

INSTITUTO DE ESTUDOS FRANCESES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ISSN N.º 0873-366X

INTERCÂMBIO

2.^a série, nº 4, 2011



Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

INTERCÂMBIO

2.^a série, n.º 4, 2011

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Título: **Intercâmbio**
 2ª série, vol. 4, 2011

Propriedade: Instituto de Estudos Franceses da Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Diretor: José Domingues de Almeida

Organizadores do presente número:

Ana Paula Coutinho (Un. Porto – ILC Margarida Losa)

José Domingues de Almeida (Un. Porto – ILC Margarida Losa)

Comissão Científica da revista:

Cristina Robalo Cordeiro (Un. Coimbra)

Jean-Yves Mollier (Un. de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines)

Paul Aron (Un. Libre de Bruxelles)

Charles Bonn (Un. Lyon 2)

Joëlle Gleize (Un. Marseille-Aix-en-Provence)

Francisco Lafarga (Un. Barcelona)

Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature – Bruxelles)

Periodicidade: Anual

ISSN 0873-366X

Capa de Luís Mendes

Sede e redação:

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Via Panorâmica, s/n – 4150-564 Porto - Portugal

Correio eletrónico: intercambio@letras.up.pt

URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184&sum=si>

Les auteurs des articles publiés dans ce numéro sont tenus pour seuls responsables du contenu de leurs textes.

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial

Vassilis Alexakis ou le choix impossible entre le grec et le français..... 8 - 28

BERNARD ALAVOINE

Statut de la langue dans *Syngué sabour* d'Atiq Rahimi. Emprunt du français pour dire la *patience*..... 29 - 37

JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA

Subversive autotraduction. Mise en évidence du décalage entre le discours critique et les pratiques scripturales des auteurs bilingues contemporains.....38 - 58

MARIANNE BESSY

Le texte épistolaire comme mise en scène de l'exil au féminin..... 59 - 71

BEATRICE BOUVIER-LAFFITTE & ANNE PROUTEAU

Francophonie, allophonie et cosmopolitisme : prolégomènes pour une nouvelle littérature contemporaine..... 72 - 92

ILEANA DANIELA CHIRILA

Brigitte Paulino-Neto et la mise en vitrail de l'origine..... 93 - 117

ANA PAULA COUTINHO

Amin Maalouf: Le chemin vers l'autre se fait en voyageant. L'itinéraire comme stratégie de reconfiguration identitaire..... 118 - 137

MARIA JOSE CARNEIRO DIAS

Quête identitaire et écriture de filiation dans *Dieu est né en exil de Horia Vintilă*..... 138 - 154

VLAD DOBROIU

Trouver sa langue. Lecture sociologique du parcours et de l'œuvre de Rouja Lazarova.....	155 - 175
LEONOR GRASER	
Le rapport à la langue de l'autre : une relation mitigée entre rejet et absorption. Une lecture du discours sebbarien dans <i>Je ne parle pas la langue de mon père</i>.....	176 - 196
NAHIDA GUELLIL	
La « conversion » au français de François Cheng et Hector Bianciotti.....	197 - 219
ADELINE LIÉBERT	
Écrivains et plurilinguisme : le cas du français comme langue d'écriture.....	220 - 234
ISABELLE SIMÕES MARQUES	
<i>Autres Papiers</i>	
Henri Matisse et le Maroc.....	235 - 241
ABDELGHANI FENNANE	
Deux poètes africains au carrefour des influences Le francophone A.-R. Bolamba et le lusophone F.- J.Teinreiro.....	242 - 259
ANTOINE TSHITUNGU KONGOLO	
Les enjeux de l'écriture et de la traduction. <i>Entretien avec Michel Host</i>.....	260 - 270
MARIA JOÃO REYNAUD	

LE FRANÇAIS : LANGUE D'ADOPTION ET D'ACCUEIL POUR L'ECRITURE LITTERAIRE

Les écrivains étrangers de langue française : approche esthétique et critique

La problématique autour de l'émergence et reconnaissance d'une « littérature-monde » en français, le débat essayistique centré sur le prétendu déclin de la culture française, les déplacements physiques et culturels croissants dans le monde contemporain, ainsi que le renouvellement théorique et critique des Etudes Francophones ont fini par mettre en lumière une tradition qui était plus ou moins naturalisée, mais aussi le dégagement d'une tendance actuelle chez certains auteurs non-français et non-francophones de naissance, à s'exprimer littérairement en langue française et qu'Anne-Rosine Delbart a fort bien dégagés dans *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*.

Ce fait incontestable pose un certain nombre de questions, aussi bien d'ordre esthétique que socioculturel, qu'il y a tout lieu de creuser et d'interroger : le fait d'écrire en français cautionne un attachement identitaire et affectif à / par la langue française et confirme ou consolide le penchant spécifique du français dans la médiation culturelle en contexte mondialisé, voire assigne à ces écrivains un rôle majeur dans le renouveau littéraire en langue française, comme le pense André Brincourt dans *Langue française, terre d'accueil*, même si cet apport peut tout aussi bien être « récupéré » par une certaine *doxa* hexagonale en mal d'exotisme ou de sauvegarde esthétique et culturelle contre la menace anglo-saxonne, ou être l'objet de stratégies complexes ou inavouées, aux limites de l'aliénation ; ce que Véronique Porra rappelle dans *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*.

Rappelons que cette mouvance, - qui se voit à maintes reprises décerner des prix littéraires non-négligeables (Jonathan Littell et Atiq Rahimi n'ont-ils pas vu leur roman respectif couronné par le Prix Goncourt ? Amin Maalouf ne vient-il pas d'être élu à l'Académie Française au premier tour ?) -, obtient bien régulièrement l'adhésion et les

faveurs des instances de légitimation littéraire et en vient même à susciter plusieurs phénomènes littéraires ou coups médiatiques dont la scène parisienne se montre si friande ; un fait qui mérite d'être creusé dans *toute* sa complexité.

C'est cette même complexité que les collaborateurs à cette livraison d'*Intercâmbio* se sont efforcés d'illustrer et d'interroger selon plusieurs approches et à la faveur de la lecture d'écrivains très différents. D'ailleurs, Ileana Chirila et Isabelle Simões Marques procurent une approche générale du phénomène, qui assume parfois les traits spécifiques de l'auto-translation, comme Marianne Bessy et Bernard Alavoine l'éclairent respectivement dans la poétique singulière de l'écrivain d'origine grec, Vassilis Alexakis.

Un souci critique traverse tous ces apports : la caractérisation du rapport à la langue française. Si Léonor Graser nous fait découvrir les multiples appartenances culturelles et identitaires de l'écrivaine bulgare Rouja Lazarova, et Vlad Dobroiu celles de l'écrivain roumain Horia Vintilă, et Nahida Guellil revient sur la douloureuse allégeance linguistique chez l'auteure arabe Leïlla Sebbar, d'autres lectures et analyses critiques se penchent sur des écrivains nettement reconnus et à l'œuvre consolidée et prisée depuis plusieurs années, voire sur un écrivain récemment gratifié du Goncourt, l'Afghan Atiq Rahimi, dont José Domingues de Almeida dégage la spécificité et la stratégie du recours au français comme langue d'écriture. C'est le cas de la description, par Adeline Liebert, des parcours d'écriture de François Cheng et Hector Bianciotti, marqués par le déracinement et l'attache à la langue française, mais aussi par le regard porté sur la réalité à partir d'un point de vue exilique, comme le suggèrent Béatrice Bouvier-Laffite et Anne Prouteau.

De son côté, Maria José Carneiro Dias évoque l'itinéraire atypique et composite de l'écrivain libanais francophone Amin Maalouf. Ce sont les aspects identitaires et surtout les enjeux esthétiques de l'entre-deux linguistique et culturel qu'Ana Paula Coutinho soulève dans son étude sur la filiation de l'écriture chez l'écrivaine française d'origine portugaise Brigitte Paulino-Neto.

