintelligible. Dans le roman *Fatima ou les Algériennes au square*,³ le rapport avec la fille s'extériorise dans les coups que son père lui inflige lorsqu'il rentre du travail, tard le soir : des gestes mécaniques et irrationnels, qui semblent presque prolonger le sentiment d'expropriation diurne dans un soulagement furieux. Au matin Dalida l'entend chanter, dans sa langue indéchiffrable, des mots qui forment l'inconnu, pendant qu'il se rase soigneusement et sa bouche est déformée par le geste brutal qui remonte vers le menton devant le petit miroir rond, faiblement éclairé, parce que la lumière coûte cher.⁴ Il ne s'agit pas de pauvreté, elle n'attaque pas directement la subsistance, mais il s'agit de quelque chose de plus insidieux : la privation. Sa vie est faite de privations, de pauvreté, le corps du père est la surface sur laquelle cette condition de subalternité économique inscrit ses durs signes. De ce côté toute affectivité se bloque, toute communication devient

fragments de son vécu et de faire coexister l'imaginaire français et l'imaginaire arabe.

¹ Huston, N, & Sebbar, L, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 19.

² Mortimer, M, « L'exil et la mémoire dans Le silence des rives », dans Michel Laronde (dir.), *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 83.

³ Sebbar, L, *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, Tunis [Première édition : 1981], 2010.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

symptôme, obstacle, dureté granitique sur un corps de pierre. Le point de vue choisi a pour fonction essentielle d'exprimer une condition de privation, il s'agit du point de vue d'une fille pour qui l'existence du père se dessine comme une énigme difficile et pénible. L'esprit et la moralité du père se sont forgés dans la privation affective, économique mais aussi linguistique et tout son univers est enfermé dans cette frontière de souffrance et d'extranéité.

Le père incarne la langue des ancêtres, la tradition, l'héritage de vieux usages. Cette polarité est à la fois négative et pressante mais en même temps rassurante et protectrice: « C'était un bon maître, un bon père, un époux exemplaire. Pour moi. Ma mère était une maîtresse d'école sévère, mère modèle, épouse modèle »¹. À ses opposés, les jeunes protagonistes – Dalida, Shérazade – sont poussées par un sentiment de curiosité envers les modèles occidentaux et souhaitent s'en approprier avec une vitalité instinctive qui les rend disponibles à la modernité et aux mythes culturels qu'elle offre. Fatima et Dalida sont deux femmes à la fois fragiles et fortes : elles incarnent, dans leur force et fragilité, le vide que l'histoire – les grandes narrations idéologiques, le scénario postcolonial, les équilibres du monde globalisé et appauvri – a produit dans leur nudité originare. Des vies nues, justement. Fatima et ses amies algériennes, écrit Sebbar dans son introduction au roman, ont 25-30, 40 ans en 1980. Elles sont nées dans l'Algérie encore coloniale et rurale où la presque totalité des femmes musulmanes ne savait ni lire ni écrire. Dalida n'est pas croyante, elle n'est pas intéressée aux questions religieuses, elle n'a pas lu le Coran, elle ne récite pas la prière comme son père et elle ne respecte pas les Ramadans. Sa laïcité involontaire, pas idéologique, correspond à la curiosité qui la pousse vers le modèle français, comme langue et comme culture.

Dans cette tension et dans cette prédilection pour « des femmes excentriques, en marges, rebelles, guerrières ou aventurières, en exil de leur sexe, de leur milieu social, de leurs terres natales, de leur religion, de leur condition de femme »², se reflète une vérité autobiographique. L'expérience personnelle, à l'origine hybride et plurielle, s'exprime dans les langues modélisantes de l'imagination littéraire³ et cette translation détermine une incessante relecture en clé

¹ Sebbar, L, *L'Arabe comme un chant secret*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2007, p. 16.

² Huston, N, & Sebbar, L, *op. cit.*, p. 61.

³ L'œuvre de Sebbar peut être considérée plurilingue puisque: « le multilinguisme

fictionnelle des lieux, des personnes et des événements de façon à filtrer le vécu autobiographique, à travers une grille interprétative plus vaste, attentive aux dynamiques de la société française, à son ouverture sur l'horizon de la Méditerranée, focalisée sur les événements de deux ou trois générations de jeunes Algériens et Algériennes émigrés en France après les années Soixante.

À l'âge de dix-neuf ans Leïla Sebbar se transfère pour des raisons d'études d'abord à Aix-en-Provence, ensuite à Paris. La France devient, à partir de ce moment, le lieu privilégié pour écrire des nouvelles et des romans imprégnés d'un sens de perte et de réappropriation, entre le passé et le présent. Or, ce choix personnel coïncide avec la phase la plus dramatique de la décolonisation: 1958, l'année de la bataille d'Alger, puis la naissance de l'Algérie indépendante, séparation qui va se révéler traumatisante. Un événement sur lequel l'écrivaine est revenue récemment, avec le souvenir encore vif de cette guerre, confié à la prose aride et épurée d'une quarantaine d'écrivains, à l'époque enfants, nés dans les années 1940-1950, et témoins des massacres qui ont eu lieu entre 1954 et 1962 dans l'Algérie française et coloniale.¹

Dans la préface à l'un de ses romans, *Mes Algéries en France*, l'historienne française, Michelle Perrot, affirme que Leïla Sebbar « est fille des deux côtés de la Méditerranée, une femme de l'entre-deux, une méridienne »². La problématique linguistique et culturelle engendrée en tant que croisée franco-algérienne amorce un univers créateur transversal et décentré. Il évoque constamment la dialectique de l'expatriation et du retour, souvent contradictoire³ qui fixe les

ne suppose pas la coexistence des langues ni la connaissance de plusieurs langues mais la présence des langues du monde dans la pratique de la sienne » (Glissant, É, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 41).

¹ Cf. Sebbar, L, *Une enfance dans la guerre. Algérie 1954-1962*, textes inédits recueillis par Leïla Sebbar, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2016.

² Sebbar, L, *Mes Algéries en France: carnet de voyages*, préface par Michelle Perrot, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2004, p. 12.

³Il est évident que l'entre-deux ne représente pas un concept exclusivement géographique, mais il reproduit en forme spatiale la « traduction » auquel est sujet l'individu croisé comme identité appartenant à des systèmes culturels souvent antithétiques ou en conflit comme la France et l'Algérie, la langue arabe et la langue française, etc. Du point de vue littéraire, cette « conscience de frontière » et cette nécessité dialogique se manifestent dans la tendance à employer de façon créative la langue française, en y greffant des expressions et des lemmes familiaires. L'hybridation et le contact linguistique se révèlent particulièrement accentués, en contraste avec le ton moyen, voire neutre d'autres romans comme dans la trilogie de

lignes axiales de notre analyse, centrée sur l'exil volontaire et ses manifestations au niveau de l'écriture et sur le plan interculturel. Dans un passage des *Lettres parisiennes*, Leïla Sebbar reconnaît explicitement sa condition d'écrivaine de l'entre-deux dont les choix thématiques et linguistiques sont le résultat d'un processus de traduction identitaire¹ qui l'ont formée comme femme et comme intellectuelle :

*Je suis une croisée qui cherche une filiation et qui écris dans une lignée, toujours la même, reliée à l'histoire, à la mémoire, à l'identité, à la tradition et à la transmission, je veux dire à la recherche d'une ascendance et d'une descendance, d'une place dans l'histoire d'une famille, d'une communauté, d'un peuple, au regard de l'Histoire et de l'univers.*²

La prédisposition à l'exil trouve sa raison d'être dans le double sentiment de non-appartenance qui a marqué son roman familial.

*Fille d'un père en exil dans la culture de l'Autre, du Colonisateur, loin de sa famille, en rupture de religion et de coutumes, fille d'un père en exil géographique et culturel [...] j'ai hérité, je crois, de ce double exil parental, une disposition à l'exil.*³

Le sujet de la mémoire⁴ représente une occasion pour

Shérazade: Sebbar, L, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982; Sebbar, L, *Les Carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985; Sebbar, L, *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991.

¹ Le thème de l'identité a été vastement discuté dans les domaines philosophique, sociologique, anthropologique et en général dans les sciences sociales. Toutefois beaucoup de spécialistes ont regardé à la notion d'identité comme à un concept obsolète (Remotti, F, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996; Remotti, F, *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010) voire nuisible, fragmentaire et en tout cas éloigné et étranger à la ténuité des liens de la modernité liquide (Cf. Melucci, A, *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Milano, Il Saggiatore, 2000; Bauman, Z, *La vie liquide*, Arles (Bouche du Rhône), Le Ruergue, 2006).

² Huston, N, & Sebbar, L, *op. cit.*, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ La mémoire rapporte une vision fragmentée d'événements particuliers du passé transformés et recréés par l'éloignement géographique et temporel. La mémoire est le lieu où les choses arrivent une seconde fois. Pour qu'ils puissent de nouveau se produire, il ne suffit pas de fouiller dans le passé ou de mettre en évidence les instants les plus significatifs du vécu personnel et de l'héritage familial et

reconstituer la continuité du vécu déchiré; les ruptures généalogiques et les interruptions sont causées par le silence des violences de l'histoire et peut-être aussi par la vaillante volonté d'atténuer le poids d'un héritage difficile et problématique¹. Dans *Mon cher fils* le chœur des personnes âgées, traditionnel détenteur de la mémoire collective, perd sa capacité de conserver et de transmettre le passé même à cause de la problématique conflictuelle que représente la langue, dans la mesure où elle n'est pas seulement véhicule de transmission mais aussi source d'incommunicabilité entre les générations. Le roman narre, dans une forme inusuelle, l'histoire d'un père qui voudrait se raconter au fils mais sans jamais y parvenir. Sur le double décor de l'Algérie post-coloniale et de la France industrielle de Boulogne-Billancourt se dénoue l'existence du protagoniste, l'un des nombreux « chibanis abandonnés »². Retraité de chez Renault, revenu en Algérie après de nombreuses années d'absence - nous sommes à la moitié des années Quatre-vingt -, le vieux père expérimente la solitude et le désespoir : abandonné de sa femme, ignoré de ses filles et, véritable épine dans le flanc, oublié de Tahar, son unique garçon. Dans une extrême tentative de rapprochement, il se rend au bureau postal d'Alger où il rencontre Alma, une jeune employée à laquelle il demande d'écrire pour lui une lettre à Tahar:

L'homme soudain se met à parler avec précipitation, son fils, il ne l'a pas vu depuis longtemps, il lui écrit presque chaque jour, elle peut en témoigner, et il n'entend pas sa voix dans les mots qu'il n'écrit pas, les lettres se perdent, l'avion postal les

communautaire. Il est indispensable de remplir ces vides qui, en tant qu'absences, dérivent de traumatismes refoulés – impossibles à reconnaître et à accepter – plus que de blessures épistémologiques dont la fonction ne pourrait qu'être positive. (Cf. Auster, P, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, 1992).

¹ Cette rupture, cette révolte contre le temps et ses contenus, est aussi analysée par Tahar Ben Jelloun, toujours à travers un personnage qui se place aux marges de la société et de la coutume commune. En donnant voix à Zahra/Ahmed, l'héroïne de *L'enfant de sable* et de *La Nuit sacrée*, l'écrivain marocain souligne l'importance de la mémoire et des souvenirs dans son expérience. Si dans d'autres narrations, comme *Sur ma mère*, le passé est revécu et évoqué presque avec complaisance, il n'en va pas de même pour ces deux romans dans lesquels l'anamnèse familiale se charge de significations négatives, de constructions sociales, de violences morales et de visions folles.

² Sebbar, L, *Mon cher fils*, Tunis, Elyzad poche. [Première édition : 2009], 2012, p. 17.

jetée à la mer, l'adresse n'est pas la bonne, son fils est inconnu à cette adresse, il n'en a pas d'autre, il ne veut pas écrire à son fils chez sa femme [...].¹

Il s'agit d'un épisode qui revêt une importance symbolique fondamentale : le protagoniste, en effet, attribue cette incommunicabilité au rapport difficile du père avec son fils, mais le lecteur la perçoit comme la conséquence d'un choc culturel qui détermine l'impossibilité de faire communiquer deux mondes². L'employée de la poste, observatrice extérieure à l'événement, synthétise ainsi leur silence : «À cette minute où elle imagine le père et son fils luttant contre le silence, elle pense que le fils n'écrira pas à son père parce qu'il vit dans un monde inaccessible au père [...]»³. Alma pose l'accent sur la distance spatiale et mentale qui sépare le parent de son fils, en se référant implicitement à l'événement de l'exil. L'inaccessibilité, dont l'employée se rend vite compte, est de nature linguistique. Les mots dupent, le père et son fils ne disposent pas des raccords nécessaires pour négocier un code commun : « Enfin, je dis 'les jeunes' mais je ne les connais pas, jamais je n'ai parlé à mes enfants, pourquoi ? Je ne sais pas. Peut-être parce qu'ils ne m'auraient pas écouté moi »⁴. En deçà de ce traumatisme, il reste le monde traditionnel du père ; au delà, il y a la génération du fils. Excessivement grevée d'attentes et d'incompréhensions, enchevêtrée dans la difficulté de communication entre des générations bouleversées par les événements historiques et politiques de la décolonisation et de l'émigration, cette lettre ne sera jamais écrite. Ainsi, le tracé accidenté des identités en conflit est aggravé par le problème linguistique qui rend impossible le 'contact'. L'un des nœuds essentiels de *Mon cher fils* consiste en effet dans le bilinguisme imposé aux peuples colonisés, dont les répercussions de longue durée sont évidentes même dans la quotidienneté des cellules familiales: « on enverra un poème à mon fils à [...] en arabe et en

¹ *Ibid.*, p. 29.

² L'incommunicabilité entre la génération des pères et celle des fils est un sujet qui recourt souvent dans la production sebbarienne. Shérazade, par exemple, se réfugie dans la bibliothèque justement pour échapper à la surveillance exaspérée d'une famille qui impose des règles rigides correspondant à un système de valeurs dans lesquelles les enfants ne se reconnaissent pas.

³ *Ibid.*, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 36.

français, même s'il ne sait pas la langue de son père, il ne la parle pas, il ne la lit pas, il ne l'écrit pas »¹. Leïla Sebbar revient sur ce sujet à plusieurs reprises, en le connotant toujours d'une façon différente. Dans un dur jeu de métamorphoses, il devient parfois l'expression de la douloureuse résignation du protagoniste ; d'autres fois le problème linguistique véhicule la critique que l'auteur adresse à l'irrationalité du système social postcolonial. Les fils des émigrés nés en France ont, en effet, appris l'Arabe en famille et le français à école : « Ils ont parlé la langue de leur mère avec le lait de leur mère et puis ils ne l'ont plus parlée avec la rue de la cité et l'autre langue, la langue de l'école, elle a pris les enfants, la langue de la France [...] »². Le chibani exprime ainsi toute sa douleur pour l'amputation culturelle que l'hégémonie de la langue du pays d'arrivée a provoquée chez les enfants d'immigrés : « [...] le cœur à la maison, la tête à l'école et dans les livres, comment on sépare le cœur, la tête et les mains? »³. Dans *Mon cher fils*, la pluralité linguistique équivaut paradoxalement au silence, à l'absence de la langue et de la voix, à l'impossibilité de communiquer tout court. Au moment où l'écrivaine choisit de mettre en scène le malaise et la solitude du chibani définitivement séparé des membres de sa famille, elle privilégie, sur le plan expressif, des procédures paratactiques. Dans un jeu de phrases qui se cassent, de sujets qui s'interrompent, de points de suspension qui se multiplient, même le sens s'emmêle : en se désarticulant, le langage semble donner forme à la difficulté de nommer l'indicible, l'ombre de l'objet dont parle Bollas,⁴ la vérité qu'on voudrait éviter, celle d'un traumatisme identitaire que les garçons refusent d'écouter. Face à l'attitude de rébellion de Tahar, le chibani reste inerte dans les mains de ce qui semble être son destin de solitude. Maintes fois il s'interroge sur son incapacité de s'ouvrir à son fils et d'en comprendre les raisons, mais au lecteur il apparaît comme un homme qui ne sait pas, qui ne peut pas parler, parce que dans sa culture le silence

¹ *Ivi.*

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ivi.*

⁴ L'ombre de l'objet évoque ces expériences qui, tout en restant aux limites de la conscience, dans une zone inaccessible, réverbèrent leurs effets sur le vécu. Dans un certain sens, il s'agit d'événements traumatisants situés au-delà du seuil de la conscience et qui sont, pour cette raison, « non pensés » mais ils continuent à manifester leurs effets et dans ce sens « ils sont connus » Bollas, Ch, *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*, New York, Columbia University Press, 1987.

parental est pratique commune, presque loi sociale :

*Dites à mon fils que je l'aime, je sais, chez nous un père ne dit pas ces mots-là à son fils, il ne lui parle pas comme s'il l'aimait, même s'il l'aime, il n'a pas le droit, en France, j'ai remarqué, on dit partout, pas seulement à la télé, n'importe où, à n'importe qui, tout le temps 'Je t'aime', nous, chez nous on l'entend dans les chansons à la radio, [...] mais pas dans la vie, jamais dans la vie.*¹

Dans le plot de *Jeune Homme cherche âme sœur*,² la situation d'atonie qui caractérise le protagoniste Jaffar touche à des questions sociales comme l'émigration et l'exil, mais aussi à des perspectives psychologiques et existentielles inédites. Jaffar appartient à la seconde génération d'immigrés maghrébins en France, communément définie génération Beur³ et son existence complexe offre à l'auteur

¹ Sebbar, L, *Mon cher fils*, op. cit., pp. 149-150.

² Sebbar, L, *Jeune Homme cherche âme sœur*, Paris, Stock, 1987.