Nous avons là affaire à une tendance croissante de la littérature française qui, bien qu'étayée sur des motivations littéraires extratextuelles, finit par présenter des conséquences esthétiques et socio-littéraires qui ont commencé à marquer, et continueront de le faire, la littérature française de ce XXI^{ème} siècle. S'il est une conclusion transversale à tirer des contributions critiques rassemblées dans ce numéro, autour de ce processus ouvert, c'est que la langue française demeure un paradoxal et riche port d'attache, et l'écriture, un imprévisible lieu d'adoption et d'échange.

ANA PAULA COUTINHO

JOSE DOMINGUES DE ALMEIDA

VASSILIS ALEXAKIS OU LE CHOIX IMPOSSIBLE ENTRE LE GREC ET LE FRANÇAIS

BERNARD ALAVOINE

Université de Picardie Jules Verne

CERR/CERCLL

bernard.alavoine@u-picardie.fr

Résumé : Vassilis Alexakis a la particularité d'écrire aujourd'hui tantôt en français, tantôt en grec et de poursuivre une carrière de romancier dans les deux pays : son bilinguisme littéraire, associé à une pratique d'autotraduction, est assez singulier chez les écrivains étrangers qui ont adopté le français comme langue d'écriture. Fuyant la junte militaire qui a pris le pouvoir en Grèce en 1967, Alexakis s'exile en France et publie trois romans en français. A la fin des années 70, une crise d'identité le pousse à venir de plus en plus régulièrement à Athènes, et surtout à réapprendre sa langue maternelle. Après la publication de *Talgo* en grec, Alexakis s'installe dans la situation parfois conflictuelle de l'entre-deux langues, reflet de son nomadisme. Les rapports entre langue d'accueil et langue maternelle vont cependant s'apaiser dans la dernière décennie, dans une œuvre polyphonique teintée d'autobiographie où les voix grecque et française s'enrichissent mutuellement.

Mots clés : Vassilis Alexakis - bilinguisme – autobiographie – autotraduction

Abstract: Vassilis Alexakis has the particularity of writing either in French or in Greek and following a novelist career in the two countries: his literary bilingualism, associated with a self-translation practice, is rather uncommon among foreign writers who have chosen French as a writing language. Running from the military junta that takes the power in Greece in 1967, Alexakis exiles himself to France and publishes three novels in French. At the end of the 70's, an identity crisis leads him to come to Athens more and more regularly, and above all to learn his mother tongue again. After the publication of *Talgo* in Greek, Alexakis settles down in the conflicting situation of being between two languages, situation that reflects his nomadism. However, the links between the host and native languages have calmed down for the last decade, in a polyphonic work tinged with autobiography where Greek and French voices are enriching one another.

Keywords : Vassilis Alexakis – bilingualism – autobiography – self-translation

En 1995, Le prix Médicis s'est offert une première. Il a attribué son prix à deux étrangers écrivant en français : le Russe Andreï Makine pour *Le Testament français* et le Grec Vassilis Alexakis pour *La Langue maternelle*. Ce dernier a reçu une nouvelle consécration en 2007 en recevant Le Grand Prix du Roman de l'Académie française pour *Après J.C.*, c'est dire que le romancier grec a obtenu les faveurs de deux instances de légitimation littéraire importantes, sans compter le prix Albert-Camus pour *Avant* en 1992 et le prix de la Nouvelle de l'Académie française pour *Papa* en 1997.

Vassilis Alexakis a la particularité d'écrire aujourd'hui tantôt en français, tantôt en grec, mais son parcours atypique d'écrivain translingue mérite que l'on s'y attarde. Né à Athènes, Alexakis est arrivé à Lille à l'âge de dix-sept ans pour faire ses études de journalisme. Après son service militaire effectué en Grèce, il revient à Paris en 1968, peu après le coup d'état des colonels grecs. Alexakis écrit notamment pour *Le Monde* et d'autres quotidiens français (*La Croix*, *Libération*...) et son activité de journaliste lui permet aussi de dessiner : c'est ainsi que ses dessins politiques prenant position contre la dictature seront publiés en Grèce dans *To Vima* notamment. Après la chute du régime des colonels en 1974, Vassilis Alexakis décide de rester en France et publie ses premiers romans en français : *Le Sandwich* en 1974, *Les Girls de City-Boum-Boum* en 1975, *La Tête du chat* en 1978. *Talgo*, publié en grec en 1981, puis en français en 1983 marque cependant une rupture dans sa pratique d'écriture puisqu'il renoue avec sa langue maternelle avant de s'auto-traduire en français deux ans plus tard. En 1989, un texte autobiographique intitulé *Paris-Athènes*, revient notamment sur la question de l'identité et de la langue d'écriture.

Après cette période d'interrogation, qui est en quelque sorte une explication avec la langue française, le retour à la langue maternelle – le grec - semble de plus en plus s'imposer. Pourtant, les années 90 verront une nouvelle pratique linguistique avec, tour à tour, l'usage du français ou du grec selon le sujet du roman. La publication de *La Langue maternelle* (prix Médicis 1995), *Les Mots étrangers* (2002), *Après JC* (Grand prix du roman de l'Académie française 2007) et récemment *Le Premier Mot* (2010) illustreront cette singulière trajectoire littéraire alors que ses thèmes de prédilection - l'identité, le pluriculturalisme et les mots – sont plus que jamais repris dans les romans.

Ecrire en français

Ce bref rappel biographique permet de comprendre la spécificité d'une œuvre qui a évolué sensiblement depuis les premiers romans parus au milieu des années 70 et *Le Premier Mot* publié en 2010 ... L'écriture de Vassilis Alexakis va en effet changer à la fois sur le fond et sur la forme au cours de ces quelque trente-cinq années de création romanesque. Les premières œuvres – *Le Sandwich*, *les Girls du City-Boom-Boom*, *La Tête du chat* – sont plutôt des satires qui ont parfois déconcerté le lecteur : ce mode d'écriture plus fondé sur la conversation et l'humour a montré en tout cas que Vassilis Alexakis avait déjà ce talent de romancier qu'on lui reconnaît aujourd'hui. Dans ces premiers romans écrits en français, la Grèce était quasiment absente, même si certains aspects autobiographiques peuvent être décryptés...

Le choix du français comme langue d'adoption et d'accueil s'explique d'abord par l'exil politique après les études de journalisme en France. Après son service militaire qu'il a effectué dans les services cinématographiques de l'armée en Grèce, Alexakis ne souhaite pas rester dans son pays en raison de la censure infligée par le régime des colonels. Après l'école de journalisme de Lille, il trouvera en France l'occasion de collaborer à de grands quotidiens, tremplin pour accéder à son rêve de publier des romans. Son mariage avec une Française, dont il aura deux enfants, contribuera à son ancrage en France, et de fait, après la chute de la dictature en 1974, Alexakis n'envisage pas de retourner vivre en Grèce. A ces raisons politiques et personnelles, il faut ajouter des motifs d'ordre purement littéraire : Alexakis publie précisément son premier roman – en français – chez Julliard qui a accepté le manuscrit, en 1974. Dans son texte autobiographique *Paris-Athènes*, le romancier revient sur les raisons principales de ce choix d'écrire en français :

Je ne voulais pas quitter la France sans avoir marqué quelques points (à mon sens, les points marqués à Paris compteraient double). Je n'avais pas envie non plus de me séparer du français. Je me rendais compte que l'acquisition la plus importante que j'avais faite à Lille, c'était cette langue. J'avais déjà subi son charme, en étais-je amoureux ? (Alexakis, 1989: 213)

Mon principal objectif était bien entendu de publier un roman. Je ne savais pas si j'en étais capable, je n'avais aucune idée de roman en tête, mais j'avais hâte d'essayer. Paris me donnait la possibilité de la faire en toute liberté. Je rêvais déjà de sa publication, à Paris naturellement. Pas un instant je n'ai songé à l'écrire en grec. Mon métier m'obligeait à m'exprimer quotidiennement en français. (...). Le français s'est substitué à ma langue maternelle. Je n'ai nullement eu le sentiment de transgresser une loi ou d'accomplir une performance en écrivant ce roman directement en français. (*idem*: 217s)

L'usage du français s'impose donc tout naturellement pour Alexakis qui apprécie en outre le sentiment de liberté qu'offre l'écriture dans une autre langue que le grec : « je n'avais pas l'impression que le français me trahissait » et « j'étais convaincu que l'écriture est avant tout une question d'imagination » (*idem*: 152). Langue de la liberté de s'exprimer, le français est aussi au cœur des relations avec sa mère : c'est elle en effet qui lui fera apprendre cette langue à l'Institut Français d'Athènes et chez les frères du lycée Léonin d'Athènes, c'est elle aussi qui l'initiera à la littérature et qui sera « son premier conseiller littéraire » (*idem*: 133). Malgré sa connaissance approximative du français, Marika fut la première lectrice d'Alexakis : « elle traduisit un de mes romans en grec – ce fut le premier de mes livres qui parut dans mon pays. Je n'avais pas encore osé écrire directement dans ma langue. Le travail de ma mère, auquel j'ai participé, m'a encouragé à le faire » (*idem*: 133).

Cependant avec Alain Ausoni, on peut voir aussi une raison d'ordre psychologique dans ce choix de la langue française : la peur de choquer la mère et le sentiment de culpabilité sont en effet présents dans ces chapitres de *Paris-Athènes* où le romancier dévoile l'exploration enfantine de sa sexualité ou dans certaines scènes sexuellement très explicites de ses premiers romans (Ausoni, 2011: 3). Enfin et surtout, le français est une langue qui séduit Alexakis, comme il le souligne à la fin de *Paris-Athènes*, dans le passage cité plus haut : la syntaxe épurée et ce goût pour les mots du langage courant sont autant d'attraits qui détermineront le choix linguistique du futur romancier. Les romans d'Alexakis ont à la fois une simplicité syntaxique et un caractère ludique qui s'accordent parfaitement avec le recours fréquent à l'aphorisme. Cette caractéristique de son style, très présente dans les premiers romans écrits directement en français, se retrouve dans les textes écrits en grec.

Déjà, en 1987, il publie *Le Fils de King-Kong*, un recueil d'aphorismes et dix ans plus tard, ce sera *L'Invention du baiser*, publié également en Suisse. Le dessinateur qu'est Alexakis mêle fréquemment l'aphorisme et le dessin humoristique, notamment dans *L'Aveugle et le philosophe* (2006), traduit en grec l'année suivante. Comme le suggère Alain Ausoni, on peut effectivement parler d'une « poétique de l'aphorisme », qui amène ces jeux bilingues et renforce cette pratique ludique de l'écriture. Le ton léger et la tendre ironie des premiers romans correspond à une certaine retenue d'Alexakis par rapport à ce qu'il souhaiterait exprimer : « j'ai écrit en français les trois premiers romans où le contact avec la langue est encore relativement distant. Il m'est plus facile de faire de l'humour en français, du coup, ce sont des livres plus légers. » (Guichard, 2007: 18).

A la recherche d'une identité

Dans *Paris-Athènes*, Alexakis revient longuement sur la fin des années 70 et le début des années 80 qui correspond à une crise d'identité. Ses aller-retour fréquents à Athènes ne suffisent plus à combler un manque qu'il ne parvient pas réellement à identifier. En réalité, Alexakis réalise qu'il a oublié sa langue maternelle, le grec :

Je cherchais mes mots et, souvent, le premier mot qui me venait à l'esprit était français. Le génitif pluriel me posait parfois de sérieux problèmes. Mon grec s'était sclérosé, rouillé. Je connaissais la langue et pourtant j'avais du mal à m'en servir, comme d'une machine dont j'aurais égaré le mode d'emploi. Je me suis aperçu en même temps que la langue avait énormément changé depuis que je l'avais quittée, qu'elle s'était débarrassée de beaucoup de mots et avait créé d'innombrables nouveautés, surtout après la fin de la dictature. Il a donc fallu que je réapprenne, en quelque sorte, ma langue maternelle (...) Je continuais cependant à écrire en français. Je le faisais par habitude et par goût. (Alexakis, 1997: 13s)

Après des centaines d'articles pour les journaux et trois romans écrits en français, Alexakis éprouve le besoin de renouer avec la Grèce : cette aspiration est liée à l'image nostalgique de son enfance et à l'éloignement d'une mère qui lui a donné le goût des mots et de la littérature. Déjà, Alexakis lui avait demandé de traduire en grec *La Tête du chat*, un polar qu'un éditeur athénien voulait publier, démarche hautement

symbolique d'une quête que le lecteur retrouvera notamment dans *Paris-Athènes*, mais aussi dans son roman au titre transparent *La Langue maternelle* :

Jusqu'alors, je ne parlais pas de la Grèce, je ne parlais pas de mon passé. La première chose que j'ai eu à faire, a été de retrouver la langue. Le grec, depuis mon départ et la chute de la junte avait énormément évolué : beaucoup de néologismes sont nés là. (Guichard, 2007: 16)

Dès lors, il va falloir dépasser le malaise et franchir une étape : la traduction de *La Tête du chat* en grec est révélatrice de cette nostalgie, mais Alexakis a besoin à présent d'aller plus loin et d'écrire un roman directement dans sa langue maternelle. C'est *Talgo* qui va lui permettre cette mutation. Ce roman largement autobiographique est dédié à sa mère, et dans la version française parue en 1983, on trouve cet avertissement au lecteur : « Au bout de treize années passées en France au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer le dialogue avec ma langue maternelle. La première version de ce texte a donc été écrite en grec » (Alexakis, 1983: 6). Etape importante de l'écriture d'Alexakis, *Talgo* diffère moins par le style (en dépit du changement de langue) que par le propos : à présent, le romancier abandonne le ton léger qui donnait la tonalité aux trois premiers romans pour parler indirectement de lui. En évoquant la Grèce et des protagonistes grecs, il renoue affectivement avec son passé : la langue maternelle facilite alors ce retour sur soi.

Le héros de *Talgo* est un universitaire grec, vivant à Paris, marié à une française, qui a décidé de rompre avec sa maîtresse grecque... Le lecteur ne manque pas de faire le lien entre la situation du protagoniste et celle d'Alexakis, dans la mesure où le romancier et son personnage ont assimilé les cultures des deux pays. Cependant, le fait que le narrateur de *Talgo* est une femme – et en réalité le personnage principal – donne un éclairage particulier au roman et notamment une dimension tendre et émouvante. *Talgo* marque véritablement un tournant dans la trajectoire d'Alexakis comme en témoigne ce long extrait de *Paris-Athènes* où le romancier revient sur les circonstances de son écriture :

Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même. Je n'écrivais en français que des histoires fondées sur le présent, ou imaginaires. J'avais trente-cinq ans. J'eus le besoin de me souvenir, de revenir au cœur de moi-même, de me

raconter une histoire grecque (...) J'étais curieux de voir quel genre de livre naîtrait des retrouvailles avec ma langue. Serait-il semblable à ceux que j'avais écrits en français ? Je n'ai pas l'impression qu'il soit très différent. Il doit certainement davantage à ma mémoire qu'à mon imagination. Le personnage principal masculin est un immigré grec vivant à Paris, gagné par la nostalgie. Il devient amoureux d'une femme grecque : j'eus aussi une liaison. C'est la femme qui raconte l'histoire. Je lui ai attribué bon nombre de mes souvenirs. Il me semble que ce roman porte la trace de l'émotion que j'ai ressentie quand, après tant d'années, j'ai sorti la machine à écrire grecque de sa boîte. (Alexakis, 1989: 242s)

Le début des années 80 représente chez Alexakis une crise d'identité qui se traduit par le retour à la langue maternelle pour l'écriture d'un roman : s'il n'a pas l'impression d'écrire différemment en abandonnant provisoirement le français, le romancier introduit cependant l'émotion dans son récit. Lors de la parution de son premier roman *Le Sandwich*, les qualificatifs suivants revenaient régulièrement dans la critique : loufoque, ironique, absurde, direct, cinglant, déroutant, drolatique... Avec *Talgo*, si la phrase est alerte et le style concis, le ton a changé – notamment en donnant la parole à sa narratrice : dans une longue lettre qui ne sera jamais envoyée à Grigoris, Eleni exprime la souffrance d'une séparation et sa nostalgie de brefs moments de bonheur passés avec son amant. C'est aussi l'occasion pour la narratrice d'évoquer la vie d'émigré, d'étranger de Grigoris, qui est la cause indirecte de l'échec de leur relation. Une grande partie de la longue missive d'Eleni est consacrée à la vie du héros en France : « C'est une Française que tu as épousée » (Alexakis, 1983: 81), « tu parlais français sans accent » (*idem*: 83), « tu te sentais étranger » (*ibidem*), « timidement, tu t'es remis à écrire en grec » (*idem*: 86), et surtout : « tu as écrit également quelques articles directement en grec (...) tu as eu la nostalgie de ton enfance. La Grèce, c'était toi. » (*idem*: 87). Alexakis donne ainsi la parole à son personnage féminin pour exprimer le « vide » qui le saisit depuis quelques années.