³Le roman beur – né en France au début des années Quatre-vingt, grâce aux enfants des immigrés maghrébins – représente un acte littéraire, politique et identitaire à travers lequel des écrivains comme Farida Belghoul, Rachid Djaïdani ou Faïza Guène témoignent leur volonté de raconter leur condition de déracinés. Il se distingue par une approche au texte de type thématique et psychologique, l'immigration, la recherche d'identité, l'autobiographie, avec des références à quelques topos – « croisement », « exil », « entre-deux », « recherche identitaire » – . Quoique le roman beur ait connu depuis quelques années une notoriété significative, la position littéraire des auteurs reste encore incertaine et variable. Comme le souligne Ilaria Vitali : « Dans l'arc de trente ans les œuvres se sont diversifiées et maintenant il est possible de les classer en trois phases distinctes. La première est celle qui voit l'apparition de la littérature beure [...] la deuxième concerne les années Quatre-vingt-dix et voit la consolidation de l'étiquette et de quelque façon son épuisement ; la troisième phase explose aux seuils du nouveau millénaire et a pour protagonistes de nouveaux auteurs qui traversent un nouvel espace narratif, celui des auteurs urbains, et visent à un imaginaire transnational global » (Vitali, I, *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I Libri di Emil, 2014, p. 14 ; traduit librement par L. Martinelli). Leïla Sebbar a plusieurs fois souligné la difficulté de classification de la littérature beure, en faisant remarquer que cette complexité provient aussi de la non reconnaissance de ce genre de la part même des écrivains qui devraient en faire partie : « Nom et prénom arabe ou kabyle, nés en France, des langues à la maison, entendues, jamais parlées, la langue de l'école, le français, ils l'écrivent, ils en font des livres... ça a existé les écrivains beurs, on avait tout un rayon... Aujourd'hui, on ne sait pas trop, «Beurs», ils ne veulent pas, ils ont voulu un jour? Oui, ceux et celles qui ont fabriqué ce mot-là dans la banlieue parisienne. On les range dans la Littérature française pas francophone surtout pas, ils

une raison valable pour réfléchir sur la dualité culturelle et sur la mémoire interrompue. Jaffar, en effet, vit le malaise d'une perte inguérissable qui frappe son sentiment d'appartenance au pays d'origine, l'Algérie, idéalisé par le jeune exilé comme le symbole d'un paradis perdu, lieu des affections primaires évoquées grâce à des objets et à des photos qui lui permettent de donner forme à « ces morceaux de mémoire »¹. L'Algérie se matérialise à travers la représentation d'une nature simple et incontaminée. Le pays originaire et le patrimoine culturel hérité sont vécus comme des lieux idéalisés dans lesquels se structure un « mythe du retour ». Ces lieux de la mémoire se révèlent cependant décevants à cause de l'impossibilité de faire coexister deux mondes et deux dimensions trop lointains.

La culture d'origine est alors relue avec un regard d'extranéité et l'écriture tente de donner une stabilité et un équilibre à ces procès culturels et psychologiques qui résultent ambivalents et dissonants. Dans le macro texte sebbarien, en effet, l'Algérie de l'enfance est fortement dichotomique puisqu'en elle cohabitent deux univers opposés : d'un côté la terre paternelle est douce et aimable, de l'autre la « citadelle invincible »² – comme Sebbar définissait l'institut des colonies où elle fréquentait l'école en langue française – est aussi le lieu des agressions verbales réitérées de la part des garçons arabes, lorsqu'elle et ses sœurs se rendaient à école vêtues à l'"occidental".

Mon père a-t-il jamais su qu'on insultait ses filles, depuis le premier quartier de l'enfance, à Eugène-Étienne-Hennaya près de Tlemcen, jusqu'au Clos-Salembier, le quartier des «Arabes», presque un bidonville, le repaire des «terroristes» contre la France et, plus tard, celui des jeunes voyous désœuvrés contre la nomenklatura algérienne, sa police et son armée, acharnées à tirer sur les émeutiers dans les rues de la capitale, sur ordre de la présidence [...]. Mon père n'a pas su que des garçons injuriaient ses filles, ou le savait-il, mais il ne pouvait garder ses filles séquestrées, comme d'autres pères qui leur avaient interdit l'école, les écoles, coraniques et françaises, parce qu'elles auraient côtoyé des garçons, et le chef de famille lui-même aurait contrevenu aux règles de la partition des sexes,

trouveraient que c'est discriminatoire, Littérature française, ils sont contents, on n'a plus de réclamations. Littérature beure, c'est fini» Sebbar, L, « Littérature du divers », in *Synergies Monde* n. 5, pp. 175-178, 2008, p. 176.

¹ Huston, N, & Sebbar, L, *op. cit.*, p. 162.

² Sebbar, L, *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003, p. 39.

*les écoles n'étaient pas mixtes, mais le chemin de l'école était le même, la tradition n'avait pas tracé la rue féminine séparée de la rue masculine jusqu'aux bâtiments scolaires, les filles, même si des frères les accompagnaient, étaient en danger et elles mettraient en danger l'honneur de la famille.*¹

L'écrivaine se souviendra de ces événements comme d'une expérience traumatisante et elle se demandera souvent si son père, instituteur à l'école française du village, qui n'a pas enseigné à ses filles la langue arabe, s'est jamais rendu compte des humiliations qu'elles subissaient quotidiennement : « J'ai appris les injures criées par-dessus le portail et sur le chemin de l'école quand les garçons couraient vers nous avec des gestes obscènes dont je percevais confusément le sens. Je les haïssais. Nous marchions vite, toutes les trois, mes sœurs et moi, en nous tenant par la main, vers l'école française »².

L'Algérie apparaît au lecteur comme un espace difficilement apprivoisable, inaccessible, par moments hostile. Leïla Sebbar insiste, cependant, sur la perméabilité des frontières nationales et culturelles, sur des concepts fluctuants et négociables, en déconstruisant dans son corpus narratif la prétention d'une identité culturelle cohérente et homogène³. La narration symbolise la volonté de canaliser le passé individuel en écriture, d'en recomposer les fractures dans le rythme organique d'une histoire qui ne répond pas seulement à une impulsion nostalgique, personnelle et traumatisante, mais qui découle du besoin commun à une entière génération d'écrivains maghrébins – on pourrait énumérer quelques témoins, pour ainsi dire privilégiés, d'une saison vitale et effervescente – de montrer que le métissage ethnoculturel est une composante inéluctable de la société française contemporaine. Leïla Sebbar, en effet, se déclare « obsédée par les rencontres surréalistes du Même et des Autres, par le croisement contre-nature et lyrique de la tradition et de la modernité, de l'Orient et de l'Occident »⁴. Dans la banlieue, décrite dans sa brutalité et violence, l'immigré Jaffar, ainsi que Shérazade, la protagoniste de l'homonyme trilogie, sont souvent maltraités et méprisés des autochtones pour lesquels ils représentent encore l'étranger qui

¹ *Ibid.*, p. 33.

² *Ibid.*, pp. 16-17.

³ Bhadha, H, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007.

⁴ Huston, N, & Sebbar, L, *op. cit.*, p. 162.

menace et déstabilise. Leur présence est enveloppée d'un grumeau d'hostilité, quand elle ne se heurte pas contre une xénophobie déclarée : « Ce qu'il fallait, c'était les expulser, qu'ils aillent faire ça chez eux, ils verraient les mains coupées, les oreilles taillées et peut-être même pendus sur la place publique, [...] ils verraient en France »¹. La cité se trouve ainsi transformée dans un espace qui accueille de nouvelles formes d'argot, expressives et véhiculaires, dépositaires d'identité mais aussi issues d'exigences pratiques urgentes. Il s'agit d'une véritable 'interlangue', mosaïque sonore et vocale dans laquelle le français de souche, le français d'origine étrangère, le dialogue avec celui des immigrés arabes, chinois, sud-africains qui cohabitent dans le même milieu et communiquent à travers ce code hybride qui est, en même temps, un motif de fusion et de division.

*Si la ville unifie linguistiquement pour des raisons d'efficacité véhiculaire, elle ne peut réduire ce besoin identitaire. Les parlers urbains sont sans cesse travaillés par ces deux tendances à la véhicularité et à l'identité, parce que la ville est à la fois un creuset, un lieu d'intégration et un centrifuge qui accélère la séparation entre différents groupes.*²

Il ne s'agit pas d'une simple contraposition, mais plutôt d'une identité double, biphasée, pour laquelle le traumatisme fonctionne paradoxalement comme trait d'union, sorte de charnière, et qui s'exprime à travers les gestes et les comportements inculqués par les parents pour soutenir le rapport avec le pays d'origine et reproduits de manière instinctive et rituelle par les protagonistes : « Elle se lave les cheveux, se coupe les ongles, observant sans le savoir, les gestes rituels pour les toilettes des ablutions, les gestes du grand-père d'Algérie, lorsqu'elle vivait chez lui pendant les vacances »³. Ainsi, les personnages forgent leur identité « [...] bricolée à partir d'éléments empruntés à la modernité du pays d'accueil et au passé mythique, fantasmé des origines »⁴. La modernisation se manifeste dans la mode et dans les goûts musicaux alimentés par le rêve américain et par ses

¹ Sebbar, L, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, op. cit., p. 208.

² Calvet, L.-J., *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages, 1994, p. 13.

³ Sebbar, L, *Les Carnets de Shérazade*, op. cit. p. 208.

⁴ Villechaise-Dupont A, *Amère banlieue, les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2000, p. 128.

promesses de réussite : « Shérazade, en jean, Adidas et blouson de cuir n' évoquait pas immédiatement les odalisques ou les Algériennes »¹. Dans la trilogie consacrée à Shérazade, Leïla Sebbar énumère en détail les objets de consommation occidentaux qui incarnent et matérialisent le lien des protagonistes avec une France maintenant américanisée :

Ils étaient fascinés par les signes apparents de la modernité, toujours attirés par le chromo mais assez critiques pour le porter ou l'utiliser dans la dérision; consommateurs de tout ce qui venait en direct des U.S.A., musique, électronique, fringues, ils étaient difficiles et l'étiquette "made in U.S.A." ne suffisait pas. Ils fouinaient, chinaient, flairaient et réussissaient, chacun à sa manière à s'habiller à la pointe de la mode, sinon à "cent pas en avant".²

Contrairement aux écrivaines beurs qui opèrent des renversements et des « déracinements » formels liés à des phénomènes de métaplasme et à des procès d'hybridation avec d'autres idiomes de l'immigration, Sebbar maintient dans la forme de l'énonciation une tonalité qui s'étale dans un parlé moyen qui n'excède jamais (ou presque jamais) la régularité grammaticale. La syntaxe dépourvue de métrique et de structure osseuse progresse avec des unités obtenues au moyen de l'accumulation indéfinie de cellules. Les phrases, les pensées, les descriptions d'objets, les milieux et les actions prennent vie par gemmation, par multiplication organique. Le parlé moyen et coulant, qui caractérise ses romans, n'a pas de propriétés mimétiques : les insertions en langue arabe, la présence de locutions beurs, les ruptures syntaxiques du parlé sont rares ou presque inexistantes. Des stratifications et des désaccords qui appartiennent au plan de l'expérience réelle « sont traduits » sur la page avec une diction neutre et régulière. Il s'agit d'une voix intérieure, intime, une instance personnelle qui ne dépasse jamais l'épaisseur de la langue orale, métissée, surchargée d'éléments magiques, folkloriques ou mythologiques. La centralité que le sujet de l'immigration acquiert dans ses romans a poussé la critique à cataloguer Sebbar dans la narrative beur, mais, comme nous rappelle Michel Laronde, la romancière ne peut pas être considérée comme une intellectuelle algérienne en exil, mais plutôt « une des écrivaines

¹ Sebbar, L, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 117.

françaises au nom arabe, algérien, qui porte le poids de la terre natale
»¹. Toutefois, Sebbar a toujours refusé toute classification :

Je suis dans une position un peu particulière, ni « Beure », ni Maghrébine, ni tout à fait Française », [...] et comme elle dira dans la correspondance avec Nancy Huston : « je n'échapperai pas à la division biologique d'où je suis née. Rien, je le sais, en préviendra jamais, en abolira la rupture première, essentielle : mon père arabe, ma mère française ; mon père musulman, ma mère chrétienne ; mon père citadin d'une ville maritime, ma mère terrienne de l'intérieur de la France... Je me tiens au croisement, en déséquilibre constant, par peur de la folie et reniement si je suis de ce côté-ci ou de ce côté-là. Alors je suis au bord de chacun de ces bords.»²

Pour ce qui concerne l'emploi des moyens expressifs, l'extranéité de Sebbar par rapport à la tradition beur ne pourra pas en résulter plus claire. Chez les écrivains de seconde génération, en effet, le rapport avec la langue se complique alors que l'éventail de l'*entre-deux* s'élargit : il serait suffisant de rappeler les contradictions linguistiques du protagoniste du roman *Boumkæur* de Rachid Djaïdani qui utilise, à côté d'un verlan paroxystique, porté à l'extrême de l'anagramme, toute une gamme de lemmes recherchés et sélectionnés dans les dictionnaires pour varier et enrichir les tonalités expressives. L'écrivain joue même sur les formules idiomatiques, sur la terminologie argot mais aussi sur l'alternance de langues différentes du français, comme l'Anglais et l'Arabe, en actionnant « un véritable jeu d'encodage et de décodage »³. La présence du poète chanteur, auquel attribuer, peut-être, le bizarre refrain qui revient en différents lieux du roman renforce cette variété : « Ron -Ron-picche Ron piche Ron piche c'est le refrain du dodo »⁴. Entre la première et seconde génération, on enregistre un changement significatif sous l'aspect épilinguistique, au moment où chez les écrivains beurs nés en France, on apprécie une conscience de la

¹ Laronde, M, « Itinéraire d'écriture », in Michel Laronde (dir.), *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003.

² Huston, N, & Sebbar, L, *op. cit.*, p. 185.

³ Vitali, I, « Les écrivains beurs comme "traducteurs" ? Enjeux linguistiques, rituels initiatiques et défis du travail de traduction », in Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers II Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Bruxelles, Édition Academia, 2011, p. 178.

⁴ Djaïdani, R, *Boumkæur*, Paris, Seuil, 1999, pp. 40, 43, 68, 86.

langue plus élevée comme moyen d'autoreprésentation. Les auteurs beurs de seconde et troisième génération réfléchissent sur l'emploi et la valeur de leur code expressif par rapport au français standard, en modifient les formes, impactent sur la norme à travers le pastiche, l'hybridation des codes et des couches du parlé¹.

Conscients de ne pas être assez français pour les Français « de souche », ni assez arabes pour leurs parents, « entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir »,² les *millennials* sont orientés vers de nouveaux modèles de vie, de nouvelles tendances dans l'habillement, dans la musique et dans le cinéma, créant par là une langue propre à eux ; ces éléments ont édifié la culture beure qui alimente à présent la culture rebeu.

Bibliographie

- Auster, P, *L'invention de la solitude*, Arles, Actes Sud, 1992
Bauman, Z, *La vie liquide*, Arles (Bouche du Rhône), Le Ruerque, 2006
Bhadha, H, *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007
Ben Jelloun, T, *L'enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985
Ben Jelloun, T, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987
Ben Jelloun, T, *Sur ma mère*, Paris, Gallimard, 2007
Bollas, Ch, *The shadow of the object: Psychoanalysis of the unthought known*, New York, Columbia University Press, 1987
Calvet, L.-J., *Les voix de la ville. Introduction à la sociolinguistique urbaine*, Paris, Payot et Rivages, 1994
Charef, M, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France,

¹ Ce sociolecte ou tchathe des cités est constitué d'un riche éventail d'éléments linguistiques : l'argot classique, le verlan, des emprunts de l'Arabe ou des dialectes maghrébins parlés par les pères et les mères des beurs, mais aussi la cyberl@ngue, le langage d'Internet, riche d'anglicismes, d'abréviations et d'acronymes. Nous indiquons, à titre d'exemple, un passage du roman *Boumkæur* de Rachid Djaïdani d'où émerge le mélange de ces différents registres qui vont engendrer un véritable code switching : « Mais je n'avais pas le temps, obligé de sortir de la *casbah* rapidement. Comme je suis au chômage, il est préférable que je ne reste pas trop longtemps au *plumard*. Mon *Daron*, mon *reup*, mon père, a vite fait de criser : cinq ans de *chomedu* au palmarès. J'ai *stoppé* l'école à seize *piges*, maintenant j'ai vingt et un hivers, avec l'impression d'en avoir le double tellement le temps stationne. Depuis que j'ai arrêté les cours de l'Éducation nationale ou depuis que les cours de l'Éducation nationale m'ont sacqué, je n'ai pas vraiment eu l'occasion de *bossier*, pas assez d'expérience comme disent les *boss* » (Djaïdani, R, *Boumkæur*, op. cit., p. 22).

² Charef, M, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, Paris, Mercure de France, 1983, pp. 14-15.

- 1983
- Combe, D, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, P.U.F., 2010
- Djaïdani, R, *Boumkœur*, Paris, Seuil, 1999
- Floriani, S, *Identità di frontiera. Migrazione, biografia, vita quotidiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004
- Glissant, É, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996
- Huston, N, & Sebbar, L, *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*, Paris, J'ai lu, 1999
- Laronde, M, « Itinéraire d'écriture », dans Michel Laronde (dir.), *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Mathis-Moser U et Mertz-Baumgartner B, *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)* Paris, Champion, 2012
- Melucci, A, *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Milano, Il Saggiatore, 2000
- Mortimer, M, « L'exil et la mémoire dans Le silence des rives », dans Michel Laronde (dir.), *Leïla Sebbar*, Paris, L'Harmattan, 2003
- Moura, J-M, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F, 2007
- Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- , *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010
- Sebbar, L, *Shérazade, 17 ans, brune, frisée, les yeux verts*, Paris, Stock, 1982
- , *Les Carnets de Shérazade*, Paris, Stock, 1985
- , *Jeune Homme cherche âme sœur*, Paris, Stock, 1987
- , *Le Fou de Shérazade*, Paris, Stock, 1991
- , *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris, Julliard, 2003
- , *Mes Algéries en France: carnet de voyages*, préface par Michelle Perrot, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2004
- , *L'Arabe comme un chant secret*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2007
- , « Littérature du divers », in *Synergies Monde* n. 5, pp. 175-178, 2008
- , *Fatima ou les Algériennes au square*, Elyzad, Tunis, 2010
- , *Mon cher fils*, Tunis, Elyzad poche, 2012
- , *Une enfance dans la guerre. Algérie 1954-1962*, textes inédits recueillis par Leïla Sebbar, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2016
- Villechaise-Dupont, A, *Amère banlieue, les gens des grands ensembles*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2000
- Vitali, I, « Les écrivains beurs comme "traducteurs"? Enjeux linguistiques, rituels initiatiques et défis du travail de traduction », in Ilaria Vitali (dir.), *Intrangers II Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Bruxelles, Édition Academia, 2011
- Vitali, I, *La nebulosa beur. Scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I Libri di Emil, 2014

**RENCONTRES DE CULTURES DANS LA LITTÉRATURE DE
VOYAGE FRANÇAISE EN GRÈCE (XVI–XX SIÈCLES)**

**MEETINGS OF CULTURE IN THE FRENCH TRAVEL
LITERATURE IN GREECE (16TH-20TH CENTURIES)**

**ENCUENTROS DE CULTURAS EN LA LITERATURA
FRANCESA DE VIAJES EN GRECIA DESDE EL SIGLO XVI
HASTA EL SIGLO XX**

Antigone SAMIOU¹

Résumé

La pérégrination des érudits français en Grèce, qui date du XVI^{ème} siècle jusqu'à l'époque contemporaine, favorise le croisement de cultures différentes, comme de nombreuses citations latines et grecques en témoignent dans les récits de voyage publiés. Le recours au latin et au grec ancien ou même moderne parfois y constitue une pratique courante des auteurs; il s'agit des références linguistiques et culturelles à la fois qui évoquent le bagage socioculturel, ainsi que l'idéologie des voyageurs. Des mots simples ou des citations des auteurs latins ou grecs sont souvent mis en valeur dans la représentation de la grécité pour des raisons multiples. La présente étude se concentre sur la signification de ces latinités ou grécités, c'est-à-dire des intertextes qui, d'une part, illustrent l'éducation classique des écrivains et, d'autre part, révèlent l'interaction de la culture grecque ancienne et latine avec la culture française. Pourquoi les voyageurs ressentent-ils la nécessité de citer un auteur latin ou grec ancien, lorsqu'ils enregistrent leurs propres impressions sur la Grèce actuelle et son peuple? Quelles sont les œuvres classiques citées et quels sont leurs extraits qui enrichissent l'image produite du pays actuel et de ses habitants modernes par les écrivains français lors de leur voyage en Grèce? L'enjeu réside dans la rencontre de ces cultures différentes suite à l'intention auctoriale de repérer des éléments connus et intimes de la culture grecque selon leurs souvenirs livresques tout autant que d'entrer en contact avec ses aspects étranges mais représentatifs de sa particularité. La constatation de convergences entre le passé classique et la réalité contemporaine apaise les voyageurs, souvent déçus de l'état misérable grec à cause du joug ottoman, et crée des circonstances propices pour un dialogue interculturel mûr, fructueux et stimulant.

Mots-clés: latinités, grécité, rencontres, interculturel, intertextes

¹ a_samiou@otenet.gr, Université Ouverte Hellénique, Grèce

Abstract

The peregrination of French scholars in Greece, which dates from the sixteenth century to the contemporary era, favors the crossing of different cultures, as many Latin and Greek quotations testify in published travel narratives. The use of Latin and ancient Greek or sometimes even modern is a common practice of authors; these are both linguistic and cultural references that evoke the sociocultural baggage and the ideology of travelers. Simple words or quotations from Latin or Greek authors are often highlighted in the representation of graecity for multiple reasons. The present study focuses on the meaning of these latinities or graecities, that is to say, intertexts which, on the one hand, illustrate the classical education of writers, on the other hand, reveal the interaction of ancient Greek and Latin culture with French culture. Why do travelers feel the need to quote a Latin or ancient Greek author, when they record their own impressions about actual Greece and its people? What are the classic works cited and what are their extracts that enrich the produced image of the current country and its modern inhabitants by French writers during their travel to Greece? The challenge lies in the meeting of these different cultures following the author's intention to identify known and intimate elements of Greek culture according to their memories of readings as well as to come into contact with its strange though representative of its particularity aspects. The recognition of convergences between the classical past and contemporary reality soothes travelers, often disappointed with the wretched Greek state because of the Ottoman yoke, and creates favorable circumstances for a mature, fruitful and stimulating intercultural dialogue.

Key-words: latinities, graecity, meetings, intercultural, intertexts

Resumen

La peregrinación de los eruditos franceses en Grecia, que data del siglo XVI hasta la época contemporánea, favorece el cruce de diferentes culturas, como muchas citas latinas y griegas testifican en historias de viajes publicadas. El uso de latín y griego antiguo o incluso moderno a veces es una práctica común de los autores; estas son referencias tanto lingüísticas como culturales que evocan el bagaje sociocultural y la ideología de los viajeros. Las palabras simples o citas de autores latinos o griegos a menudo se destacan en la representación del hellenismo por múltiples razones. El presente estudio se centra en el significado de estas latinidades o estos hellenismos, es decir, intertextos que, por un lado, ilustran la educación clásica de los escritores, por otro lado, revelan la interacción de la antigua cultura griega y latina con la cultura francesa. ¿Por qué los viajeros sienten la necesidad de citar a un autor latino o griego antiguo, cuando registran sus propias impresiones sobre la Grecia actual y su gente? ¿Cuáles son las obras clásicas citadas y cuáles son sus extractos que enriquecen la imagen producida del actual país y sus habitantes modernos por escritores franceses durante su viaje a Grecia? El reto radica en el encuentro de estas diferentes culturas siguiendo la intención del autor de identificar elementos conocidos e íntimos de la cultura griega de acuerdo con sus recuerdos de lecturas así como entrar en contacto con sus aspectos extraños aunque representativos de su particularidad. El reconocimiento de las convergencias entre el pasado clásico y la realidad contemporánea tranquiliza a los viajeros, a menudo decepcionados con el

miserable estado griego debido al yugo otomano, y crea circunstancias favorables para un diálogo intercultural maduro, fructífero y estimulante.

Palabras-claves: latinidades, helenismo, encuentros, intercultural, intertextos

Introduction-Topologie du voyage en Grèce

De par sa nature particulière la littérature de voyage constitue un genre propice au dialogue de diverses cultures. En lisant le terme «récit de voyage» on pense à la fois au «récit» et au «voyage». Le voyage est le moyen par lequel les auteurs voient des lieux lointains d'importance historique et religieuse et entrent en contact avec les gens d'un pays étranger en enrichissant leurs connaissances et leurs expériences. «La notion même de voyage, du mot latin *viaticum*, formé sur *via* signifiant voie et route, suppose en effet l'existence d'un véritable réseau de voies de communication que l'on peut emprunter pour aller d'un pays à l'autre, si l'on est muni de l'argent et des provisions nécessaires, ce qui est le sens premier du latin *viaticum*, d'où vient le mot savant viatique»². En général, voyager, c'est, en effet, se déplacer vers d'autres espaces, réels ou imaginaires, observer les pays et les régions, admirer les phénomènes naturels et les accidents géographiques, visiter les monuments historiques, étudier l'organisation sociale, politique, économique, connaître des peuples étrangers et approfondir leur culture et leurs mœurs. Selon Marie-Christine Gomez-Géraud, «L'*homo viator* à l'époque de la Renaissance entreprend de conquérir et de maîtriser le monde par le savoir et l'expérience. Le voyageur réalise pleinement la vocation de l'homme, créature éminente, placée par Dieu au centre de l'univers pour mieux le découvrir»³.

La Grèce occupe une place particulière dans la pérégrination individuelle ou collective des érudits occidentaux, réalisée pour des raisons précises, littéraires, historiques, diplomatiques, professionnelles à partir du XVI^{ème} siècle, jusqu'à l'avènement du tourisme organisé, qui cherche le plaisir esthétique et psychique, après la publication de la collection *Joanne* originelle en 1861. Il

² Roddier, H., «De quelques voyageurs observateurs des mœurs. Naissance d'une forme et d'une mode littéraire» dans *Connaissance de l'étranger*, mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré, Paris, Didier, 1964, a.a.O.S. p. 440.

³ Gomez-Géraud M. Chr., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, dans la collection «Études littéraires», Paris, P.U.F., 2000, p. 7.

s'agit d'une destination méditerranéenne de prédilection pour des littérateurs, des diplomates, des envoyés spéciaux ou des journalistes politiques, doués soit d'une admiration pour son idéal antique soit d'un intérêt historique et ethnographique pour son état actuel d'autant plus que le pays a été assujéti aux Ottomans pendant quatre siècles (1453-1821). Au XVIème siècle la peinture du territoire hellénique refléchi l'écho de l'Humanisme dans des textes à caractère encyclopédique et plutôt neutre. Au tournant du XVIe et XVIIe siècles, le récit laisse place à une expérience littéraire plus affirmée. Plus tard, l'idéal du Classicisme favorise le développement des fouilles archéologiques et scientifiques dans le cadre du «Grand Tour», tandis qu'au XVIIIème siècle, la liaison de l'Hellade avec la civilisation occidentale, parallèlement diffusée à l'affaiblissement politique de l'empire ottoman rend le voyage en Grèce populaire et accroît effectivement ses visiteurs français. D'autre part, le voyageur du XIXe siècle, malgré sa tentative apparente de décrire la réalité référentielle, adopte une vision qui s'appuie largement sur son bagage culturel par rapport auquel se marquent des écarts étranges. Une fois son idéal classique démenti, dans sa visite en Grèce au XXème siècle, le voyageur tente une approche à la fois sentimentale et rationnelle selon laquelle il veut repérer soi-même dans l'Autre et vérifier à tout prix la Grèce intellectuelle.⁴

Le rôle de la citation dans les récits de voyage en Grèce

Dans les récits des voyageurs en langue française, le recours à la citation empruntée à la littérature latine, française et grecque à travers de nombreux extraits, d'une part, plutôt littéraires ou plutôt documentaires et, d'autre part, plus ou moins stylistiquement élaborés, confère une ambiguïté au statut du référent, vécu ou lu, immédiat ou textuel, et démontre ainsi que les auteurs mêlent les fruits de leurs lectures à leur expérience vécue. D'une part, les hommes de lettres, imprégnés du romantisme et nourris de l'histoire, de la littérature et de la mythologie grecques grâce à de fortes études classiques, pendant le voyage en Grèce tentent de passer du lu au

⁴ Voir Samiou, A., «Diverses représentations de la grécité chez les voyageurs français en Grèce (XVI–XX siècles)» dans *Studii si cercetari filologice, seria limbi romanice/Études et recherches en philologie, série langues romanes* no 19/2016, «Voyage et Littérature», pp. 93-108.

vécu. Ils confirment leurs intuitions antérieures ayant recours à un discours fictif qui métamorphose le réel, ou ils confrontent leurs souvenirs à une réalité étrangère et à une altérité étrange à travers sa représentation esthétiquement élaborée⁵. D'autre part, influencés d'une tendance ethnologique à étudier les races humaines en fonction des traditions naturelles, des langues et des traits physiques et moraux de chaque peuple, certains auteurs manifestent un intérêt vivant pour les coutumes populaires, des superstitions, des chansons, des contes, des dialectes, des danses et d'autres antiquités à travers une approche de l'«Autre» plus réaliste.

Le caractère plutôt topologique des représentations de la grécité est dû à la mémoire culturelle des voyageurs dont les impressions de la réalité extérieure et physique s'affaiblissent sous l'influence subie des souvenirs littéraires de l'espace hellénique, qui forment une réalité mentale, surchargée de résonances culturelles fortes. On constate souvent une certaine ambiguïté, lorsque les auteurs procèdent, d'une part, à une comparaison de l'état présent du pays avec les images familières de la Grèce antique et, d'autre part, à une mise en relation de la réalité actuelle avec les images étranges de l'altérité radicale de l'Orient exotique, opposé à l'Occident. Cependant, la lecture comparée de la bibliothèque et du monde favorise l'objectivité de l'auteur, comme il peut tenir la bibliothèque à distance et pratiquer une intertextualité qui ne menace pas la logique référentielle de l'énoncé, et qui, à l'inverse, promeut le texte propre comme le bon texte. D'ailleurs, la citation d'un texte, au lieu de faire intervenir une instance extérieure qui module le rapport du voyageur au monde, permet de rendre compte de l'un des contenus de son expérience.⁶ Donc, le voyageur-écrivain enregistre toutes ses expériences, mentales et livresques, réelles et viatiques, dans son propre récit, qui s'avère effectivement un lieu plein de rencontres culturelles diverses et stimulantes.

⁵ Voir Fabre, Y.A., «La Grèce, terre du sacré chez les voyageurs français du XIX^e siècle» dans *Vers l'Orient par la Grèce: avec Nerval et d'autres voyageurs*; «Littérature des Voyages-VI», Paris, éd. de l'I.R. N. Athènes et des éd, Kliensieck, 1993, p. 70.

⁶ Montabelli, C., «Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque; Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle» dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres. Arts et Sciences humaines, 1998, pp. 12-15.

La prépondérance des latinités

La langue et la culture latine occupe une place prépondérante chez les érudits occidentaux dont les références aux textes de leurs prédécesseurs sont fréquentes surtout jusqu'au XVIIIème siècle. Lors de son voyage en Orient de 1546 en 1549, Pierre Belon du Mans, botaniste et naturaliste, se trouve dans l'île de Lemnos où il observe d'un intérêt vivant la faune et la flore grecque: «Et parce que Pline écrivit que les habitants de Lemnos adoraient les oiseaux, que les Romains nommaient en ce temps de *gracculi*, d'autant qu'ils mangeaient les sauterelles de l'île, nous avons été mus d'enquérir quel oiseau avait nom *gracculus*». De plus, en faisant l'étude et même l'anatomie de «toutes les diversités des serpents qui vivent par l'île», l'auteur en cite tous les noms en langue latine.⁷ Pline, naturaliste romain qui a rédigé la fameuse encyclopédie *Histoire naturelle*, constitue une œuvre de référence par excellence pour Pierre Belon le Mans. Au XVIème siècle, le croisement de la culture latine et française se réduit au niveau scientifique et encyclopédique qu'assure la simple juxtaposition des termes latins, suite aux fins de voyages réalisés par les Français. Quoique le contenu des textes continue d'être documentaire à cette période là, le voyageur peut citer des extraits en langue latine dans l'intention de soutenir sa thèse opposée à d'autres voyageurs concernant l'origine des Rhodiens. Il s'agit d'André Thevet, qui visite Rhodes en 1552 et exprime ainsi son désaccord avec les auteurs qui considèrent les Rhodiens comme les Colossenses.

Qu'il soit ainsi, qu'allégueront-ils à ce saint personnage Athanase, ancien auteur grec, qui en l'argument qu'il fait sur l'Épître aux Colossenses, en parle de cette sorte? « Colossenses non sunt Rhodis, ut quidam existimant, sed Asiani, sicut et Laodicenses, qui sunt in Phrygia.» À quoi souscrit Saint-Jérôme en l'argument sur la même Épître, disant: «Colossenses, et hi, sicut Laodicenses, sunt Asiani» [...] «Colossis est urbs apud Lycum fluvium in Phrygia»; en confirmation de quoi ayant cité

⁷ *cenchriti, laphiati, ochendra, sagittari, tephriti ou tephlini, nerophidia*. Toutes lesquelles appellations encore qu'elles soient vulgaires, néanmoins elles ressentent quelque chose de leur antiquité: car celui qu'ils nomment *cenchriti* est celui même que les Anciens appelaient *cenchris*. *Laphiati* est celui qu'ils appelaient *elaphis*. *Ochendra* n'est autre chose que celui qu'ils nommaient autrement *echis* ou *echidna*, lequel toutefois n'est la vraie vipère. Le serpent nommée *amphisboena*, retient le même mot antique, Duchêne, H., *Le Voyage en Grèce, anthologie du moyen âge à l'époque contemporaine*, Éd. Robert Laffont, S.A., Paris, 2003, p. 64-65.

Hérodote, Strabon, Pline et saint-Jérôme, il infère ces propres termes: «Ad hos igitur epistolaie sunt Pauli, non ad Rhodios, ut vulvus putat.»⁸

Dans ce cas, malgré son aventure personnelle, Thevet pratique plutôt une étude bibliographique exhaustive dont les résultats s'appuient exclusivement sur les citations latines en confirmation ainsi du cliché érudit.

Au XVII^{ème} siècle, le père Robert de Dreux religieux, capucin et ambassadeur de France auprès de la Porte en 1669, porte son regard précis sur les vestiges antiques offerts au promeneur dans la cité athénienne et certifie la production actuelle des récits à caractère informationnel et d'un style simple. Après son régal avec son compagnon de route, un des membres de la famille des Paléologues, celle des derniers empereurs de Grèce, il a exprimé le désir de voir «le temple dédié au Dieu inconnu, *Deo incognito*»⁹ Dans ce cas, l'honneur porté à la langue latine à travers la traduction de cette phrase juxtaposée à la française vérifie la tendance dominante des voyageurs à mettre en relation leur héritage classique avec l'expérience viatique du présent visant ainsi à promouvoir leur propre texte. Toutefois, l'auteur n'hésite pas à citer la phrase prononcée en grec moderne par lui-même en s'adressant à un Turc lors de sa visite aux ruines de l'Aréopage: «Je le saluai fort honnêtement en lui disant: Πολλά τα έτη, bas, c'est-à-dire: ``Que vos années soient nombreuses``; Car c'est la manière se saluer en ce pays-là»¹⁰ Il arrive rarement qu'un voyageur de son temps entre en contact avec un habitant du pays; le fait qu'il a recours à la langue de l'Autre fait preuve de son respect de la culture étrangère. Cependant, selon ses dires, Robert de Dreux parle en grec à un habitant turc, comme la Grèce vit sous le joug ottoman à cette époque-là, ce qui évoque davantage avec lucidité le mélange spontané et réussi des cultures dans la réalité textuelle et extratextuelle à fois.

La visite fréquente du pays par des religieux pour poursuivre leur mission évangélique ne les empêche pas d'observer de près le paysage grec et de comparer leur propre expérience avec celle de leur bibliothèque latine. En 1672, le Père Babin, un jésuite de la mission

⁸ Duchêne, *op. cit.* p. 81-82.

⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

de Grèce, qui a rédigé sur Athènes un des meilleurs exposés publiés au XVII^{ème} siècle, avoue dans sa «préface au lecteur curieux»:

Ceux qui parlent d'Athènes dans leurs relations de voyages ou dans des géographies, le font avec si peu de connaissance, et avec tant de mépris, qu'on voit bien qu'ils s'en rapportent à des auteurs qui mesurent son ancienne grandeur avec ce qui en reste, qui est assurément très peu en considération de ce qu'elle a autrefois été: peut-être une partie de ceux qui disent l'avoir vue dans leurs voyages, ne l'ont vue que de loin. [...] Laurembergius, dans sa description de la Grèce, s'exprime par une manière de parler oratoire trop véhémence: «Fuit quondam Graecia, fuerunt Athenae: nunc neque in Graecia Athenae, neque in ipsa Graecia, Graecia est. » Il y a eu une Grèce. Il y a eu une Athènes, maintenant il n'y a plus d'Athènes dans la Grèce, ni de Grèce dans la Grèce même.

Ortelius, dans ses synonymes géographiques, avec une témérité digne d'un géographe, qui croit de voir et de mesurer toute la terre, sans sortir de son cabinet, dit qu'il ne reste à Athènes que quelques chétives maisons ou plutôt quelques huttes, nunc casulae tantum supersunt quaedam.¹¹

Le ton austère du voyageur témoigne de sa disposition sincère d'examiner la véracité de ces intertextes afin de rendre justice à la réalité extérieure dont son expérience viatique lui permet de profiter. Certes, parallèlement à son zèle d'objectivité envers les Grecs, le Père Babin ne manque pas l'occasion d'étaler ses connaissances classiques à son public de lecteurs et renforcer ainsi l'exactitude et la justesse de son récit qui se constitue en censeur des précédents.

À l'instar de ses contemporains, Marquis de Nointel, ambassadeur de Louis XIV auprès de la Sublime Porte, manifeste un intérêt archéologique lors de sa visite dans l'île d'Antiparos, dont la grotte lui attire l'attention et provoque même son admiration fervente. Sensible à la qualité de la sculpture grecque en un siècle où on appréciait davantage l'art de la Rome antique, l'auteur remarque une inscription en grec littéral qu'il présente traduite en latin dans son récit en ajoutant la traduction française dans une note en bas de page. «Critonis isti venerunt: Menander, Socharmus, Menecrates, Antipater, Hyppomedon, Aristeades, Phileas, Gorgus, Diogenes,

¹¹ *Ibid.*, p. 122-123.

Philocrates, Onesimus».¹² En finissant sa description minutieuse de l'intérieur de la grotte, il cite sa propre inscription en latin dans une tentative de laisser son empreinte personnelle sur l'espace hellénique en contribuant davantage à un dialogue plus approfondi des cultures.

*Une inscription que le père Sauger avait fait tailler sous
le portique, vis-à-vis le frontispice de la porte; elle est conçue en
ces termes:*

*CEDANT TENEBRAE LUMINI
FICTA NUMINA VERO DEO
HOC ANTRUM
NOCTURNO ERECTUM IOVI
NASCENTI CHRISTO
PRESENS IPSE
DEDICAVIT
CAR. FR. OLIER MARQ. DE NOINTEL¹³*

En avançant au XVIIIème siècle, les auteurs ne cessent point de pratiquer l'intertextualité latine en vue d'argumenter leur texte comme Tournefort cite Plin, Strabon, Ptolémée à propos des noms des villes de Candie et d'Héraclée.¹⁴ Semblable est l'approche de Pierre Augustin Guys qui fait croiser la culture française, latine et grecque dans sa troisième lettre de voyage en citant en premier lieu *Énéide* de Virgile pour adresser son adieu à Mélo, île autrefois florissante, plusieurs fois assiégée, aujourd'hui pauvre et déserte: «Tantum oevi longinqua valet mutare vetustas».¹⁵ Il continue par un petit extrait emprunté à l'*Ode* de Malherbe vis-à-vis de l'île d'Andros,

*Ayant sur la plaine salée
Déjà lutté contre Malée
Voisin du Naufrage dernier*

¹² «Ces proches de Criton vinrent: Ménandre, Socharmus, Ménécrites, Antipater, Hippomédon, Aristéade, Philéas, Gorgus, Diogène, Philocrate, Onésime.» Duchêne, H., *op. cit.*, p. 139.

¹³ «Que les ténèbres laissent la place à la lumière, que les chimères disparaissent devant le vrai Dieu. Cette grotte reprise au Jupiter nocturne, C.F. Olier, marquis de Nointel, l'a consacrée en personne au Christ à Noël.» *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 285.

¹⁵ «Tant la durée des âges peut à la longue entraîner des révolutions», Duchêne H., *op. cit.*, p. 383.

pour aboutir immédiatement à la rencontre de la culture grecque: «Les Grecs disaient anciennement et ils disent encore: «Évitez, si vous le pouvez, trois maux qui sont également à craindre, la mer, le feu et les femmes.» [...]: «Le plus doux de nos maux est celui que les femmes nous causent.»¹⁶

Quant au XIX^{ème} siècle, dont la production de la littérature de voyage arrive à son apogée avec Chateaubriand, la citation latine devient, en général, plus rare pour céder sa place à la culture grecque ancienne et moderne.

*Je ne suis point un de ces intrépides admirateurs de
l'antiquité qu'un vers d'Homère console de tout. Je n'ai jamais
pu comprendre le sentiment exprimé par Lucrèce Suave mari
magno, turbantibus aequora ventis, E terra magnum alterius
spectare loaborem. Loin d'aimer à contempler du rivage le
nauffrage des autres, je souffre quand je vois souffrir les
hommes.¹⁷*

En bref, pour faire le bilan sur le rôle des latinités dans les récits de voyage, on ne pourrait pas omettre les simples références lexicales que les auteurs font même au XIX^{ème} et au XX^{ème} siècles comme «*Graecia mendax*»¹⁸, *status quo*¹⁹, «*tumulus*»²⁰ ou «*volens volens*» et «*quia absurdum*».²¹ Toutefois, la modification des buts de voyage, ainsi que le contact direct des voyageurs avec les habitants grecs vont privilégier les citations grecques, anciennes ou modernes.

Rencontre avec la culture grecque ancienne et moderne

Les récits de voyage en question entrent en contact avec la culture grecque surtout à partir de la fin du XVIII^{ème} siècle, où fait son apparition un intérêt archéologique, historique et humanitaire grandissant pour la Grèce, actuellement assujettie, en tant qu'une terre légendaire qui occupe une place essentielle dans l'imaginaire

¹⁶ *Ibid*, p. 384.

¹⁷ Berchet J.Cl., *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIX^e siècle*. Paris, Laffont, «Bouquins», 1985, p. 132.

¹⁸ Marmier, X., *Du Rhin au Nil: du Rhin à Constantinople 1845-1846*, Paris, Victor Le coffre, 1887, p. 372.

¹⁹ Davesiès de Pontès, L., *Études sur l'Orient*, Paris, Amyot Libraire-Éditeur, (1831-1838), 1864, p. 103.

²⁰ Marcellus, M.-L.-J.-A.-Ch, *Souvenirs de l'Orient*, Paris, Debécourt 2 vols, (1820), 1839, p.457

²¹ Gobineau, A., *Au royaume des Hellènes*, Paris, Maurice Nadeau, 1993, p.78. 80

français à travers ses multiples visages, antique, byzantin, et moderne. Nombreuses sont les simples références des voyageurs français à des auteurs grecs anciens comme Homère et Aristophane, cités par About à propos de l'égalité des Grecs.²² De même, Yemeniz, qui ne dissimule pas son étonnement vis-à-vis des superstitions étranges des habitants grecs, se sert à la fois d'une citation latine et grecque:

Cet usage de cracher pour détourner le mauvais sort remonte à la plus haute antiquité. Pline dit que c'est un remède pour ranimer la stupeur des membres que de cracher dans son sein et de se frotter la paupière supérieure avec de la salive (livre 28) et Théocrite prétend que c'est un moyen infallible de détourner les maléfices: Τρις εις εμόν έπτωσα κόλπων (Idyl. 6)»²³

On remarque que la culture latine dont la présence est dorénavant moins intense entame un dialogue fructueux avec la culture grecque tout au long du XIX^{ème} siècle. Marlès cite Thucydide dans sa tentative de comparer les Grecs modernes qu'il rencontre avec leurs ancêtres connus grâce à ses souvenirs littéraires: «Ils sont, dit-il, vains, inconstants, avides, souples, artificieux, aimant la nouveauté attachant peu d'importance à leurs serments, menteurs, curieux, emportés»²⁴ Thucydide, se référant aux grandes querelles du Péloponèse, est aussi sélectionné par le vicomte Marcellus, le seul voyageur qui enrichit énormément sa relation de diverses citations latines et grecques, puisées dans son bagage littéraire classique.²⁵ Dans ses *Souvenirs de l'Orient*, il cite Pausanias à propos des villes belles et opulentes qui sont maintenant abandonnées: «C'est ainsi qu'une divinité puissante (ο δαίμων) réduit tout au néant....; ainsi

²² About, E., *La Grèce contemporaine*, Paris, Hachette et Cie, (1852), 1854, «Études grecques», Paris, L'Harmattan, 1996, p. 68.

²³ Yéméniz, E., *Voyage dans le royaume de Grèce*, Paris, E. Dentu, Société d'édition «Les belles lettres», (1852), 1854, p. 279.

²⁴ Marlès, J., *Tableau de la Grèce ancienne et moderne*, Tours, Mame et cie, 1845, p. 40.

²⁵ Marcellus, M.-L.-J.-A.-Ch, *op. cit.*, p. 35. «Il existe un singulier document de ce que fut l'art diplomatique aux temps primitifs, dans un dialogue que nous a conservé Thucydide, entre les habitants de Mélos et les Athéniens.»

tombent et s'évanouissent les choses humaines».²⁶ Des dictons fameux ou des hymnes des auteurs classiques soit grecs comme Lucien, Homère, Hérodote, soit latins comme Lucrèce et Ovide, enrichissent son texte dans l'intention de soutenir sa thèse à propos de divers aspects illustrés de la grécité. D'autre part, en parlant avec Smaragdi, son hôte bienaimée, Marcellus se rend compte qu'*Érotocrite*, cette vieille chronique d'amour du crétois Vincent Kornaros datant du XVIIème siècle, constitue une référence culturelle commune.²⁷ L'œuvre littéraire de Marcellus contient de divers intertextes qui s'avèrent évocateurs de la rencontre interculturelle féconde des latinités et des grécités.

D'autre part, à partir du XIXème siècle un intérêt ethnographique apparent pour la culture grecque, manifesté de la part des voyageurs français surtout après la guerre de l'indépendance contre les Ottomans (1821) et la fondation de l'état grec (1830), apporte une nouvelle dimension dans leur optique traditionnelle qui cherchait impérativement la vérification de l'idéal antique dans la Grèce moderne. Intéressé par les fêtes traditionnelles grecques, Buchon admire la dignité féminine pendant la danse. Il cite même les paroles d'une chanson grecque populaire en français et la traduit en grec dans la note en bas de page :

*Que les montagnes s'abaissent
Afin que je puisse voir Athènes,
Et que je puisse contempler ma belle,
Comme elle marche dignement,
semblable à une oie grasse.*²⁸

De plus, il se montre curieux pour la chanson des jeunes filles à la façon du chœur antique entourant la belle-mère pendant la préparation de la cérémonie du mariage.²⁹ Identique est la tendance

²⁶ «Ταύτα μεν εποίησεν ο δαίμων είναι το μηδέν..ούτω μεν τα ανθρώπινα πρόσκαιρα τε και ουδαμώς έστιν ιχυρά.» Pausanias, liv. VIII, ch. 33, *op. cit.*, p. 221. «Δαίμων» signifie démon.

²⁷ Marcellus, M.-L.-J.-A.-Ch., *op. cit.* p. 459.

²⁸ «Voici le texte en langue populaire: Να χαμογελόναν τα βουνά, να γλέπα την Αθήνα, Να γλέπα την αγάπην, Πώς περπατεί σαν χήνα»: Berchet, J.-Cl., *op. cit.*, p. 173.

²⁹ Buchon., J.A., *La Grèce contemporaine et la Morée*, *op. cit.*, p. 239. «Sortez, sortez, heureuse belle-mère,/Pour recevoir cette jolie perdrix/Qui s'avance avec pas léger et cœur léger,/Et vient se placer dans une jolie cage/Où elle chantera et

d'Edmond About à mettre en lumière des éléments représentatifs de la culture grecque dans la vie quotidienne, quand il apparaît attiré d'une jolie chanson de berceau, prise dans le recueil de Fauriel:

*Nanna, nanna, mon cher fils,
Mon cher petit Pallicare,
Dors bien, mon cher enfant,
Je te donnerai quelque chose de beau:
Alexandrie pour ton sucre,
Le Caire pour ton riz,
Et Constantinople
Pour y régner trois ans;
Et puis trois villages
Et trois monastères;
Les villes et les villages
Pour t'y promener,
Et les trois monastères
Pour y prier.³⁰*

En effet, les voyageurs français du XIX^{ème} siècle accordent une place importante à la culture de l'Autre, soit du Grec, tout en assurant la liaison étroite avec son origine antique. Le passage au tourisme de masse qui coïncide avec la publication des guides et l'amélioration des déplacements en s'avançant vers le vingtième siècle contribue largement à la mise en lumière d'une Grèce dont le passé est uni au présent. Des auteurs comme Lacarrière ont su promouvoir une image de l'espace hellénique dans laquelle les références culturelles antiques se trouvent en pleine harmonie avec celles de la littérature contemporaine. En défense du caractère continu de la langue grecque, il cite précisément le poète fameux de la littérature néohellénique Séféris, selon lequel « *Homère disait: phaos iliou pour dire: la lumière du soleil Les Grecs d'aujourd'hui disent: phos tou iliou; n'est-ce pas toujours la même langue?* »³¹

Conclusion-Intertextualité et interculturalité du récit

En somme, l'étude des récits de voyage français en Grèce témoigne clairement de la rencontre fertile qui a eu lieu entre la

chantera mélodieusement,/De manière à vous donner longue joie/Et à ce que vous vous félicitez de votre bonheur, etc.)»

³⁰ About, E., *op. cit.*, p. 134.

³¹ Lacarrière, J., *L'été grec, Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Terre Humaine, Paris, Plon, 1976, p. 393.

culture latine, la culture grecque, ancienne et moderne, et la culture française. Le texte final produit, plein d'intertextes, est le fruit d'un dialogue interculturel mûr et constitue une création exclusive de son rédacteur. Il serait même difficile, selon Percy Adams, de faire la distinction entre le voyageur qui a altéré exprès certaines informations et celui qui a simplement été influencé par ses émotions et ses préjugés.³² En bref, la citation, plus ou moins accompagnée de commentaires ou de critiques, constitue sans doute un acte de choix de la part du voyageur, qui dévoile en même temps ses souvenirs littéraires, ses préjugés et ses émotions du présent en fonction de ses objectifs auctoriaux, toujours très précis. Les intertextes engagent une conversation spontanée entre eux et aboutissent à leur propre renaissance en fournissant au public de lecteurs un témoignage viatique authentique et pluridimensionnel dans un texte littéraire original. Il importe, donc, de reconnaître la signification particulière de cette rencontre interculturelle dans la production abondante de la littérature de voyage en Grèce du XVIème jusqu'au XXème siècle. D'ailleurs, « deux erreurs menacent les chercheurs qui étudient les récits de voyage; la première est de les considérer comme des documents d'archives, des reflets de la réalité, des 'miroirs promenés le long des routes'; la deuxième serait de les rejeter comme autant de menteries ou de copies serviles. [...] Mythification, imitation et plagiat démontrent que le récit de voyage est essentiellement une œuvre littéraire. »³³

Bibliographie

About, E., *La Grèce contemporaine*, Paris, Hachette et Cie, (1852), 1854, «Études grecques», Paris, L'Harmattan, 1996

Adams, P.G., *Travelers and travel liars 1660-1800*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1962

Berchet, Jean-Claude. *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*. Paris, Laffont, «Bouquins», 1985

Deisser, A., «Mythification, imitation et plagiat chez les voyageurs» dans *Vers l'Orient par la Grèce: avec Nerval et d'autres voyageurs*; dans «Littérature des Voyages-VI», Paris, éd. de l'I.R. N. Athènes et des éd. Kliencksieck, 1993

Davesiès de Pontès, L., *Études sur l'Orient*, Paris, Amyot Libraire-Éditeur, (1831-1838), 1864

Duchêne, H., *Le Voyage en Grèce, anthologie du moyen âge à l'époque contemporaine*. Paris, Éd. Robert Laffont, S.A., 2003

³² Adams, P.G., *Travelers and travel liars 1660-1800*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1962, p. 5.

³³ Deisser, A.; *op. cit.*, p. 124.