Pour Alexakis, le passage du français au grec s'impose par réalisme linguistique : en effet, le romancier ne conçoit pas d'écrire ce roman dans une autre langue que le grec, qui est la langue des deux personnages de *Talgo*. En accédant avec ce roman au bilinguisme littéraire, le romancier adopte le principe du choix de la langue d'écriture en fonction de la langue de ses personnages. Pour autant, ce principe qui sera

globalement respecté dans les œuvres à venir, pose tout de même problème, notamment avec les œuvres autobiographiques comme *Paris-Athènes* ou *Je t'oublierai tous les jours* : en effet, les souvenirs d'Alexakis appartiennent aussi bien au français qu'au grec ...

L'écriture en grec de *Talgo* réconcilie Alexakis avec sa langue maternelle mais ne règle pas les conflits intérieurs comme le souligne Maria Orphanidou-Freris : « Se sentant citoyen à part entière de deux pays, utilisant les deux codes langagiers, il est dans la confusion totale pour s'auto-définir, s'auto-identifier, pour choisir. » (Orphanidou-Freris, 2000: 179). Le bilinguisme littéraire introduit avec *Talgo* ne résout pas son problème, comme le souligne encore Orphanidou-Freris, mais l'accentue « car il n'a pas la force de trancher pour une langue, pour une culture » (*ibidem*). Paradoxalement, la réconciliation avec le grec comme langue d'écriture sert de révélateur à la crise identitaire : dans *Talgo*, la matière autobiographique est très présente, notamment parce que le personnage de Grigoris se trouve dans la même situation d'exilé à Paris, avec des rapports complexes avec son pays et sa langue maternelle. Au-delà de l'histoire d'amour qui en apparence est le sujet principal du roman, le thème de l'exil est particulièrement important dans *Talgo*, révélant ainsi les conflits intérieurs du romancier.

Ecrire et s'auto-traduire

Le succès de *Talgo* en Grèce est immédiat, probablement parce que cette histoire d'émigré qui cherche son identité entre deux cultures touche les lecteurs grecs, sans doute aussi parce que l'histoire d'amour est émouvante. Le roman sera d'ailleurs adapté au cinéma en 1984 par Yorgos Tsemberopoulos avec *ΞΑΦΝΙΚΟΣ ΕΡΩΤΑΣ*. Très rapidement, Alexakis décide de faire paraître *Talgo* en français et il n'est pas question de faire appel à un traducteur : si sa mère avait traduit l'un des ses romans en grec, c'est lui-même qui se chargera de la traduction de *Talgo* en français. Le roman paraît ainsi en 1983 avec l'avertissement au lecteur cité plus haut.

Dans ce contexte particulier, l'écriture du roman en grec et sa réécriture en français dépassent largement les questions habituelles de traduction. En effet, même si

cette réécriture de *Talgo* induit nécessairement des transformations lexicales et syntaxiques, on perçoit aussi des différences entre les deux versions qui tiennent au fait qu'Alexakis ne s'adresse pas au même public. Quelques exemples empruntés à *Talgo* illustrent ces transformations. Ainsi, Eléni raconte ce repas de vacances en Grèce, lorsque Grigoris venait avec ses enfants et sa femme qui n'a pas daigné apprendre le grec. Le τζατζίκι grec devient le moussaka en français, sans doute parce le τζατζίκι n'était pas aussi connu à l'époque en France que le célèbre moussaka ! Le reste du dialogue, particulièrement humoristique, est fidèlement traduit (Alexakis, 1983: 83).

La plupart du temps, on constate que lorsque le lecteur français est susceptible de ne pas connaître la culture de la Grèce, le romancier procède à des ajouts, comme dans ce deuxième exemple où il est question des ρεμπέτικα. Alexakis apporte donc ces précisions : « *Tu as surtout découvert les chansons des ports, des prostituées et des truands, les rébétika* » (*idem*: 85). Comparant les deux versions de *La Langue maternelle*, Vanessa de Pizzol aboutit au même constat : « Lorsque Alexakis évoque la tradition pascale telle qu'elle existe en Grèce, il propose une version plus synthétique en grec qu'en français, pour la bonne et simple raison qu'il ne touche pas le même public dans un cas comme dans l'autre » (De Pizzol, 2007: 297).

Un dernier exemple montrera la suppression d'une phrase entière dans la version française. Dans le passage de l'édition grecque où Eléni cite la chanson de Stratos, l'héroïne a l'idée, qu'elle abandonne ensuite, de se piquer le doigt avec une épingle pour faire couler le sang et l'envoyer sur une carte à Grigoris (Alexakis, 1983: 97). Alexakis a renoncé à cette phrase dans la version française pour des raisons purement stylistiques : elle est un peu ridicule et n'apporte rien effectivement au récit...

Ainsi, cette réécriture se caractérise par une polyphonie du moi qui est le résultat de la coexistence de deux voix – l'une grecque, l'autre française – voix qui ne se contredisent pas et qui traduisent au contraire un enrichissement mutuel que souligne Efstratia Oktapoda : « des juxtapositions de voix, des interjections, des citations dans d'autres langues – et pas seulement dans la langue maternelle -, des emprunts et même

des traductions s'intercalent sans cesse dans la structure narrative » (Oktapoda, 2007: 337).

Ecrire de nouveau en français après le grec aura tout de même des conséquences lexicales en dehors des problèmes de traduction dont il est question plus haut. Depuis la publication de *Talgo* qui se passe en partie en Grèce, Alexakis utilisera des toponymes, des noms de rues, de restaurants grecs qui ne pourront pas être traduits dans la version française. Cependant, d'autres mots empruntés au dialecte de Chios comme *vili*, *pouti*, *frokala* (*idem*: 116) apparaissent dans la version française : le lecteur devinera ou bénéficiera d'une explication comme pour le cas des *rébétika*. Alexakis emploie aussi des néologismes comme *madziris* « miteux » (*idem*: 117) ou des archaïsmes comme *askardamykti* « fixement » (*idem*: 49). Cette tendance à l'emploi de mots grecs dans la version française de ses romans est encore limitée dans *Talgo*, mais se développera dans les textes suivants.

C'est ainsi que la phrase *dèn xéro* ou « je ne sais pas » revient comme un leitmotiv dans *Paris-Athènes* (Alexakis, 1989: 21, 25 et 271), mais aussi *tha doumé* « on verra » (*idem*: 25). Quant aux mots, ils appartiennent à tous les registres de langue : *malakas* « branleur » (*idem*: 67), *imiipoghio* « demi-sous-sol » (*idem*: 68), *mouni* « sexe féminin » (*idem*: 72), *vizy* « sein » (*idem*: 74), *pournò* et *proï* « le matin » (*idem*: 87), *nioutsikos* et *néos* (jeune) (*ibidem*), *agoyatès* « muletiers » (*idem*: 105), *xéni* « étrangers » (*idem*: 127), *eniskhiméni analoghiki* « proportionnelle renforcée » (*idem*: 210), etc.

La plupart du temps les mots sont transcrits en écriture latine, mais il arrive qu'Alexakis donne à la fois le mot en alphabet grec, sa transcription, puis sa traduction en français : c'est le cas notamment des mots : *επανειλημμένως* (*épanilimménos* : à plusieurs reprises), *ηλικία* (*ilikia* : l'âge) ou *ηθοποιός* (*ithopios* : l'acteur) (*idem*: 97). Dans *Paris-Athènes*, le romancier éprouve aussi le besoin d'écrire des phrases entières en grec comme cet extrait de chanson enfantine : *itan énas gaïdaros mé mégala aftia...* « Il était un âne avec de grandes oreilles » (Alexakis, 1989: 116) ou cette expression qui utilise la même métaphore en grec et en français : *i thalassa itan ladi* « la

mer était d'huile » (*idem*: 153). Les références à la mère sont également exprimées dans les deux langues : *dèn ékana kali zoi* « Je n'ai pas eu une bonne vie » (*idem*: 135) et bien sûr *ma essi issé gallos !* « Mais toi, tu es français ! » (*idem*: 241) qui apparaissait déjà dans *Talgo* dans la bouche de la mère de Grigoris.

La redécouverte enthousiaste du grec par Alexakis est aussi le prétexte pour faire partager au lecteur français les néologismes du grec moderne et particulièrement les emprunts comme *botiliarisma* « embouteillage », *riskaro* « risquer », *broussoura* « brochure » et *provokatsia* « provocation » (*idem*: 243). Le romancier note aussi les particularités lexicales du grec, comme « la possibilité qu'offre cette langue d'ajouter un suffixe diminutif à chaque substantif » *psomi*, le pain, devient *psomaki* ; *paréa*, la compagnie, *paréoula* » (*idem*: 249). A la fin de *Paris-Athènes*, dans son épilogue, Alexakis conclut sur ce sujet :

La musique de ma langue maternelle me manque : c'est probablement pour cette raison que j'ai éprouvé le besoin de mentionner tant de mots grecs tout au long de ce récit. J'espère que le lecteur en aura retenu quelques-uns, qu'il aura au moins appris que *dèn xéro* signifie « je ne sais pas ». Cela me ferait plaisir. (*idem*: 271)

Si l'usage de mots grecs dans *Paris-Athènes* (1989) est particulièrement important et hautement symbolique, on trouvera dans l'œuvre romanesque la même caractéristique, et notamment dans *La Langue maternelle*. Le lecteur qui aurait découvert Vassilis Alexakis en 1995 à l'occasion du prix Médicis suit dans ce roman une sorte de jeu de piste avec comme but, la recherche de la signification de l'épsilon du fameux temple d'Apollon à Delphes. Cette énigme, qui a fait l'objet de nombreuses hypothèses depuis Plutarque jusqu'aux archéologues d'aujourd'hui, passionne à son tour le héros du roman, Pavlos, dessinateur grec établi à Paris depuis des années. De retour en Grèce, notre héros est en réalité à la recherche de son identité, de sa culture d'origine et de sa langue – le grec – qu'il a un peu oubliées ces dernières années. L'énigme de l'épsilon est une sorte de prétexte qui permet, au cours du récit, de rencontrer de nombreux mots grecs commençant par ce fameux epsilon, et que Pavlos va collecter dans un cahier. Six ans après *Paris-Athènes*, *La Langue maternelle* marque une nouvelle évolution dans les rapports d'Alexakis avec ses deux langues : le voyage

initiatique de Pavlos aboutit à une réconciliation avec lui-même alors que le héros est à nouveau un double du romancier.

Comme dans *Paris-Athènes*, Alexakis va employer de nombreux mots grecs dans *La Langue maternelle* : compte tenu du sujet du roman, cette pratique qu'il attribue à son personnage n'étonnera pas le lecteur : « J'ai inventé le jeu suivant qui m'occupe quand je manque d'inspiration : je compose des phrases en utilisant exclusivement des mots qui commencent par la lettre E. » (Alexakis, 1995: 61). Dès lors, les mots grecs dont la première lettre est l'épsilon jalonnent le récit, entraînant parfois le lecteur sur des fausses pistes. La sonorité ou le sens de certains mots semble amuser le narrateur, comme *élissomai* « se faufiler » (*idem*: 93) ou *ektaktos* « exceptionnellement » (*idem*: 93), mais on retiendra plutôt *eurisko* « trouver » (*idem*: 99) ou *ainigma* « énigme », malgré l'orthographe différente (*idem*: 111), pour leur valeur symbolique. Parfois, Alexakis offre au lecteur une petite récréation en dessinant l'alphabet grec et en interprétant la forme des majuscules : « L'alpha (Α) ressemble à un compas, le bêta (Β) est une femme enceinte dotée d'une grosse poitrine, le gamma (Γ) une potence ... » (*idem*: 147). On retiendra aussi les mots *elpida* « l'espérance » (*idem*: 217), *eros* « l'amour » (*idem*: 252), *ekpatrisménos* « l'expatrié » (*idem*: 273), *épistrophí* « le retour » et *ta ellénika* « le grec » (*idem*: 354), *eleuthéria* « la liberté » (*idem*: 369) et surtout *ellipsi* « le manque » (*idem*: 371). Ce mot grec qui apparaît à la dernière phrase du roman est hautement symbolique alors que Pavlos parvient au terme véritable de sa quête, sur la tombe de sa mère :

J'ai songé une fois encore à l'épsilon. Le nom de ma mère, Marika Nicoláidis, ne comporte pas cette lettre. Ni le mien d'ailleurs. J'étais certain pourtant que le mot qui me manquait pour compléter mon cahier était là, quelque part (...) J'ai soudain pensé au mot *ellipsi*, le manque.

- Tu nous as manqué, Marika, ai-je pensé. (*idem*: 371)

Le titre même du roman *La Langue maternelle* trouve toute sa justification en associant la langue et la mère tant aimée. Les deux quêtes en effet semblent indissociables : l'énigme de l'épsilon rendue possible par le retour au pays (*épistrophí*) révèle un manque dû à l'absence et à l'exil. Du manque de la mère (*ellipsi*), on parvient – et c'est là l'originalité d'Alexakis – à la quête de la langue : *ta ellénika*. Avec ce

roman, paru la même année en Grèce et en France, Alexakis semble avoir franchi une nouvelle étape : s'il est encore à la recherche d'une identité, ses rapports avec la langue grecque sont apaisés et son écriture ne reflète plus les conflits intérieurs.

La quête d'une double culture

Après les remises en question de *Paris-Athènes*, *La Langue maternelle* est le texte de l'équilibre. Dans cette expérimentation ludique aux allures oulipiennes, Alexakis fait chanter le grec au cœur du français. Après vingt ans de pratique de sa langue d'accueil, le romancier signe avec *La Langue maternelle* un livre à la fois drôle et bouleversant : on y retrouve en effet le style alerte et ironique des premiers romans et l'émotion du récit autobiographique.

A partir de la fin des années 90, Alexakis continue à écrire sur ce mode qui privilégie le rôle actif de l'autobiographie. Le récit rétrospectif de l'histoire de sa vie a permis de poser les questions et les romans vont à présent contribuer à apporter des réponses : *La Langue maternelle* révèle une écriture qui incarne création littéraire et réconciliation avec ses deux langues. Si Alexakis a retrouvé la pratique du grec, le français n'est pas pour autant en conflit avec sa langue maternelle et demeure source d'enrichissement. En écrivant *Paris-Athènes*, le romancier faisait déjà ce constat : « Je suis peut-être en train d'écrire en français un livre grec. Je découvre que je peux me souvenir en français aussi » (Alexakis, 1989: 242) ; le retour à la langue maternelle ne signifie pas en effet l'abandon de sa langue d'adoption : « J'avais décidé d'assumer mes deux identités, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes. » (*idem*: 248).

Avec *Le Cœur de Marguerite* (1999), Alexakis continue de combiner fragments d'autobiographie, jeux avec les mots et aphorismes sur le modèle de *La Langue maternelle*. Cette fois, le narrateur est cinéaste ou plus exactement documentariste à la télévision grecque, mais éprouve le besoin à la quarantaine d'écrire un roman. Son maître est un vieil écrivain allemand, Eckermann, qu'il n'a jamais rencontré, mais dont il connaît l'œuvre par cœur. Comme *La Langue maternelle*, *Le Cœur de Marguerite* est une quête : Alexakis se pose à nouveau la question de savoir pourquoi on écrit et

pourquoi on devient amoureux. Le roman et plus précisément la langue et les mots permettront de répondre à ces questions toujours liées. A l'exception d'un voyage professionnel en Australie, l'action se passe à Athènes, Tinos et Andros où le héros rencontrera Eckermann. C'est dire que l'univers de la Grèce est très présent dans le roman et de ce fait, moins par les mots grecs que par les détails de la vie quotidienne dans ce pays : tavernes, restaurants, sorties et voyages dans les îles sont en effet omniprésents. L'usage de l'aphorisme est une constante de l'écriture d'Alexakis, comme lorsqu'il prête au père du narrateur ces paroles : « Nous n'aimons pas les femmes parce qu'elles sont belles, elles sont belles parce que nous les aimons » (Alexakis, 1999: 143). On retrouvera la même phrase dans son recueil de dessins *L'Aveugle et le philosophe*. Au terme de cette nouvelle quête, l'interrogation sur le sentiment amoureux et l'amour des mots de l'apprenti écrivain se rejoignent dans les paroles prononcées par Marguerite à la fin du roman : « wada ninango jambiri » (*idem*: 427). Ce « je t'aime » en langue des aborigènes annonce *Les Mots étrangers* qui paraîtront en 2002.