Fabre, Y.A., « La Grèce, terre du sacré chez les voyageurs français du XIX^e siècle » dans *Vers l'Orient par la Grèce: avec Nerval et d'autres voyageurs*; dans « Littérature des Voyages-VI », Paris, éd. de l'I.R. N. Athènes et des éd. Kliencsiek, 1993

Gobineau, A., *Au royaume des Hellènes*, Paris, Maurice Nadeau, 1993

Gomez-Géraud, M. Chr., *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, « Études littéraires », Paris, P.U.F., 2000

Lacarrière, J., *L'été grec, Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Terre Humaine, Paris, Plon, 1976

Marcellus, M.-L.-J.-A.-Ch., *Souvenirs de l'Orient*, Paris, Debécourt 2 vols, (1820), 1839

Marlès, J., *Tableau de la Grèce ancienne et moderne*, Tours, Mame et cie, 1845

Marmier, X., *Du Rhin au Nil: du Rhin à Constantinople 1845-1846*, Paris, Victor Le coffre, 1887

Montaberti, C., « Entre écriture du monde et réécriture de la bibliothèque; Conflits de la référence et de l'intertextualité dans le récit de voyage au XIX^e siècle » dans *Miroirs de textes. Récits de voyage et intertextualité*, Nice, Faculté des Lettres. Arts et Sciences humaines, 1998

Roddier, H., « De quelques voyageurs observateurs des mœurs. Naissance d'une forme et d'une mode littéraire » dans *Connaissance de l'étranger*, Paris, Didier, 1964

Samiou, A., « Diverses représentations de la grécité chez les voyageurs français en Grèce (XVI–XX siècles) » dans *Studii si cercetari filologice, seria limbi romanice/Études et recherches en philologie, série langues romanes* no 19/2016, « Voyage et Littérature »

Yéméniz, E., *Voyage dans le royaume de Grèce*, Paris, E. Dentu, Société d'édition « Les belles lettres », (1852), 1854

**LE MÉTISSAGE CULTUREL DANS LE ROMAN BAKHITA
DE VÉRONIQUE OLM**

**CULTURAL METISSAGE IN THE NOVEL BAKHITA
BY VÉRONIQUE OLM**

**EL METISSAGE CULTURAL EN LA NOVELA BAKHITA
DE VÉRONIQUE OLM**

Sonia VAUPOT³⁴

Résumé

Le roman Bakhita, de Véronique Olmi, évoque la violence qui souligne la mémoire coloniale, mais aussi les scissions dues à la différenciation et au métissage. Née au Darfour au XIX^e siècle et achetée comme esclave par un notable arabe, puis un général turc, Bakhita est finalement acquise par le consul d'Italie à Khartoum qui l'emmène en Italie où elle entre dans les ordres. Bakhita se retrouve donc dans des situations de métissage caractérisées par la domination de langues et de culture étrangères. Dans cet article, nous nous pencherons tout d'abord sur la notion de métissage, un terme largement utilisé et marqué par l'empreinte coloniale. Nous aborderons ensuite le thème de la quête de l'identité dans le contexte de métissage culturel vécu par la protagoniste.

Mots-clés : littérature française contemporaine, métissage culturel, identité, colonialisme

Abstract

The novel Bakhita, by Véronique Olmi, evokes the violence that underlines colonial memory, but also divisions due to differentiation and métissage. Born in Darfur in the 19th century and bought as a slave by an Arab notable and later by a Turkish general, Bakhita was finally acquired by the Italian consul in Khartoum. Later, she was brought to Italy where she joined the religious order. Bakhita finds itself in situations of métissage characterized by the domination of foreign languages and culture. In the article, we will first look at the notion of métissage, a term widely used and marked by the colonial imprint. Then, we will address the theme of the quest for identity in the context of the cultural métissage experienced by the protagonist.

Keywords: contemporary French literature, cultural métissage, identity, colonialism

³⁴ sonia.vaupot@ff.uni-lj.si, Université de Ljubljana, Slovénie.

Resumen

La novela Bakhita, de Véronique Olmi, evoca la violencia que subraya la memoria colonial, y también las divisiones debidas a la diferenciación y al mestizaje. Nacida en Darfur en el siglo XIX, Bakhita fue comprada como esclava por un notable árabe y luego por un general turco, antes de ser adquirida por el cónsul italiano en Jartum quien la llevó a Italia. Más tarde se convirtió en una hermana religiosa. Bakhita se encuentra así en situaciones de mestizaje caracterizadas por el dominio de lenguas y culturas extranjeras. En este artículo, primero veremos la noción de mestizaje, un término ampliamente utilizado y marcado por la impronta colonial. Luego, abordaremos el tema de la búsqueda de la identidad en el contexto del mestizaje cultural vivido por la protagonista.

Palabras clave: literatura francesa contemporánea, mestizaje cultural, identidad, colonialismo

Dramaturge, comédienne, nouvelliste et romancière, Véronique Olmi a fait des études en art dramatique avant de travailler à la mise en scène. Elle écrit ses premières pièces de théâtre dans les années 1990, puis se tourne vers l'écriture romanesque et publie plusieurs romans. Paru en 2017 aux éditions Albin Michel, récompensé par le Prix du roman Fnac et finaliste du Prix Goncourt la même année, le roman de Véronique Olmi, *Bakhita*, connaît immédiatement un vif succès. L'une des raisons est certainement que l'auteure, en se basant sur des faits réels, raconte le destin hors du commun d'une ancienne esclave, originaire du Darfour, devenue religieuse, sainte Joséphine Bakhita. Toutefois, ce roman poignant décrit bien plus que le destin individuel d'une victime de l'esclavage, il pointe le doigt sur les crimes perpétrés au Soudan, et se frotte également à l'histoire en évoquant notamment les conflits au Darfour et la montée du fascisme en Italie.

Capturée à l'âge de 7 ans, Bakhita subit l'esclavage jusqu'à l'adolescence. De culture animiste, elle sera confrontée tour à tour aux cultures africaine, arabe et turque, avant de quitter le Soudan pour l'Italie où elle s'installera définitivement et y découvrira de nouvelles mœurs. Bakhita subit toute sa vie la diversité culturelle, celle des traditions, des coutumes, des rituels, etc. de l'Autre. Après être passée entre les mains de maîtres successifs, elle tente de se raccrocher tant bien que mal à son passé, mais semble perdre peu à peu son identité et, de ce fait, le lien qui l'unissait à sa communauté d'origine. L'esclavage et la diversité culturelle la plongent dans une crise identitaire avant qu'elle ne se tourne vers la religion catholique. Toutefois, ce métissage culturel façonne sa personnalité et semble renforcer un sentiment d'insoumission intérieure. À la fin de sa vie,

face à la mort, elle se souvient de sa culture et de sa famille, et elle renoue avec la mémoire collective de sa tribu africaine. Il sera donc question de mettre en lumière cette quête d'identité face au métissage culturel auquel la protagoniste est confrontée tout au long du roman.

Le concept de métissage

Le terme métissage est étroitement lié, depuis sa création dans les années 1830, au croisement entre individus appartenant à des races différentes. Cette expression vient du latin « misceo, miscere », qui signifie « mélanger, mêler, unir, allier » et « mixtus » (métis) ; le substantif « mixtio » (mélange), et « mixtura » (action de mélanger et choses mélangées, mixture). *Le Grand Robert de la langue française* (1989) le définit, d'une part, comme la « production d'individus métis dans une société » et d'autre part, au sens large du terme, comme une « hybridation » biologique et zoologique.

Ce terme³⁵ apparaît pour la première fois en espagnol et en portugais dans le contexte de la colonisation pour désigner les individus métis ou les personnes appartenant à deux peuples ou deux groupes d'origine ethnique différents dont, en général, l'un est en position dominante (le colonisateur) et l'autre en position dominée (le colonisé, l'esclave, etc.). D'abord connotée négativement, la notion de métissage est, par la suite, valorisée au début du XX^e siècle, dans sa double dimension biologique et culturelle. Elle tire aussi son origine de la créolisation. En effet, dans la littérature francophone, le métissage est souvent lié à l'identité culturelle et particulièrement à la notion de créolité. Certains écrivains antillais et africains (Bernabé, Chamoiseau, Confiant, etc.) vont ainsi revaloriser le phénomène du métissage à travers leurs œuvres. Pour sa part, Glissant donne au terme « métissage » une signification plus restreinte, celle de « rencontre » ou de « synthèse » entre deux cultures:

Si nous posons le métissage comme en général une rencontre et une synthèse entre deux différents, la créolisation nous apparaît comme le métissage sans limites, dont les éléments sont démultipliés, les résultantes imprévisibles. La créolisation diffracte quand certains modes de mélanges peuvent concentrer une fois encore.³⁶

D'une manière générale, la notion de métissage est liée au croisement de races. Devenant culturel, le métissage se rapporte à l'interpénétration des sociétés et des cultures. Une culture peut être

³⁵ Laplantine, François et Nouss, Alexis, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001, p.14.

³⁶ Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990, p. 46.

mêlée d'une façon ou d'une autre d'éléments exogènes. Selon Jacques Audinet¹, ce domaine paraît traduire ce qui constitue l'expérience majeure de notre époque. Ainsi, tout ce qui constitue l'humanité peut être qualifié de métissage culturel, non seulement les personnes d'une origine double ou multiple, mais aussi les comportements, la cuisine et la mode, les arts et les rites, la littérature et les religions, etc. Le métissage culturel est ainsi marqué par l'influence de cultures différentes qui sont en contact les unes avec les autres. On parle aussi du métissage des modes de pensées, des coutumes, des cultes ou des valeurs, etc. Le métissage peut être un état de culture, un univers lié à des familles ou à des milieux, ou encore à l'expérience du voyage ou de l'émigration. C'est donc au sens sociologique du terme que nous le comprenons. Par ailleurs, ce concept porte, notamment dans les espaces culturels caraïbe et africain, les traces de l'esclavage, la colonisation et l'héritage colonial.

Les usages contemporains du concept de métissage renvoient ainsi à des enjeux très différents et partiellement opposés : à la conception coloniale du métissage culturel, qui trouva nombre de porte-paroles également parmi les intellectuels africains et caraïbes des années 30 et 40 — comme le Sénégalais Ousmane Socé ou l'Antillais Gratien Candace —, s'oppose celle de la créolité marquée fondamentalement par une « attitude de résistance » face à la domination culturelle et politique occidentale.²

D'une part, on lui associe le concept de violence.³ En effet, les affrontements sur les différents continents ont mené à une rencontre difficile entre des cultures, des mentalités et des religions différentes. D'autre part, le métissage peut être considéré plutôt comme une dynamique hybride⁴. L'analyse des nombreux affrontements entre les envahisseurs européens et les sociétés

¹ Audinet, Jacques, *Le Temps du métissage*, Éditions de l'Atelier, Paris, 1999, p. 57.

² Lüsebrink, Hans-Jürgen, « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone » in *Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil*, Volume 25, numéro 3, hiver 1993, pp. 93-106.

³ Fuentes, Carlos, *Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Gallimard, Paris, 1992, p. 340.

⁴ Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999, p. 10.

indigènes qui mêlent colonisation, résistance et métissage¹ mène au fait que le métissage donne naissance à une culture provenant de l'Amérique, l'Afrique, l'Europe et l'Asie. Gruzinski considère, en outre, que cette culture métissée n'est pas figée dans le temps, mais au contraire qu'elle évolue.

Par conséquent, l'esclavage et la colonisation sont deux facteurs qui ont créé et nourri le métissage culturel. Cette diversité apparaît tout au long du roman de Véronique Olmi. La jeune Bakhita est en effet confrontée à plusieurs cultures : la culture de ses ancêtres à laquelle elle restera profondément attachée ; les cultures arabes, turques et musulmanes qu'elle côtoiera au fur et à mesure des péripéties qui bouleverseront sa vie d'esclave ; la culture italienne et catholique qui symbolise son affranchissement et marque un retour vers la paix intérieure. Cette diversité a engendré l'oubli partiel de ses racines et l'adoption de mœurs nouvelles, mais aussi un permanent va-et-vient culturel. C'est dans ce contexte de métissage culturel, parsemé de violence et de drames, que la protagoniste est confrontée à son destin d'esclave dans une société africaine métissée, avant de quitter le Soudan et de devenir, en Italie, une femme enfin libre qui trouve refuge dans la religion catholique. Bien que vivant dans une société qui admire son courage, elle restera toutefois pour certains « une curiosité », « une étrangeté » ou le « diable noir ».

Perte et (re)construction identitaire

Les premières pages du roman racontent la vie heureuse d'une petite fille, Bakhita, née dans le village d'Olgassa, au Darfour, en 1869. À l'âge de 5 ans, elle est témoin de l'enlèvement de sa sœur aînée, Kismet, par des trafiquants d'esclaves. Puis, elle se fait à son tour enlever, à 7 ans, alors qu'elle se promenait dans un champ, avant de devenir esclave. Arrachée à sa tribu et à ses proches, elle perd la mémoire de son enfance, sa langue, son village, empêchant de ce fait tout retour vers les siens.

L'incipit s'ouvre sur le sentiment de perte d'identité qui résume le cours de la vie du personnage principal, Bakhita : « Elle ne sait pas comment elle s'appelle. Elle ne sait pas en quelle langue sont ses rêves. Elle se souvient de mots en arabe, en turc, en italien et elle parle quelques dialectes. » Bakhita, à qui on a volé son identité, oublie rapidement son nom de naissance. L'oubli du nom de

¹ Ibid.

naissance reflète la force du traumatisme vécu par l'enfant qui perd ainsi tout lien avec sa famille, son milieu, ses racines. Faisant abstraction de la réalité, l'amnésie de sa petite enfance est certainement due aux chocs post-traumatiques vécus. Ce point définit, en somme, la condition initiale de l'esclave qui perd non seulement sa liberté et est dépendant d'un maître qui peut en tirer profit, mais il perd aussi toute identité, tout rattachement à sa famille ou son lignage et tout lien avec ses origines. Cela résume aussi le statut de l'esclave qui est un individu exclu de la société, sans identité sociale et sans appartenance à une communauté.

Ses ravisseurs vont la rebaptiser Bakhita, qui signifie ironiquement en arabe « chanceuse, fortunée ». C'est « un nom musulman pour qu'elle devienne musulmane, mais aussi pour qu'on les confonde toutes, que personne ne retrouve personne, les cartes sont brouillées, elles font partie du grand troupeau » (page 51). Ce geste confirme la négation de l'individualité et l'effacement de l'identité de l'esclave. Or Bakhita n'aime pas ce nouvel appellatif, car elle a peur que « le soleil et la lune ne la reconnaissent pas » (page 40). Mais, on l'oblige à le mémoriser. Sur le long chemin qui la conduit vers sa destinée d'esclave, elle se sent délaissée : « Elle que son père avait présentée à la lune, elle qui se savait l'invitée de la terre, voilà que l'univers ne la protège plus (page 44). Elle oublie peu à peu ses racines en acceptant son destin d'esclave. En revanche, elle n'oubliera jamais sa mère : « pas un matin ne se lève sans qu'elle pense à sa mère assise sur le tronc du baobab » (page 217). Elle a souvent le sentiment de sa présence auprès d'elle et est persuadée qu'au même instant sa mère pense aussi à elle. Elle pense aussi souvent à sa sœur jumelle et à son aînée, elle aussi esclave, gardant ainsi un lien spirituel avec ses proches : « Elle se souvient de Kishmet, ce talisman, cette obsession, le prénom que sa sœur ne porte sans doute plus » (page 174).

Bakhita a tout contre elle, la couleur de sa peau, sa race, le contexte historique. C'est dans la violence et une forte souffrance qu'elle se forgera une identité de survivante. Elle sera revendue à plusieurs reprises sur les marchés. Son statut d'esclave changera avec ses maîtres. Après une première phase de rupture originelle avec ses proches, privée de protection, débutera une deuxième et longue phase de circulation qui consommera cette rupture par l'éloignement géographique, social et religieux. Achetée par un notable arabe, elle devient le souffre-douleur de ses filles et de son fils adolescent qui la

viole alors qu'elle a 10 ans. Il la traite avec une telle brutalité qu'elle restera près d'un mois sans pouvoir bouger, allongée sur sa natte « à tenter de survivre ». Considérée comme impure après cet acte, elle est vendue à un général turc et servira son épouse sadique où elle sera régulièrement battue, enchaînée et torturée. On lui infligera, entre autres, de terribles scarifications sur le corps.

L'oppression, qui altère l'identité des esclaves, est une des composantes du roman. Elle aborde les cruautés physiques et morales subies par l'esclave, la femme victime, la femme souffre-douleur, la possession sexuelle ou le viol. Mais l'esclave apparemment soumise ne se révolte pas, elle subit avec courage cette domination, tout en restant intérieurement insoumise. La dernière phase du roman peut être divisée en deux. Elle concerne d'abord l'intégration de l'esclave à titre temporaire. Adolescente, vers l'âge de 14 ans, Bakhita est vendue au consul d'Italie à Khartoum qui souhaite la rendre à ses proches, mais ayant tout oublié de son enfance, elle ne peut pas retrouver son village. À l'approche de la révolution, le consul doit quitter le Soudan. Bakhita insiste pour le suivre en Italie. Elle y devient la domestique d'un couple, ami du consul. Elle sauve à la naissance leur fille Mimmina dont elle deviendra la nourrice. Son intégration devient ensuite permanente lorsqu'elle découvre la religion chrétienne. L'esclavage n'existant pas en Italie, et étant majeure, elle est déclarée libre après un procès retentissant, car le couple refusait de lui donner sa liberté et souhaitait la ramener en Afrique. C'est donc par le biais de la religion qu'elle réussit à s'intégrer dans la société italienne. Elle entre dans l'ordre des Filles de la Charité et devient, en 1895, sœur Giuseppina Bakhita, mais les gens continuent de l'appeler « la Madre Moretta ».

Par conséquent, son statut évolue tout au long du roman et sa condition d'esclave s'améliore lors de la rencontre avec le consul italien. Pourtant, elle continue à être considérée comme une personne extérieure. Bien que certains droits lui soient concédés, elle reste parfois une exclue, car elle est la seule personne noire. Or, pour certains, le « diable est noir ». Bakhita meurt en Italie en 1947. Auparavant, elle raconte ses souvenirs d'Afrique qui seront publiés post mortem dans le Bulletin canossien.

Les mœurs sociales et culturelles soudanaises

L'ouvrage, *Histoire merveilleuse de Madre Giuseppina Bakhita* (1931) raconte le destin authentique de sœur Joséphine

(Giuseppina) Bakhita. D'après cet ouvrage, celle qui deviendra sœur Bakhita est née dans la province du Darfour, région de l'ouest du Soudan, dans le petit village d'Olgossa, à l'ouest de Nyala, près du mont Agilereï, dans la tribu nubienne des Dadjo (Dajou, dans le roman), un peuple agriculteur, qui fait partie des groupes non arabes du Darfour.