Avec ce nouveau roman – *Les Mots étrangers* – Alexakis qui se promène depuis plus de trente ans d'une langue à l'autre, éprouve le besoin d'apprendre une langue supplémentaire : le sango, langue africaine peu connue, parlée en Centrafrique. Dans *Les Mots étrangers*, le narrateur s'appelle Nicolaïdès, auteur notamment d'une *Lettre à Marika* au titre évocateur puisque c'est le prénom de la mère du romancier. Au-delà de ce nouveau défi linguistique, la véritable quête du narrateur est de retrouver son père par la magie des mots :

Ecrire un livre sur mon père ne me tente pas pour le moment. Ce serait forcément un livre d'adieu, come celui que j'ai consacré à ma mère. Les mots ne serviraient qu'à entériner notre séparation. J'ai encore besoin de lui parler. (Alexakis, 2002: 61)

Si les mots grecs n'ont pas disparu dans *Les Mots étrangers*, ils sont moins présents dans le texte : Alexakis utilise cette troisième langue – le sango – pour pouvoir raconter la mort de son père, le vrai sujet du livre. Les mots étrangers, comme le titre l'indique, sont au cœur de la narration : « C'est moins douloureux de dire la mort de quelqu'un qu'on aime dans une langue qu'on ne comprend pas » (Alexakis, 2007: 20).

Des premiers mots de sango relevés dans l'incipit, *baba ti mbi*, « mon père » (Alexakis, 2002: 9) à la fin du roman, le lecteur est confronté cette fois, non à la présence du grec, mais à celle de cette langue africaine. L'amour des mots est réel chez le romancier qui écrit : « le sango a probablement davantage le goût de la musique que le grec ou le français » (*idem*: 286). Nouvelle trouvaille quasi oulipienne, l'emploi de mots et de phrases en sango donne une tonalité au roman, une musique particulière qui contribue à renouveler la prose française. Les dernières pages du roman sont particulièrement révélatrices à cet égard :

Les langues vous rendent l'intérêt que vous leur portez. Elles ne vous racontent des histoires que pour vous encourager à dire les vôtres. Comment aurais-je pu écrire en français si la langue ne m'avait pas accepté tel que je suis ? Les mots étrangers ont du cœur. Ils sont émus par la plus modeste phrase que vous écrivez dans leur langue, et tant pis si elle est pleine de fautes. (*idem*: 320-321)

Ecrire permet à Alexakis d'alléger la mémoire et de mieux vivre le présent. Les commentateurs de son œuvre ont parfois parlé d'une écriture apatride, ce qui fut sans doute vrai au moment des interrogations de *Paris-Athènes*. A partir des années 2000, il semble cependant que les conflits intérieurs de l'identité, s'ils n'ont pas complètement disparu, sont moins sensibles : l'écriture a trouvé un équilibre et surtout elle a une vertu thérapeutique. Après deux romans où la Grèce et la France sont intimement mêlés, Alexakis revient au récit autobiographique avec *Je t'oublierai tous les jours* en 2005. Douze ans après la disparition de sa mère, Alexakis éprouve le besoin de consacrer un second volume autobiographique qui lui est entièrement dédié. Depuis *Paris-Athènes* et *La Langue maternelle*, le romancier n'a cessé de rendre hommage à celle qui lui a tout donné ou presque. Cette longue missive à la deuxième personne commence par une apparition fantomatique dans un restaurant athénien :

Un jour où je déjeunais chez Démocrite, un restaurant proche de mon appartement à Athènes, tu es apparue à l'entrée de la salle et tu as regardé attentivement autour de toi. J'avais terminé mon repas et je lisais le journal. Ton regard ne s'est pas attardé sur moi, pas plus qu'il ne s'est attardé sur les autres clients. J'ai essayé de contenir ma déception. J'ai songé que cela faisait douze ans que nous ne nous étions pas vus. (Alexakis, 2005: 15)

Après le « je » de *Paris-Athènes*, le « je » déguisé sous le personnage de Pavlos dans *La Langue maternelle*, voici à présent le « tu » de *Je t'oublierai tous les jours*. Alexakis utilise ainsi des voix multiples pour évoquer la figure maternelle, ce qui rend la forme des trois œuvres très différentes. A présent, la mère ne se dissimule plus derrière une énigme, elle est le fil conducteur du récit, même si cette forme de narration est aussi le moyen d'évoquer les petits et grands événements qui se sont déroulés depuis sa mort. *Je t'oublierai tous les jours* est une autobiographie qui mêle la grande et la petite histoire, dans laquelle il médite sur ses thèmes de prédilection, notamment le bilinguisme, le pluriculturalisme et les mots. Cependant, la figure maternelle est bien au centre d'un récit placé sous le signe du manque, *ellipsis* en grec. Se cachant parfois derrière les aphorismes, Alexakis se sert à nouveau de la langue – qu'elle soit grecque ou française – pour rendre hommage à une mère tant aimée qui sut lui transmettre aussi son amour des mots.

Magie des mots et étymologie du monde

Depuis *La Langue maternelle*, Alexakis vit comme il écrit, dans un entre-deux qui lui convient : le bilinguisme est à l'image de son existence. Il aime les phrases simples qui sont conformes aussi bien à la langue française que grecque, ce qui ne signifie pas qu'elles soient dépourvues de lyrisme. Simplement, les phrases d'Alexakis fonctionnent à l'économie, sans déferlement d'images et d'adjectifs, comme chez Cavafy qu'il admire et cite volontiers dans ses romans. *Après J.-C.* (2007) et *Le Premier Mot* (2010) restent fidèles à une écriture qui s'est stabilisée avec *La Langue maternelle*. A propos de cette évolution déjà ancienne, Alexakis s'explique dans une interview à Thierry Guichard pour *Le Matricule des Anges* en 2007 :

Dans mon évolution, il y a deux éléments qui me paraissent importants : d'une part, j'ai pu introduire dans mes livres des choses émouvantes que je n'aurais pas osé inclure plus jeune. Et d'autre part, mettre des moments neutres qui sont les plus difficiles à décrire sans qu'ils soient ridicules. (...) Il y a une chose à laquelle j'ai pris goût : c'est la description des creux, des moments où il ne se passe rien. Il faut les écrire d'une certaine façon pour qu'ils soient lisibles, c'est ce qu'il y a de plus difficile. C'est relativement nouveau chez moi. Le défi est de plus en plus difficile. Ce n'est pas spectaculaire, mais c'est devenu plus complexe (Guichard, 2007: 23)

Après J.-C. a été publié en 2007 et a été couronné par le Grand Prix du Roman de l'Académie française : Alexakis confirme dans cette œuvre une certaine sérénité linguistique et identitaire ainsi que l'évolution de son écriture qu'il analyse dans l'entretien avec Thierry Guichard. De nouveau, le roman se passe en Grèce et les protagonistes de l'histoire sont tous grecs. Pourtant, il n'est plus question d'exilé ou d'expatrié dans *Après J.-C.*, ni de justification de choix linguistiques : Alexakis écrit le roman d'abord en grec tout simplement parce que la thématique est grecque, sans avoir d'états d'âme.