Dans une interview,¹ Véronique Olmi raconte qu'elle a lu les différentes versions du livre officiel, mais elle a choisi d'écrire un roman et non pas une biographie. Tout au long du roman, l'auteure s'infiltre dans la peau de son personnage à tel point que le récit soulève de nombreuses émotions (malaise, dégoût, sentiment d'impuissance...). C'est en employant un langage simple que Véronique Olmi nous raconte les épreuves subies par Bakhita sans toutefois s'apitoyer sur son sort, permettant de ce fait au lecteur de vivre la vie de la protagoniste.

Dans le roman, la famille est composée de trois frères, une sœur aînée de 14 ans, Kishmet, et de la sœur jumelle de Bakhita. Conformément aux mœurs locales, la sœur aînée, déjà mère d'un enfant, vit dans un autre village et « est triste d'appartenir à son mari et plus à son père », ce qui indique qu'il s'agit d'une tribu patriarcale. Kishmet est enlevée alors qu'elle venait passer l'après-midi chez sa famille. Les hommes de la tribu partent à sa recherche avec leurs lances et leurs tam-tams tandis que le sorcier fait des sacrifices, mais en vain.

Bakhita se souvient en partie de son village et de sa famille : des palmiers, des bananiers et des baobabs qui les protègent des rayons du soleil ; des fleurs aux grands pétales et aux couleurs vives, des plaines, etc. On apprend ainsi que sa tribu vivait en harmonie avec la nature. À sa naissance, le père les expose, elle et sa jumelle, à la lune pour les protéger et c'est la lune qui leur donne leur prénom. La tribu des Dadjo semble donc attachée à certains rites païens et ancestraux. Les croyances reliant l'homme et les puissances (sur)naturelles ou sacrées, nous permettent de penser que le village est animiste. Bakhita se souvient également de certaines traditions de sa tribu. Elle se souvient des fêtes (page 25) : deux ans avant de la marier, à l'âge de 7 ans, on peint son corps en rouge et on l'enduit d'huile. Sa mère lui tresse les cheveux avec des perles rouge, jaune et

¹ Le magazine *Le Point* (<https://www.lepoint.fr/>), du 13 septembre 2017. Consulté le 20 mars 2019.

bleu. Elle entoure sa taille et ses poignets de perles, toujours rouge, jaune et bleu, qui avaient appartenu à ses ancêtres et étaient le symbole de sa tribu. On lui peint le visage et on lui tatoue les paupières. On orne sa tête de coiffure et de parure. Bakhita est imprégnée de cette ambiance, mais elle est encore trop jeune pour être totalement initiée à la religion du village. Elle se rappelle aussi les combats qui avaient lieu chaque année pour célébrer les moissons (pages 121-122). Les jeunes garçons qui étaient entrés dans l'âge d'homme luttaient contre les adolescents d'autres villages « une lutte fraternelle, comme une danse ». Bakhita conservera quelques coutumes de sa tribu. Ainsi, bien plus tard, en Italie, tandis qu'elle est la nourrice de la petite Mimmina, « Un soir où la lune est grosse comme un soleil, violente et rouge, elle tend la petite fille vers elle et prononce trois fois son nom » (page 230). Bakhita poursuit ainsi ses rites anciens.

Face aux mœurs arabes et musulmanes

Au quatrième millénaire avant J.-C., la culture égyptienne est la première culture attestée dans la région du Soudan actuel. Le nord du Soudan va ensuite s'islamiser et s'arabiser sous l'influence des migrations de populations en provenance du nord tandis que le Sud voit l'arrivée de peuples issus de l'Afrique centrale et équatoriale. Au VII^e siècle, après s'être emparés de l'Égypte, les Arabes poussent jusqu'à la Nubie et commencent un commerce régulier d'esclaves. Ils sont en contact avec la région du Darfour à partir du VIII^e siècle.¹ De 1820 à 1885, le Soudan est incorporé à l'Empire ottoman. Au XIX^e siècle, le pays est conquis par les forces turco-égyptiennes qui vont annexer le Darfour en 1874. Un important trafic d'esclaves sera alors mis en place parmi les populations africaines. Malgré une lutte contre l'esclavage et sa condamnation au Congrès de Paris en 1856, le XIX^e siècle reste marqué par l'apogée de la traite égyptienne qui aurait concerné 750 000 personnes.² Peu à peu, les Soudanais vont se révolter. Mais, la Grande-Bretagne va s'emparer du Soudan avec l'aide de l'armée égyptienne. La domination anglo-égyptienne commencera en 1899 et durera jusqu'en 1956. Le Soudan sera alors administré conjointement par l'Égypte et le Royaume-Uni.

¹ Tubiana, Jérôme, « Le Darfour, un conflit identitaire ? » in *Afrique contemporaine*, 2005/2, n° 214, pp. 165-206.

² Pétré-Grenouilleau, Olivier, *Dictionnaire des esclavages*, Larousse, Paris, 2010.

À la naissance de Bakhita, en 1869, le Darfour était sous le pouvoir turco-égyptien. Après un long voyage pédestre, elle est achetée à El Obeid par un riche arabe. Lorsqu'elle voit la maison de ce notable pour la première fois, elle la compare à un serpent : elle l'appelle d'ailleurs « la maison serpent ». Elle vit dans le harem, pendant trois ans, au service des fillettes du maître et devient le souffre-douleur de leur frère aîné. Selon la loi musulmane, ses petites maîtresses ne peuvent pas être vues par un homme, aucune ne sort seule et jamais après le coucher du soleil. Bakhita y découvre un nouvel univers : des femmes voilées, mais surtout des objets encore inconnus (babouches de soie, divans, fauteuils, tabouret, tapisserie, miroir, matelas de soie, chillas à même le sol, consoles dorées, plateaux de faïence et d'argent, etc. (pages 104-116).

Bakhita communique, certes avec difficulté, dans la langue de ses maîtres, mais elle gardera certains éléments qui la rattachent à sa famille (notamment sa mère) et sa culture africaine. Ainsi, après avoir été violée par le fils, alors qu'elle travaille dans la cuisine, Bakhita trouve un certain réconfort en regardant « le ciel, le jour qui va naître, elle se demande si au même instant sa mère est assise sur le front du baobab à terre, si elle regarde la naissance du jour, comme elle aimait à le faire » (page 130). La recherche désespérée de sa sœur aînée est un autre élément qui la lie à sa famille : « est-ce que Kishmet est LA ? » Elle se le demandera toujours (page 39). Elle aura même l'impression de la revoir sur un marché d'esclave : « Elle crie son nom et dans ce cri, elle reconnaît le cri des femmes dans Olgossa en feu (...) » (page 125). Enfin, elle reste très attachée à la mélodie de la chanson enfantine « Quand les enfants naissaient de la lionne » qu'elle apprend à sa petite copine esclave Binah et qu'elles fredonnent pour se rassurer « à l'intérieur d'elle, les mots et le rythme de sa langue maternelle pour ne pas oublier et se tenir éloignée le plus possible » (page 113) de ce qu'elle voit et de ce qu'elle comprend. Dans la croyance animiste, l'homme est en effet lié aux esprits, à la nature et au monde végétal et animal. On peut donc penser que l'enfant puise sa force dans cette représentation de la mère-lionne. Cette chanson, elle ne la chantera jamais à ses petites maîtresses musulmanes, même si elle sait la chanter en arabe (page 174).

Confrontée aux mœurs turques

Une deuxième période s'ouvre pour Bakhita qui, considérée comme impure après avoir le viol, sera vendue à 10 ans à un général

turc au service du gouvernement turco-égyptien. Elle y restera quatre ans (jusqu'en 1882) au service de son épouse et de la mère de ce dernier, qui se détestent entre elles. Elle y subira les pires sévices : le fouet quotidien ; une lourde chaîne aux pieds pendant un an ; la cérémonie quotidienne où elle doit habiller l'épouse du général, mais surtout sans la toucher (pages 135-136) sous peine d'être fouettée ; le douloureux « jeu du torchon » du général ou la torsion des seins (page 139). Par ailleurs, le roman décrit l'horreur de la cérémonie du tatouage. Pour qu'elle soit exhibée en ville et dans les harems devant leurs amies, l'épouse du général et sa belle-mère payent une femme qui fit à l'aide d'un rasoir une centaine d'entailles sur le ventre, les bras et la poitrine de Bakhita et de deux autres esclaves, dont une petite fille qui en mourra.

La tatoueuse a les mains et les bras inondés de sang, mais elle ne s'en préoccupe pas, elle va jusqu'au bout de sa commande, et une fois que les entailles sont terminées, avec beaucoup d'application elle ouvre chaque plaie pour les remplir de sel, et puis elle appuie dessus très fort, pour que le sel pénètre bien. (page 152)

Après cette violente et douloureuse cérémonie de scarification, Bakhita est épuisée et son corps est un enchevêtrement de douleur. Pour calmer ses souffrances, son âme cherche sa sœur Kishmet et elle serre « le poing pour tenir la main de sa mère dans la sienne » (pages 163-164).

D'une certaine façon, Bakhita cherche à comprendre la culture musulmane. Ainsi, elle tente de « compter les fêtes d'Allah, les saisons des pluies mais c'était embrouiller et décourageant le plus souvent » (page 142). Elle a également conscience des différences culturelles : par exemple, si être nue à Olgossa était « aussi naturel que l'herbe dans le vent, être vêtue d'un simple pagne dans la maison du maître est une honte permanente » (page 138). Mais, face à l'hostilité et la cruauté de ses maîtres, elle se replie sur elle-même. Au début de cette sombre période, Bakhita tente, en vain, de se souvenir des histoires de son enfance, de sa langue, mais elles semblent désormais appartenir « à une autre, une petite fille sans nom. » L'image de sa mère et les voix de son village se dérobent, son dialecte s'appauvrit :

La nuit, aucun son ne fait revivre un peu de la douceur passée, les sept années de sa vie de Dajou, sa jumelle, douce et bonne, qui avait peur des traces des serpents et qui posait la tête dans le cou de son père le soir, quand le soleil disparaissait derrière la colline. (page 137)

Peu à peu, ses souvenirs réapparaissent. Si la lionne est la métaphore de la mère, l'oiseau « aux ailes repliées et qui dort doucement » (page 138) la désigne. Comme l'oiseau, elle se réveillera doucement : elle tente de se rappeler les herbes et les plantes que sa grand-mère pilait pour soigner chacun et ce qu'elle a retenu de sa vie de petite fille (page 142). Elle se souvient aussi de son corps assis sur le front du baobab à terre, quand elle attend le lever du soleil. Toutefois, le visage de sa mère a changé, même si « son amour pour le matin qui vient est éternel ». Pour survivre, Bakhita écoute la terre et, un jour, elle se réveille, car « La terre lui a parlé, la terre sacrée qu'honorent les gens de sa tribu s'est adressée à elle. Alors elle se lève » (page 146). Son esprit animiste est toujours présent. En effet, elle se rappelle la petite Yebit, morte lors de l'horrible séance de tatouage, la porte-parole des jeunes victimes de l'esclavage, et regrette de n'avoir pas pu la protéger, mais surtout de n'avoir rien gardé de cette enfant qu'elle aurait pu mettre en terre et offrir aux esprits :

Alors Bakhita regarde le ciel avant la naissance du jour et elle a demandé aux étoiles de lui pardonner. Mais les étoiles sont restées froides. Bakhita a baissé les yeux et elle a demandé à la terre de lui pardonner. Mais la terre est restée muette. (page 154)

En Italie, délivrance et retour spirituel aux origines

Devant la menace mahdiste, le général turc et sa famille quittent le Darfour. Bakhita, alors âgée de 14 ans, est revendue, à Khartoum, à Calisto Legnani, un commerçant et agent consulaire italien, où elle reprend une vie humaine. Elle demeurera chez lui durant deux ans. Le consul tentera en vain de la rendre à sa famille et sa tribu, mais Bakhita est incapable de décliner son identité de naissance. Face aux schismes politiques qui affectent le Soudan, le Consul abandonne lui aussi Khartoum. Bakhita insiste pour accompagner son nouveau maître en Italie. D'abord récalcitrant, il accepte et commence ainsi leur long voyage vers l'Italie.

Avant de quitter le Soudan, à 16 ans, elle est hantée par des sentiments contradictoires. En abandonnant cette terre, elle quitte

l'idée de retrouver un jour son nom, celui « que son père a offert à la lune » (page 187). Elle parle à sa jumelle pour lui demander de porter cette part d'elle reliée aux ancêtres et de prononcer souvent son nom pour qu'il résonne parmi les éléments de la nature. Elle garde aussi un peu de terre rouge dans son mouchoir. Enfin son départ pour l'Italie marque sa délivrance. Une fois à Gênes, le consul l'offre en cadeau à ses amis les Michieli qui tiennent, entre autres, un hôtel à Souakin, au Soudan. En Italie, Bakhita découvre un pays où les femmes ne sont pas voilées et ne vivent pas dans un harem. Elle comprend que l'esclavage et les sévices n'y sont pas pratiqués. Pourtant, lorsque son calvaire prend fin, ses souvenirs se dérobent. Elle ne se souvient plus de sa langue maternelle et n'arrive plus à chanter sa chanson « Quand les enfants naissaient de la lionne » (page 174). Elle s'efforce, en vain de se rappeler sa famille, les cérémonies et les rituels de son village.

Bakhita revient au Soudan, à l'âge de 18 ans, avec le couple qui l'engage pour travailler dans leur hôtel. Puis, Madame Michieli la ramène en Italie avec sa fille Mimmina et, lorsqu'elle part de nouveau en Afrique pour ses affaires, elle les confie toutes deux aux Sœurs canossiennes. Plus tard, lorsque la famille Michieli exige qu'elle les suive à Suakin, Bakhita refuse obstinément par peur de revivre son passé, car elle a compris que « L'esclave qui pose un pied sur le sol italien brise ses chaînes » (page 302). Elle entre au cloître (page 282) où, pendant un an, elle va apprendre une nouvelle langue, de nouvelles histoires, des prières, des « chants qui parlent de Dieu ». Cela lui permettra d'être acceptée dans une nouvelle communauté, de se créer une nouvelle famille d'adoption et de passer à une vie sans violence.

Elle sera enfin libre aux yeux de la loi italienne en novembre 1889, après un procès retentissant. Devenue sœur Bakhita, elle retrouve peu à peu quelques souvenirs de sa culture initiale à travers les récits : elle raconte l'Afrique à une jeune fille Ida (page 409) ; elle se souvient de sa comptine « Quand les enfants naissaient de la lionne », qu'elle chante aux orphelines dont elle s'occupe, dans un mélange de dialectes puisqu'elle a oublié sa langue maternelle (pages 419-420). Plus elle approche de la fin de sa vie, plus les souvenirs réapparaissent. Elle retrouve ainsi une part de son identité première. Elle revoit sa mère en songe (page 426), elle se souvient de la couleur de l'Afrique (page 429). Sur son lit de mort, elle voit sa mère qui se tient derrière elle :

La main souple dans ses cheveux tressés, elle ajoutait de toutes petites perles colorées qui venaient de sa propre mère, et de plus loin encore, toutes les femmes de cette famille dajou qui vivait au bord de la rivière depuis si longtemps. Elle a senti la bouche de sa mère sur sa nuque, des lèvres fraîches, mouillées, qui avant de l'embrasser ont mordu sa peau toute neuve et chuchoté à son oreille, d'une façon unique, joyeuse et infaillible, son nom de naissance. (page 454)

La rencontre avec la mort lui permet un retour vers le passé et la réappropriation de son identité. Tout au long de sa vie, Bakhita restera tournée vers la lumière, notamment celle de Dieu, et non la haine. Elle meurt en 1947, à Schio, en Vénétie, et fut canonisée par le pape Jean-Paul II en 2000.

Inspirée d'une histoire vraie, le récit du périple de la vie de Bakhita est violent et dynamique. On assiste au combat intérieur et à la résilience de la protagoniste, à un va-et-vient continu entre le passé et le présent, à la recherche de l'identité initiale à travers le métissage culturel vécu dans le contexte historique et politique de l'esclavage au Soudan, puis de l'Italie religieuse et fasciste. En gommant la violence et les souffrances de l'esclavage, la religion lui permet de bâtir un pont entre le passé et le présent, d'accepter l'Autre et ses différences, et de retrouver le sentiment d'appartenance à une communauté.

Texte de référence

Olmi, Véronique, *Bakhita*, Albin Michel, Paris, 2017. Dans le texte, toutes les références portent sur cette édition.

Bibliographie

- Audinet, Jacques, *Le Temps du métissage*, L'Atelier, Paris, 1999.
Fuentes, Carlos, *Le sourire d'Érasme : épopée, utopie et mythe dans le roman hispano-américain*, Gallimard, Paris, 1992.
Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990.
Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*, Fayard, Paris, 1999.
Laplantine, François et Nouss, Alexis, *Métissages de Arcimboldo à Zombi*, Pauvert, Paris, 2001.
Le Point (<https://www.lepoint.fr/>), 13 septembre 2017.
Lüsebrink, Hans-Jürgen, « Métissage. Contours et enjeux d'un concept carrefour dans l'aire francophone » in *Métissages : les littératures de la Caraïbe et du Brésil*, Vol. 25, n° 3, hiver 1993, pp. 93-106.
Pétre-Grenouilleau, Olivier, *Dictionnaire des esclavages*, Larousse, Paris, 2010.

Tubiana, Jérôme, « Le Darfour, un conflit identitaire ? » in *Afrique contemporaine*, 2005/2, n° 214, pp. 165-206.

**DRISS CHRAÏBI LE MAL COMPRIS : ITINÉNAIRE D'UN
ENGAGEMENT**

**DRISS CHRAÏBI THE MISUNDERSTOOD : ITINERARY OF A
COMMITMENT**

**DRISS CHRAÏBI ENTENDIÓ MAL : ITINERARIO DE UN
COMPROMISO**

Mohammed Rida ZGANI¹

Résumé

Le Monde à côté peut être considéré comme le testament esthétique de Driss Chraïbi. Il y explique la genèse de son œuvre. Nous tentons, à travers cet article, de montrer comment cette genèse est intimement liée à un dialogue entre l'espace occidental et la culture marocaine. Le moi artiste de Driss Chraïbi serait le fruit d'un brassage entre sa culture d'origine et celles acquises au sein d'un certain nombre de langues de cultures étrangères, et donc au sein de différentes visions du monde. Dans ce sens, son moi artiste se fonde à partir de l'angoisse entre les différentes influences culturelles. Il ne s'agit pas de refuser l'autre mais d'être habitué à lui afin de réaliser l'universalité de la condition humaine.

Mots clefs : Métissage, cultures, Driss, Chraïbi, marocaine

Abstract

Le Monde à côté, can be considered as the aesthetic testament of Driss Chraïbi. He explains the genesis of his work. We try, through this article, to show how this genesis is intimately linked to a dialogue between Western space and Moroccan culture. The artist-self of Driss Chraïbi is the result of a mix between his culture of origin and those acquired in a number of languages from foreign cultures, and therefore within different visions of the world. In this sense, his artist-self is based on the anxiety between the different cultural influences. It is not a question of refusing the other but of being accustomed to it in order to realize the universality of the human condition.

Keywords: influences, crops, Driss, Chraïbi, Moroccan

Resumen

Le Monde à côté, puede considerarse como el testamento estético de Driss Chraïbi. Explica la génesis de su obra. Intentamos, a través de este artículo, mostrar cómo esta génesis está íntimamente vinculada a un diálogo entre el espacio occidental y la cultura marroquí. El artista de Driss Chraïbi es el

¹ Zgani.reda@gmail.com, Faculté des Lettres et des Sciences humaines Fes- Saïs, Maroc.

resultado de una mezcla entre su cultura de origen y las adquiridas en varios idiomas de culturas extranjeras y, por lo tanto, en diferentes visiones del mundo. En este sentido, su yo artista se basa en la ansiedad entre las diferentes influencias culturales. No se trata de rechazar al otro, sino de estar acostumbrado a él para realizar la universalidad de la condición humana.

Palabras clave : diferentes, influencias, culturales, Chraïbi, marocaina.

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Driss Chraïbi, on se retrouve face à une imagination créatrice qui n'a pas cessé d'évoluer depuis la parution du *passé simple*. On est certes face à une identité narrative qui se veut le portrait de l'artiste. Elle se caractérise par la permanence dans la durée ; car malgré l'évolution et les transformations qu'a subi l'imaginaire de l'auteur, il nous reste un moi artiste qui se singularise par ses engagements politiques et par son ouverture sur la littérature universelle qui a nourri son œuvre.

Et quoi de mieux que *Le Monde à côté*¹ pour cerner la complexité de l'univers imaginaire de Driss Chraïbi. Roman autobiographique, Chraïbi y inspecte sa vie, raconte ses engagements et informe sur la genèse et la réception de ses divers écrits. Paru en 2003, ce récit peut être considéré comme le testament esthétique de l'auteur, il s'y révèle à ses lecteurs et tente de donner une cohérence à son parcours d'écrivain. Le style de l'auteur, son imaginaire et les techniques de son écriture ne peuvent être saisis sans la présence à l'esprit du lecteur de la dimension engagée qui sous-tend l'œuvre de l'auteur.

Pour s'en convaincre, il suffit de référer aux pages liminaires de *Le Monde à côté*. L'auteur y relate la mort de Hassan II, longtemps considéré par les artistes marocains comme l'exemple du roi despote.

L'auteur y apprend la mort du monarque après avoir mis ses sacs-poubelle dans le container :

Je viens de déposer les sacs-poubelle dans le container du coin de la rue et d'acheter le Dauphiné libéré au bar des Halles. Un titre en première page m'a sauté aux yeux : « Hassan II est mort ».
(p. 11)

¹ Cette œuvre représentera désormais la clé de voûte de notre article. C'est dire qu'à chaque fois que nous aurons l'occasion d'y revenir, nous nous contenterons simplement de mentionner le numéro de la page (entre parenthèse à côté de la citation), tiré de l'édition suivante : Chraïbi Driss, *Le monde à côté*, Edition Denoël, Paris, 2001.

Cette mort est, aux yeux de Chraïbi, la mort d'un ancien monde marqué par la répression et des pratiques politiques relevant du Moyen Âge. Elle signe la naissance d'un nouveau monde fécond d'espérances que laisse miroiter l'avènement du nouveau monarque, auquel Driss Chraïbi dédie son roman : « Je dédie ce livre au roi Mohammed VI, en toute liberté. Bonjour le renouveau, bonjour la vie. » (p. 09) Le règne de Hassan II est pour ainsi dire synonyme de mort.

Par un tel témoignage, Chraïbi témoigne de sa fidélité à l'égard de son œuvre antérieure et surtout *Le passé simple*. Écrit en 1954, ce roman se veut comme un réquisitoire cinglant contre toutes les formes d'autorité qui ont condamné le Maroc des indépendances végété dans les ténèbres d'un système politique moyenâgeux insensible aux changements qui ont affecté le monde depuis les siècles des lumières. Le père y prend la figure métaphorique de toutes les autorités oppressantes. Ce récit eut une réception des plus défavorables de la part des politiciens qui ont gouverné le Maroc après son indépendance. Par ce roman, Chraïbi initia ce mouvement de révolte et de résistance à l'oppression qui a été portée par la revue « Souffle » en 1966.

Autour de Laâbi, Tahar Benjelloun et Mohamed Khair-Eddine, la revue souffle se voulait l'expression d'une révolte contre une littérature marocaine caractérisée par la « contemplation pétrifiée du passé, la sclérose des formes et des contenus, l'imitation à peine pudique et les emprunts forcés, la gloriole des faux talents constituent le pain frelaté et quotidien dont nous assomment la presse, les périodiques et l'avarice des rares maisons d'édition ¹»

Le passé simple s'est voulu une révolte contre cette écriture soporifique qui craint surtout le changement. Par sa critique de l'autorité dans un Maroc moyenâgeux, Chraïbi participe à l'écriture de ce nouveau projet politique et culturel du Maroc indépendant. Et ce n'est pas sans raison que Laâbi a défendu *Le passé simple* dans les colonnes de la *Revue Souffle* : « Abdellatif Laâbi vient de prendre la défense du passé simple dans la revue souffle » (p. 108)

Notons que l'écriture de Driss Chraïbi est celle de l'engagement. Il est hanté par l'histoire de son pays. Ses romans sont

¹ Laâbi Abdellatif, *Revue Souffles*, "Prologue", numéro 1, premier trimestre, 1966, p.1

soit l'expérience de sa rupture avec son pays, soit celle de la réconciliation.

Et ce n'est pas sans raison que *Le passé simple* peut être considéré comme le témoignage du bousculement du Maroc dans la modernité politique sans pour autant que les structures politiques ne suivent le mouvement. Cela explique ce décalage entre une jeunesse qui a été à l'école française et un régime qui ne peut répondre à ses aspirations. De là le rôle de l'écrivain engagé qui se retrouve sommé par les conditions historiques à prendre en charge les revendications du peuple. Sauf que la situation de l'écrivain au Maroc, en 1954, n'est pas celle de l'écrivain engagée en Europe car :

Écrire ne va pas de soi, comme je l'ai déjà dit. Souvent l'écriture est transgression. Écrire revient à violer la loi du silence imposée les tyrannies au pouvoir et le consensus social, qu'il soit d'ordre moral, religieux ou patriotique. En fait, le fait d'écrire n'est pas une activité normale dans une société encore dominée par la tradition orale et prisonnière de l'alphabétisme.¹

Rien ne résume mieux la réception du *passé simple* que l'assertion de Laâbi. Le roman a été victime du consensus social qui n'a vu en lui qu'une remise question de l'ordre moral et religieux lorsque Chraïbi a attaqué l'autorité, d'autant plus que les patriotes ne vont voir dans ce roman qu'une critique qui sert les intérêts du pays colonisateur. Il n'en reste pas moins que la mésentente qui s'est instituée entre Chraïbi et ses lecteurs vient du fait que l'auteur et son lectorat ne participent pas du même foyer de sensibilité :

Qu'avais-je connu du monde sinon les grandes idées humanistes qui avaient nourri le siècle précédent [19ème siècle] et dont mes professeurs m'avaient nourri durant toutes mes études secondaires [Ceci explique] les ressorts secrets qui avaient guidé ma plume et ma révolte. (p.53)

L'imagination créatrice à l'origine du *passé simple* est l'héritière de l'esprit des lumières². De là vient le décalage entre les intentions de l'auteur et l'interprétation qui a fait le lectorat du roman. Chraïbi s'est trompé d'aire géographique lorsqu'il a voulu exercer

¹ Laâbi Abdellatif, *L'écriture au tournant*, Les Éditions Al Manar, Paris, 2000, p 13-15.

² Voir à ce propos Todorov Tzevan, *L'esprit des lumières*, Robert Laffont, Paris 2006.

son ministère d'écrivain engagé. En effet : « dans l'air occidentale, et surtout depuis l'époque des lumières, le fait d'écrire va de soi. L'écrivain a acquis une fonction, s'est placé dans une position où le fait d'exercer son métier comme il l'entend s'inscrit dans une logique des besoins de la société. Le livre ainsi que les autres modes d'expression, culturelle sont reconnus comme des valeurs en soi. L'évolution de la société ne peut plus se concevoir sans eux ».¹

Chraïbi reconnaît ce décalage historique qui l'oppose au Maroc de 1954, lui le déformeur des valeurs de la République qui s'attaque à un régime monarchique encore régi par le dogme religieux et une légitimité de type théologico-politique². À ce décalage s'ajoute un autre relatif à la situation de la France au 20^e siècle, une France qui a oublié les principes généreux de la révolution et les a bradés tout au long de son expérience coloniale :

J'étais avec la foule déchaîné ce soir-là de 1830, à la bataille d'Hernani. J'étais avec deux femmes, « Flora Tristan »³ et « Louise Michèle »⁴ qui luttèrent haut et fort pour le triomphe des droits individuels. J'étais avec Émile Zola au moment même où il rédigeait « J'accuse ». (...) J'étais avec les journalistes qui n'hésitaient pas à faire de la politique ; avec mes lointains confrères Taine, Renan, Balzac, Eugène Sue, George Sand, Edgar Quinet. (p. 54)

C'est ainsi que l'écrivain se dédouble d'un journaliste qui est interpellé par une actualité brûlante qui lui intime le devoir de se promener et de s'engager dans le campus de ceux « qui subissent l'histoire contre ceux qui la font⁵ » C'est ainsi que Chraïbi s'est choisi une filiation qui s'inscrit dans la tradition de la révolte au nom des valeurs nobles de la liberté, de la justice et de la vérité. 1830 est la date de la seconde restauration en France qui vit le retour de la monarchie. Ce qui suscite un vaste mouvement de révolte en vue de la préservation des acquis de la révolution française.

¹ Laâbi Abdellatif, Op. cit, p.15.

² Sur le Théologico-politique voir Gauchet Marcel, *Le désenchantement du monde*, Collection Bibliothèque des Sciences humaines, Gallimard, Paris, 1985.

³ Flora Tristan, est une femme de lettres, militante socialiste et féministe française, qui fut l'une des figures majeures du débat social dans les années 1840.

⁴ Clémence-Louise Michel est une institutrice, militante anarchiste, franc-maçonne, aux idées féministes et l'une des figures majeures de la Commune de Paris.

⁵ Camus Albert, *Conférences et discours*, Le discours de Stockholm, Collection Folio, Gallimard, Paris, 2017.

L'écrivain engagé se trouve face à des idéaux généreux qui ont été trahis par l'occident qui en a été le promoteur, et dont il se croit le dépositaire. Sur ce plan, Laâbi parle de cette trahison en termes de misère intellectuelle d'un certain occident :

*dont l'erreur essentielle (...) est d'avoir renoncé aux termes principaux de sa contribution à l'aventure de la pensée : l'indivisibilité du droit, l'universalité de la justice, le souci égal de toutes les conditions.*¹

Non qu'il faille tomber dans ce que Abdellatif Laâbi appelle « le péché originel », posture qui consiste à mettre sur le dos de l'occident toutes les misères de l'Orient. Il ne s'agit pas de se morfondre dans la posture de l'éternelle victime. La critique de l'autre doit venir à la suite d'un examen de conscience auquel l'Orient est appelé, en vue de se réconcilier avec son histoire. Il n'en reste pas moins que la misère morale et intellectuelle de l'occident est un fait historique qu'on ne peut nier. Elle a pris la figure de l'aventure coloniale qui a nié l'universalité de la justice. Et à cette trahison de ces valeurs par un occident conquérant que s'intéresse le roman de Chraïbi appelé *Les Boucs*.

Paru en 1955, le roman traite de la situation catastrophique des émigrés en France. Il se caractérise par une écriture du délire qui témoigne des misères psychiques vécues par les nord africains en France. Chraïbi y stigmatise la puissance coloniale française qui a occupé l'Afrique du nord, l'a exploitée et continue à l'exploiter à travers les travailleurs émigrés qu'elle accueille dans des conditions indignes.

Chraïbi dit à ce propos :

*Le racisme ambiant entachait la douce France ; et je le constatais avec un mélange de stupéfaction et de plaisir que les critiques littéraires, au lieu de brandir des boucliers face à ce brûlot écrit noir sur blanc avec violence, en rendaient compte à l'envi, sans le cacher sous le boisseau. J'étais loin, très loin des condamnations sans appel qu'avait suscitées *Le passé simple au Maroc*. (p. 82)*

Il n'en reste pas moins que la mort du père de Chraïbi va constituer un point d'inflexion au niveau de sa production romanesque. Effectivement, *La Civilisation ma mère*, paru en 1972,

¹ Laâbi Abdellatif, *op. cit.*, p.21.

demeure l'œuvre de la réconciliation avec le pays d'origine : « La Civilisation ma mère ! (...) Le relisant à tête reposée, je réalisai brusquement que je venais de renouer avec mon pays natal » (p.141)

L'auteur y imagine la situation d'une femme marocaine soumise au père, mais qui fait l'expérience de la modernité à travers ses deux fils. Elle fait la découverte de la radio, du fer à repasser et du téléphone. L'humour est la caractéristique principale qui préside à l'écriture de ce roman. Mais ce roman aborde d'autres enjeux relatifs à la situation de la femme marocaine. Poussée par ses fils à se libérer du joug du père, cette femme fait l'expérience de la liberté et s'engage dans une association qui défend les droits de la femme. Mais dans un univers où la phallocratie est de mise, la liberté de la femme reste un sujet tabou, à tel point que même Tahar Benjelloun avoue son mépris pour *la Civilisation ma mère* :

Tahar Benjelloun me déclara tout de go qu'il n'aimait pas ce bouquin. Sa mère à lui ne fumait pas, si moderne qu'elle fut. Je sus alors que j'avais touché juste et qu'il s'écoulerait beaucoup de temps avant que le bouquin en question ait droit de cité dans le monde arabe. (p.142)

La Civilisation ma mère, a été écrit dans l'urgence. Avant de l'écrire, Driss Chraïbi appelait de tous ses vœux l'émergence de nouveaux écrivains susceptibles d'aborder la situation de la femme dans le monde arabe en général, et au Maroc en particulier. Mais l'orthodoxie a la dent dure car : « Hassan II finirait par mourir un jour ; les petits chefs aussi. Resteraient les veilles idées ancrées dans l'inconscient collectif. Et c'était cela le plus dur à faire » (p.141) Et c'est l'inconscient collectif qui pousse le marocain à se complaire dans le conservatisme le plus outrancier, empêchant, ainsi, le Maroc d'entrer en plein pied dans modernité.

Il n'empêche que les voies de la réconciliation sont ouvertes. L'écrivain est ainsi appelé à prendre à bras le corps les problèmes qui se posent à son pays, entre autres l'existence d'une minorité silencieuse au Maroc représenté par les berbères. Dans *Enquête au pays*, Chraïbi décrit une petite communauté berbère aux prises avec les tracasseries bureaucratiques d'un Etat policier. L'Etat prend la figure oppressive d'une bureaucratie outrancière qui rappelle celle du *Procès* de Kafka. Il veut tout enrégimenter à travers un ministère de l'Intérieur qui comptabilise les naissances et les morts. Il cherche à généraliser l'impôt et à imposer la représentativité parlementaire. Cet

État se drape des habits de l'Etat moderne obéissant à la triple rationalité, juridique, économique et politique. Face à lui se dresse une communauté berbère soucieuse de son mode de vie ancestral et qui rivalise en ingéniosité afin d'échapper à la mainmise de l'État. Cela permet à Driss Chraïbi de relire avec un œil neuf, celui de l'écrivain, l'histoire du Maroc, et de mettre en scène les différentes conquêtes subies par les berbères, la plus importante étant celle des musulmans. Ces derniers sont venus au Maroc, non pour prendre ses richesses, mais pour changer l'âme des berbères.

Est-ce à dire que Driss Chraïbi est berbère ? Sur un ton ironique Chraïbi dénonce cette fausse lecture de son roman :

L'écrivain qui mettait en scène les berbères ne pouvait logiquement être que l'un d'eux. C'est ainsi que ma berbèrité spécifique entra dans la légende. Aujourd'hui encore, elle figure dans quelques-unes de mes biographies et dans une thèse de doctorat bâtie à chaux à sable avec des paratextes. (p.198)

Dans ce roman, Driss Chraïbi se veut le défenseur d'une culture populaire berbère qui a su résister aux invasions et qui a pu présenter ses particularités face à un Islam conquérant qui combat l'animisme. À la manière des romantiques, l'auteur éprouve de la fascination pour les spécificités culturelles, régionales qu'il tente de pérenniser à travers l'écriture. Le berbère a épousé l'Islam mais reste jaloux de sa culture dont il ne veut être déraciné, fusse au nom de Dieu.