Comme *La Langue maternelle*, *Après J.-C.* est une quête un peu folle, qui devient progressivement quête de sens : le narrateur – un étudiant de 24 ans – accepte une enquête commanditée par sa logeuse, une femme de 89 ans qui n'a plus de nouvelles de son frère devenu moine. Nausicaa Nicolaïdis lui demande ainsi de chercher tout ce qu'il est possible d'apprendre sur les moines du mont Athos. Si Alexakis emmène son lecteur en Grèce, ce n'est pas pour cultiver une certaine nostalgie, mais lui faire parcourir les siècles avec une certaine allégresse, malgré les périodes de violence qu'a traversées la Grèce byzantine. Comme dans les premiers romans, on retrouve de la fantaisie et du burlesque, dispensés cependant avec mesure : les rencontres faites par le narrateur sont souvent singulières et parfois séduisantes, comme avec cette plongeuse archéologue qui ose s'approcher de la montagne sacrée interdite aux femmes depuis 1060.

A nouveau, la magie de la langue opère dans *Après J.-C.* : les épîtres du moine Joseph sont l'occasion de découvrir un idiome particulier appris au mont Athos tandis que les poèmes du moine Syméon sont écrits dans une langue plus sensuelle. Alexakis utilise toujours des mots grecs dans le texte français : ainsi, les *anasthénaridès* sont les marcheurs de feu de Langadas (Alexakis, 2007: 251), un *archontaris* est un moine qui accueille les pèlerins, un *aphypnistis*, celui qui les réveille et un *gyrovakos*, un moine itinérant (*idem*: 277). Cependant Alexakis parle de théologie, d'archéologie, de mythologie et de philosophie avec légèreté par la voix de son narrateur enquêteur. Le jeune étudiant essaie de comprendre le monde, mais son regard est toujours décalé,

ironique : on devine à travers ce personnage à la Dumas le dessinateur humoristique qu'est aussi Alexakis.

Dans son dernier roman, *Le Premier Mot*, paru en 2010, l'auteur renoue avec l'univers des œuvres qui évoquent le va-et-vient entre ses deux pays, ses deux cultures et ses deux langues. Comme dans les romans précédents, il s'agit d'une quête et plus précisément de la résolution d'une énigme : le héros est un professeur de littérature comparée établi à Paris, né en Grèce, qui aimerait savoir quel est le premier mot. Hélas, il meurt avant de l'avoir découvert, mais sa sœur lui promet le jour de son enterrement d'élucider l'énigme. De nouveau, Alexakis aborde son sujet favori : la langue et les mots. La sœur du défunt qui est aussi la narratrice va ainsi se plonger dans l'univers de la linguistique, de la syntaxe, de la grammaire, des origines des langues et du fonctionnement du cerveau. A nouveau la profession du héros n'est pas sans rapport avec les questionnements d'Alexakis : Miltiadis a consacré en effet ses années d'enseignement à la Sorbonne à défendre le langage et s'est spécialisé dans l'étude des dialectes. Dès les premières pages du roman, les convictions du professeur son rapportées par la narratrice : « aucun peuple ne peut légitimement tirer vanité de sa langue car aucune n'est la création d'un seul peuple » (Alexakis, 2010: 13). Dès lors, aussi bien dans la quête de la narratrice que dans les retours en arrière qui font revivre Miltiadis, Alexakis illustre cette défense des langues et des dialectes du monde entier dans un style proche de l'oral transcrit, avec des phrases courtes et des jeux très oulipiens, comme ces citations de phrases composées de mots normands (*idem*: 70). Il parsème son récit en forme d'intrigue policière d'autres phrases avec des mots hébreux (*idem*: 201) ou grecs (*idem*: 268). Cette influence d'Oulipo, qui doit être mise en relation avec sa participation à l'émission de France-Culture « Les Papous dans la tête », on la retrouve aussi dans les jeux sur les sonorités de certains mots, comme le [r] de *rytida* « ride », *rypansi* « pollution », *rakos* « loque » ou *rimazo* « ravager » (*idem*: 229), et les onomatopées dans différentes langues (*idem*: 119).

Les jeux oulipiens n'empêchent pas des développements plus sérieux sur l'origine des langues et notamment l'indo-européen (*idem*: 281), les dialectes d'Amérique ou d'Afrique (à nouveau le sango), mais cette érudition n'est jamais

pesante grâce à une écriture à la Perec qui donne légèreté et humour au récit. *Le Premier Mot* est enfin une nouvelle occasion pour Alexakis de réaffirmer la spécificité de son style : les mots grecs sont de nouveau très présents dans le texte en français et on sent à travers les relations entre Miltiadis, sa femme et leur fille, que la thématique autour de la langue maternelle et la langue d'adoption est toujours au centre des préoccupations du romancier : « j'ai peur d'oublier le français d'un moment à l'autre (...) Quel est le premier mot français que nous avons appris ? » (*idem*: 70)

Au terme de cette étude, il semble bien que les rapports entre les deux langues sont à présent apaisés chez le romancier. Même si l'œuvre se « grecise » dans la production des quinze dernières années, notamment parce qu'Alexakis se réapproprie l'espace géographique grec, cette évolution ne semble pas définitive. En effet, *Le Premier Mot* se passe finalement beaucoup plus à Paris qu'à Athènes et le roman est placé sous le signe d'un certain équilibre, tant géographique que linguistique. Un long passage du *Premier Mot* est particulièrement révélateur pour illustrer cet apaisement, lorsque la narratrice pose cette question à l'un des collègues du professeur :

Quelle langue aurait selon vous choisi Miltiadis pour rédiger un texte autobiographique ?

- Son journal, m'avez-vous dit, est écrit en grec, ce qui paraît logique étant donné qu'il est entièrement consacré à la Grèce. Sauf erreur de ma part, il a passé la majeure partie de sa vie en France. La question est de savoir dans quelle langue il évoquerait sa vie parisienne qu'il partageait avec une Grecque, ce qui signifie qu'il parlait sa langue maternelle au commencement et à la fin de ses journées. Je suppose qu'il utiliserait les deux langues, d'abord l'une, puis l'autre, et qu'il choisirait au hasard celle par laquelle il commencerait. (*idem*: 331)

Vassilis Alexakis écrivait déjà en 2008 qu'« en voyageant ainsi d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un mot à l'autre, [il avait] trouvé un certain équilibre » avant de conclure : « en somme, j'ai une langue pour rire et une langue pour pleurer » (Alexakis, 2008: 28-29). Dans cette écriture de l'équilibre qui allie le français et le grec, le rôle de l'autobiographie est sans doute primordial : commencée avec *Paris-Athènes*, poursuivie avec *Je t'oublierai tous les jours*, celle-ci s'intègre à présent dans l'univers fictionnel d'Alexakis. En effet, l'écriture de soi et l'imagination « découlent du dialogue mystérieux que chaque auteur entretient avec les mots » (Alexakis, 2010: 332). Au cœur

des romans d'Alexakis, exacts reflets de celui qui partage sa vie entre son studio parisien et son appartement athénien, les mots passent d'une langue à l'autre avec le plus grand bonheur, dans une œuvre polyphonique où les voix grecque et française dialoguent constamment.

Bibliographie :

- ALEXAKIS, Vassilis (1974). *Le Sandwich*. Paris: Julliard.
- ALEXAKIS, Vassilis (1975). *Les Girls du City-Boum-Boum*. Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1978). *La Tête du chat*. Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1980). *Talgo* (édition en grec). Athènes: Exantas.
- ALEXAKIS, Vassilis (1983). *Talgo*. (édition en français). Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1985). *Contrôle d'identité*. Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1992). *Avant*. Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1989). *Paris-Athènes*. Paris: Seuil.
- ALEXAKIS, Vassilis (1995). *La Langue maternelle*. Paris: Fayard.
- ALEXAKIS, Vassilis (1999). *Le Cœur de Marguerite*. Paris: Stock.
- ALEXAKIS, Vassilis (2002). *Les Mots étrangers*. Paris: Stock
- ALEXAKIS, Vassilis (2005). *Je t'oublierai tous les jours*. Paris: Stock
- ALEXAKIS, Vassilis (2007). *Après J.-C.*. Paris: Stock
- ALEXAKIS, Vassilis, (2008). « Une langue pour rire et une langue pour pleurer », *Synergies Monde*, n° 5, pp. 29-30.
- ALEXAKIS, Vassilis (2010). *Le Premier Mot*. Paris: Stock
- AUSONI, Alain (2011). « Quand Vassilis Alexakis tricote le moi translingue », *Fixxion revue critique de fiction française contemporaine*, n° 3, décembre 2011, URL <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no3/ausoni_fr.html>.
[consulté le 19/XII/2011].
- GUICHARD Thierry (2007). « La Grèce en héritage », *Le Matricule des Anges*, n° 85, juillet-août, 18-23.
- OKTAPODA-LU, Efastratia, (2007). « Changement de langue et polyphonie romanesque : le cas de Vassilis Alexakis. », *Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues* (Dir. GASQUET Axel et SUAREZ Modesta), Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, pp. 323-338.
- ORPHANIDOU-FRERIS, Maria, (2000). « L'identité apatride de Vassilis Alexakis », *Francofonia*, n° 9, pp. 171-185.