D'ailleurs, dans *Naissance à l'aube*, Chraïbi reprend le rapport des berbères à l'Islam. Le héros de ce roman est le berbère Tarik Ibn Ziyad. De retour au pays, il survole Gibraltar : « Gibraltar, Djebel Tarik du nom du conquérant et pionnier de l'Andalousie. On ne parlait guère de ce berbère qui avait fondé la oumma, la communauté humaine ouverte et tolérante. L'Histoire l'avait occulté... Et si je le ressuscitais ? Si je mettais dans sa bouche, au VIIIème siècle, les questions lancinantes qui taraudaient notre monde islamique, ici et maintenant ? » (p. 17)

Rappelons ici que l'Histoire est écrite par les vainqueurs. Les vaincus sont condamnés à l'oubli, comme ce fut le cas du berbère Tarik. Mais ce qui intéresse Chraïbi, c'est ressusciter Tarik pour poser par sa voix les questions qui se posent à l'Islam maintenant. Le monologue de Tarik s'adressant à Dieu est des plus révélateurs de l'état actuel de l'Islam aujourd'hui. Cette religion a été victime de

schismes divers qui ont détruit la *oumma*, cette communauté ouverte et tolérante. Ces schismes ont occasionné les conflits interconfessionnels :

Es-tu content, Seigneur ? Moi non. Pas du tout. Nous ne sommes que des bipèdes doués à la fois de raison et de déraison, cohérents dans notre foi et désagrégé par cette même foi. Qu'à pesé ta parole d'amour en regard de la sauvagerie qui s'est emparé des conquérants ? » Et ils agissent en ton nom. (p. 17-18)

L'Islam a été surtout victime de ses conquêtes qui lui ont donné le goût de la richesse et l'ont dépouillé de sa spiritualité fondée sur l'ascétisme : « ils ont maintenant la puissance et la gloire, la vérité de droit divin, l'argent. Combien de vies nous faudrait-il, combien d'océans de foi et de montagnes de patience pour que nous accédions un jour à l'état d'êtres humains » (p.18) Chraïbi fait de Tarik Ibn Ziyad le seul et l'authentique héritier de cet Islam, du désert soucieux des univers de la qualité représentés par l'altruisme, l'amour et l'abnégation à l'égard de l'aube :

Crois-tu vraiment, seigneur, que les rapaces que nous sommes vont devenir des anges rien que par ta grâce et ton Coran, prêts à voler au secours de l'orphelin, de la veuve, de l'étranger, à pratiquer l'amour comme base de la société et surtout, surtout, à partager leurs biens terrestres avec ceux qui sont défavorisés par le sort ? Je ne suis pas prophète, mais je ne suis pas dupe non plus... (p.18)

Par la voix de Tarik, Chraïbi nous brosse les contours d'un Islam généreux, à la limite utopique, et qui tranche avec l'intégrisme religieux d'aujourd'hui.

Comme on le voit, *Le Monde à côté* relate les rapports de Chraïbi avec son pays. De rupture en réconciliation, le roman témoigne de l'engagement humaniste de l'auteur qui, sans renier sa double culture occidentale et marocaine, s'interroge sur sa propre histoire et celle de son pays. Il questionne l'Histoire pour répondre aux questions qui la taraudent dans son double rapport à l'occident et à son pays d'origine.

Bibliographie

Camus Albert, *Conférences et discours*, Collection Folio, Gallimard, Paris, 2017

Chraïbi Driss, *Le Monde à coté*, Edition Denoël, Paris, 2001

Gauchet Marcel, *Le désenchantement du monde*, Collection Bibliothèque
des Sciences humaines, Gallimard, Paris, 1985
Laâbi Abdellatif, *Revue Souffles*, numéro 1, premier trimestre, 1966
Laâbi Abdellatif, *L'écriture au tournant*, Les Éditions Al Manar, Paris,
2000
Todorov Tzevan, *L'esprit des lumières*, Robert Laffont, Paris 2006

**POUR UNE LATINITÉ REVISITÉE (RELOADED) OU
ACTUALISÉE (UPDATED)? LECTURES, QUESTIONS,
HYPOTHÈSES**

**FOR A RELOADED OR UPDATED LATINITY? READINGS,
QUESTIONS, HYPOTHESIS**

**SOBRE UNA LATINIDAD REVISITADA O ACTUALIZADA?
LECTURAS, QUESTIONES, HIPÓTESIS**

Narcis ZĂRNEȘCU¹

Résumé

*L'étude essaie de répondre à quelques questions essentielles pour l'avenir de la latinité : peut-on imaginer quelques remakes pour la latinité standard ? Peut-on imaginer des **spin-offs** de la latinité ? Une latinité updated ? La conclusion est assez pessimiste : la latinité deviendra peut-être une latinitude pour assurer la symétrie et la justice historique par rapport à la négritude, sa soeur cadette.*

Mots-clé: latinité, revisitée, actualisée, Deleuze, Guattari, Sloterdijk

Abstract

The study tries to answer some essential questions for the future of the Latinity: can one imagine some remakes for the standard latinity? Can we imagine spin-offs of Latinity? A latinity updated? The conclusion is rather pessimistic: Latinity may become a Latinitude to ensure symmetry and historical justice compared to Negritude, her younger sister.

Key words: latinity, reloaded, updated, Deleuze, Guattari, Sloterdijk

Resumen

El estudio trata de responder algunas preguntas esenciales para el futuro de la latinidad: ¿se pueden imaginar algunos remakes para la latinidad estándar? ¿Podemos imaginar derivados de la latinidad? ¿Una latinidad actualizada? La conclusión es bastante pesimista: la latinidad puede convertirse en una Latinitud para garantizar la simetría y la justicia histórica en comparación con Negritud, su hermana menor.

Palabras clave: latinidad, recargado, actualizado, Deleuze, Guattari, Sloterdijk

¹ narciss. zarnescu@gmail.com, Académie Roumaine.

Est-ce qu'on pourrait imaginer quelques remakes pour la latinité standard, utopie sublime, vouée à une agonie prolongée qui ressemble, parfois, à la dysthanasie ou l'agonie institutionnelle ? Ou bien, au moins, pourrait-on imaginer des **spin-offs** de la latinité ? Une latinité updated ? Bien que l'ironie soit évidente dans la tonalité de ces interrogations rhétoriques, et peut-être même le cynisme, forme moderne de la „fausse conscience”, selon Peter Sloterdijk¹, qui s'exprime par le rire, l'invective, les attaques, ces interrogations se constituent pourtant comme points de départ et « impératifs hypothétiques », plutôt que catégoriques, post-kantiens et postmodernes, dans notre construction conceptuelle. Cependant, pour introduire une dimension cartésienne (« clarté et distinction ») et didactique dans notre discours, il serait nécessaire de définir deux anglicismes lexicaux, utilisés ci-dessus. Un remake (du verbe anglais **to remake** = refaire), acclimaté en français depuis l'après-guerre, signifie une nouvelle version ou une reprise d'une oeuvre littéraire ou d'un film dont l'histoire a déjà été éditée ou portée à l'écran. Un **spin-off** ou série dérivée est une oeuvre sérielle de fiction centrée sur un ou plusieurs personnages d'une oeuvre préexistante. Le procédé n'est pas nouveau, vu que la littérature profane s'en est emparé depuis le Moyen Âge, puis, plus tard, le théâtre, les journaux, le cinéma, la télévision, le web l'ont repris, tour à tour, afin d'élargir le marché informel.

Avant de déceler des réponses possibles aux questions-hypothèses initiales, qui pourraient s'avérer incorrectes, il est nécessaire d'évaluer l'histoire et les performances de la latinité, l'un des trésors les plus précieux de l'Occident, qui nous vient « du fond des âges ».

Selon Pierre Grimal, savant français, latiniste et historien, «La Latinité, c'est, au sens que l'on entend généralement, l'ensemble des nations qui ont conservé dans leur langue, leur culture et leur pensée l'empreinte de Rome. Cette latinité, on le sait, déborde les limites de l'Europe, puisqu'il existe une Amérique latine, quelque peu l'enfant terrible de cette latinité, sur un continent où les plantes que l'on y acclimate reçoivent de la terre et du ciel une exubérance toute

¹ Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft* (1983); *Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1987.

particulière »¹. Et l'historien de continuer: «Elle déborde aussi les cadres linguistiques: s'il est vrai que l'on peut appeler « latines » les langues dont la structure et le vocabulaire continuent la langue de Rome, il ne l'est pas moins que des langues de structure germanique doivent une bonne part de leur richesse à l'influence, avidement acceptée, de la littérature latine [...] ».

La latinité a continué pendant des siècles a assuré l'unité spirituelle de l'Europe dont le paradigme avait été l'Empire romain. Mais, « sans Rome, la latinité n'eût jamais existé, mais il fallait qu'il y eût un peuple latin pour que naquît la Romanité »². Et, de même, si « le latin est une création de Rome »³, « la Romania est la fille d'élection de la latinité ».

La notion de latinité a connu plusieurs métamorphoses : une «idée-force» (Alfred Fouillée: *L'Évolutionnisme des idées-forces* [1890], *La Psychologie des idées-forces* [1893], *La Morale des idées-forces* [1907]³), un mythe social (Georges Sorel), un «flatus vocis», un mot vide, une idée attardée, une relique absurde. L'idée latine⁴, c'est un concept cristallisé à partir d'une communauté des peuples, appelés latins, et d'une conscience identitaire. On y découvre le même mécanisme, les mêmes syntaxes et morphologies que dans le cas du nationalisme germanique, fondé sur la notion de «Deutschtum». Plus tard, Michelet et Renan, historiens et poètes, allaient perpétuer des traditions légendaires des Celtes, et des Germains. La latinité comme l'indo-européennité seront étudiées, ordonnées, réinventées par des philologues⁵ et linguistes⁶. Ainsi, d'un

¹ Pierre Grimal. « Latins ou Romains? » in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978. pp. 242-257; doi: [<https://doi.org/10.3406/bude.1978.3437>]; [https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1978_num_1_3_3437].

² *Ibidem*, p. 243.

³ Alfred Fouillée, *Les Études classiques et la démocratie*, 1898. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54921272>]

⁴ André Thérive, *L'Idée latine*, p. 598. [<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/119965c0b5c72a8d3571cde50186f215.pdf>]

⁵ Franz Bopp, *Vergleichende Grammatik in dem indo-europäischen Sprachstamm* (Band 1. 1. Auflage. Dümmler, Berlin; 2. Auflage. Dümmler, Berlin 1857), *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, Paris, Imprimerie impériale et Imprimerie nationale, 1866-1874, vol. I-IV.

⁶ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I-II, Paris, Éditions de Minuit, 1969. Voir aussi Georges-Jean Pinault, *La langue poétique indo-européenne - Actes du Colloque de travail de la Société des Études Indo-Européennes*, Louvain, Peeters, 2006.

certain point de vue, la latinité ainsi que l'indo-européennité ressemblent à la version schizoanalytique, proposée par Guattari, d'un inconscient bricoleur et bricolé, « quelque chose qui traînerait un peu partout autour de nous, aussi bien dans les gestes, les objets quotidiens, qu'à la télé, dans l'air du temps, et même, et peut-être surtout, dans les grands problèmes de l'heure »¹. Félix Guattari y esquisse une carte-vision de l'inconscient post-marcusien, qui trouvera, paradoxalement, selon mon opinion, une traduction-commentaire profond(e) dans les cartographies que Peter Sloterdijk d'écrit dans sa trilogie des *Sphères*². L'exploration cartographiée de l'« espace intérieur », la dénomination de son trans-inconscient, découvre une structure « pliée, limitée et participative »³, qui consiste dans incorporations, imbrications, implications, résonances et rythmes communs. Les points de convergence entre les perspectives spatiales explorées par Sloterdijk et celles ouvertes par Guattari deviennent des métaphores dynamiques, lakoffiennes⁴ : des sphères ou des cloches chez Sloterdijk, qui se métamorphosent en écumes, des ritournelles et rhizomes chez Deleuze et Guattari, qui tendent peut-être vers un équilibre invisible et indicible. Entre l'individuel et le collectif, le culturel et le politique, le dedans et le dehors. Ce qui est remarquable pour notre perspective latinisante, c'est que les hypothèses-esquisses sémantiques et philosophiques de Deleuze-Guattari-Sloterdijk construites pour servir soit à une projection cartographique, soit à une architecture des profondeurs mentales, ont des similitudes frappantes, des correspondances baudelairiennes avec les lignes de force, les méridiens et les arcs, les voûtes et les coupoles de la latinité profonde, une cathédrale invisible, rêvée par nos ancêtres, oubliée par les générations à venir. En explorant la latinité profonde, on découvre l'harmonie préétablie, les jeux du microcosme

¹ Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I-II, Paris, Éditions de Minuit, 1969. Voir aussi Georges-Jean Pinault, *La langue poétique indo-européenne - Actes du Colloque de travail de la Société des Études Indo-Européennes*, Louvain, Peeters, 2006.

² Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Pauvert, 2002. Voir aussi Manola Antonioli, « Cartographeur l'inconscient », *Chimères* 2012/1 (N° 76).

³ Peter Sloterdijk, *Bulles, Sphères I*, Paris, Pluriel, 2003, p. 98.

⁴ George Lakoff, Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Coll. Propositions, 1986.

et du macrocosme, reconstitués indéterminablement, semble-t-il, par la mémoire fragile des philosophes. Cependant, à travers les erreurs et les errances des trois philosophes - « Où allez-vous, coeurs égarés? » (Bossuet) -, la pression de la latinité profonde, héritée de Rome, transmise d'une génération et d'une culture aux autres, s'y fait ressentir.

L'Europe foment l'idée d'universel, qui suppose des vérités absolues dans le temps et dans l'espace. Si l'on peut envisager un impérialisme culturel européen, alors, pour lui assurer l'harmonie et l'équilibre, les savants pourraient imaginer quelques *remakes* de la latinité standard, même s'il s'agit d'une utopie sublime! Dans ce cas, oui, une latinité *updated* serait possible et nécessaire. Par une tradition millénaire, les cultures européennes se veulent et s'imaginent découvreuses de vérités fondatrices, exploratrices de la condition humaine, messagères de l'unité. Et quand la latinité rencontre le christianisme, celui-ci poursuit l'intuition gréco-romaine et la développe dans sa profondeur. Il l'enracine dans le sacré, en justifiant le statut humain par la condition de créature liée à Dieu. À partir de saint Paul, l'universel humain prend un nouveau sens¹.

De l'«esprit européen» à l'«identité européenne». La latinité, à côté de la religion, le territoire, la culture ou l'histoire, constitue l'architecture de l'identité européenne, qui rapproche les peuples européens, mais en même temps les différencie du reste du monde par toutes sortes de spécificités. Les deux guerres mondiales ont été des étapes décisives dans la prise de conscience des nouvelles identités européennes. Aujourd'hui, une nouvelle question s'impose: quels sont les rapports entre les discussions sur l'identité européenne de l'Europe historique et celles concernant l'identité de l'Union européenne? Les colloques, déclarations politiques ou publications sur le sujet se multiplient, de même que les diagnostics sur «crise identitaire».

Si l'«esprit européen» consiste en l'affiliation à un ensemble de traits culturels, de valeurs et de principes censés caractériser la civilisation européenne (universalisme, humanisme, foi dans la raison, le progrès), l'«identité européenne» devient diffuse et plurielle: «identité politique», «identité économique», etc. Il se

¹ «L'universalisme européen». Colloque de Nice, avril 2015. [<https://www.chantaldelsol.fr/luniversalisme-europeen/>].

trouve des voix pour rappeler l'identité religieuse de l'Europe et opposer Europe augustinienne versus monde byzantin.

Question des frontières, incertitude sur les valeurs, hybridité politico-institutionnelle, absence de projets, ont pour effet permanent l'inflation des discours sur la « crise identitaire » européenne. Il y a des chercheurs qui s'accordent à affirmer que « l'identité européenne se construit plus qu'elle ne se dévoile à partir d'un retour sur le passé ». Dans ces macro-contextes et pressions globalisantes, la latinité deviendra, peut-être, la périphérie d'une Rome symbolique de plus en plus invisible, et le moment de gloire approche, quand *la latinité* deviendra *la latinitude* et aura, enfin, ses poètes, son Aimé Césaire et son Léopold Sédar Senghor. Ainsi, l'histoire pourra enregistrer une autre durée et une autre conscience identitaire, harmonieuse et unitaire, quand la négritude prendra, enfin, sa revanche.

Bibliographie

- Antonioli, Manola, « Cartographeur l'inconscient ». *Chimères* 1 (N° 76), 2012
- Benveniste, Émile, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. I-II, Paris, Éditions de Minuit, 1969
- Bopp, Franz, 1857, *Vergleichende Grammatik in dem indo-europäischen Sprachstamm*, Band 1. 1. Auflage. Dümmler, Berlin; 2. Auflage. Dümmler, Berlin.
- Bopp, Franz, 1866-1874, *Grammaire comparée des langues indo-européennes*, Paris, Imprimerie impériale et Imprimerie nationale, vol. I-IV
- Fouillée, Alfred, *Les Études classiques et la démocratie*, 1898
- Grimal, Pierre, « Latins ou Romains? ». In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, 1978
- Guattari, Félix, *L'Inconscient machinique*, Paris, Éditions Recherches, 1979
- Lakoff, George, Johnson, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne*, traduit de l'anglais par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Coll. Propositions, 1986
- La question de l'identité européenne dans la construction de l'Union*, Projet de recherche coordonné par Aziliz Gouez. Avec la collaboration de Nadège Chambon et Marjorie Jouen. Et la participation de : Marc Abélès, Ash Amin, Robert Badinter, Louis Chauvel, Jacques Delors, Christian Joerges, Antonio Padoa-Schioppa, Ben Rosamond, Jan Sokol, Daniel Tarschys, Tzvetan Todorov, Henryk Woźniakowski. Séminaire du 24 novembre, 2005
- « L'universalisme européen », 2015, Colloque de Nice
[<https://www.chantaldelsol.fr/luniversalisme-europeen/>].
- Pinault, Georges-Jean, *La langue poétique indo-européenne - Actes du Colloque de travail de la Société des Études Indo-Européennes*, Louvain, Peeters, 2006

Sloterdijk, Peter, *Kritik der zynischen Vernunft; Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois, 1983/1987

Sloterdijk, Peter, *Bulles, Sphères I*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Pauvert, 2002

Sloterdijk, Peter, *Bulles, Sphères I*, Paris, Pluriel, 2003

Thérive, André, *L'Idée latine*, 2016.

[<https://www.revuedesdeuxmondes.fr/wp-content/uploads/2016/11/119965c0b5c72a8d3571cde50186f215.pdf>].