PIZZOL, Vanessa de (2007). « L'Identité déchirée de Vassilis Alexakis : *La Langue maternelle et les Mots étrangers* », *Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues* (Dir. GASQUET Axel et SUAREZ Modesta), Clermont-Ferrand : Presses de l'Université Blaise Pascal, pp. 293-301.

STATUT DE LA LANGUE DANS *SYNGUE SABOUR* D'ATIQ RAHIMI

Emprunt du français pour dire la *patience*¹

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Un. Porto – ILC Margarida Losa

jalmeida@letras.up.pt

Résumé : L'auteur entreprend une approche du roman *Syngue Sabour Pierre de patience* d'Atiq Rahimi afin d'en dégager les stratégies narratives et thématiques qui cautionnent une adhésion à la langue française d'écriture littéraire de la part de cet écrivain afghan exilé en France et dans la langue française.

Mots-clés : Atiq Rahimi – langue française – allophone – francophone – littérature

Abstract : The author approaches the novel *Syngue Sabour Pierre de patience* by Atiq Rahimi in order to find the narrative and thematic strategies that imply an adhesion to French as literary writing language by this Afghan novelist exiled in France and in the French language.

Keywords : Atiq Rahimi – French language – allophone – Francophone - literature

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500) ».

Ce n'est pas moi. Non, ce n'est pas moi qui parle ... C'est quelqu'un d'autre qui parle à ma place... avec ma langue

(Rahimi, 2008: 130)

En 2006, l'écrivain et cinéaste afghan exilé en France, Atiq Rahimi, se voyait décerner le prix le plus prestigieux de champ littéraire français, accédant ainsi à la gloire conférée par les plus hautes instances de légitimité hexagonales. Il confirmait, voire cautionnait bien malgré lui,- (ne figurant pas parmi les signataires) -, l'argumentaire collectif qui avait paru dans le journal *Le Monde* l'année précédente sous le titre manifestaire « Pour une 'littérature-monde' en français » (Cf. AAVV: 2007) et qui avait suscité bien des réserves chez les tenants d'une approche francophone et linguistiquement orientée du fait littéraire. Il était en effet question d'acter le fait que

Plus tard, on dira peut-être que ce fut un moment historique : le Goncourt, le Grand Prix du roman de l'Académie française, le Renaudot, le Femina, le Goncourt des lycéens, décernés le même automne à des écrivains d'outre-France. Simple hasard d'une rentrée éditoriale concentrant par exception les talents venus de la 'périphérie', simple détour vagabond avant que le fleuve revienne dans son lit ? Nous pensons, au contraire : révolution copernicienne (*idem*).

À cet égard, Véronique Porra a pertinemment mis un bémol critique à cette idée reçue qui voudrait que cette accumulation de prix accordés à des écrivains issus « d'outre-France », - qu'ils soient francophones ou allophones -, signalât un tournant qualitatif décisif dans la périodisation des écritures littéraires en français. En fait, il n'en est rien. La coïncidence des prix de la rentrée « n'est pas un phénomène nouveau. Depuis longtemps, les prix d'automne couronnent des auteurs allophones d'expression française ou des auteurs francophones (...) » (Porra, 2008: 38).

Il y aurait même danger et des effets collatéraux contre-productifs à essentialiser et survaloriser l'écriture francophone et allophone pour son apport d'extranéité *périphérique* au champ lutétio-français de l'institution littéraire. En effet, réagissant à une certaine vision utilitariste des imaginaires géographiquement et symboliquement éloignés du *centre*, Porra refuse les conséquences, à nouveau contre-productives, d'un

usage utilitaire du roman francophone, aussi bien à l'encontre le déclin maintes fois annoncé et théorisé par l'essayisme hexagonal qu'en faveur d'une projection internationale de la langue française contre l'hégémonie culturelle anglo-saxonne (Cf. *idem*: 40-45).

Antoine Compagnon a lui aussi insisté, dans sa réaction à l'essai polémique de Donald Morrison (2008) sur le rôle nouveau assigné à cette arrière- et avant-garde littéraire francophone et allophone : « Que la culture française cesse donc de pleurnicher sur sa décadence pour se ressourcer dans ses marges, qu'elle s'ouvre sans état d'âme à la mondialisation (...) » (Compagnon, 2008: 200s). À nouveau, cet appel lancinant s'avère le contrecoup d'un manque d'approche narrative décomplexée du réel dans la littérature hexagonale, notamment dans ses couleurs et nuances multiculturelles ; ce qui trahit une véritable mutilation des imaginaires d'une langue qui, paradoxalement, a toutes les raisons et tous les moyens et tonalités de les rendre ; ce que les dernières rentrées littéraires sont venues confirmer.

Or, le roman qui nous occupe ici a tout pour s'inscrire dans cette logique ambivalente de l'écriture allophone « au service » d'une cause récupératrice de l'étrangeté exotique de contrées lointaines par la géographie, mais paradoxalement proches dans la perspective mondialisée du *glocal*. Dans ce contexte nouveau où les partisans d'une littérature-monde en français s'extasient devant l'avènement en littérature d'« (...) un impressionnant tohu-bohu, des romans bruyants, colorés, métissés, qui disaient, avec une force rare et des mots nouveaux, la rumeur de ces métropoles exponentielles où se heurtaient, se brassaient, se mêlaient les cultures de tous les continents » (AAVV: 2007), *Syngué sabour. Pierre de patience* (Rahimi, 2008) apparaît comme une aubaine pour un rayonnement différent, et à une autre époque, d'une culture française, ou en français, à même de dire et de séduire le monde. D'autant plus que le péri-texte annonce la couleur : « Ce récit, écrit à la mémoire de N.A. – poétesse afghane sauvagement assassinée par son mari -, est dédié à M.D. » (*idem*: 7).

La matière diégétique du roman s'avère très simple et condensée, symbolisée par la mythique « pierre de patience » à même de retenir magiquement la souffrance : une

veille femme soigne son mari gravement blessé et inconscient. À la faveur de cette circonstance, cette femme entreprend un monologue infini où elle révèle tout ce qu'elle a gardé sur le cœur et qu'une femme musulmane ne pourra(it) jamais avouer dans un univers machiste et obscurantiste comme celui de l'Afghanistan, toutes périodes de l'histoire récente confondues. Ce souci d'indécision et de généralisation deviendra un leitmotiv du roman. Le mari, moudjahidin, gravement blessé et paralysé, « a peut-être trente ans » (*idem*: 13) alors que les explosions de bombes dans la ville sont situées « loin, quelque part dans la ville » (*idem*: 17).

En outre, un procédé cinématographique oriente le récit, et cautionne une obsession de la description et du détail : « Oscillant au rythme de sa respiration, une main, celle d'une femme, est posée sur sa poitrine, au-dessus de son cœur. La femme est assise. Les jambes pliées et encastrées dans sa poitrine » (*idem*: 15) ; ce qui parfois rapproche le sens du détail de la didascalie du texte théâtral ; un roman au style éditorial P.O.L., le « rival » de Minuit : « Les petits pas courent dans le couloir. 'Et toi, quand tu y vas, quand tu cries, tu ne le déranges pas ?', demande l'enfant. Sa mère lui répond : 'Si.' Silence » (*idem*: 35) ; ou encore : « On l'entend laver le linge. Elle l'accroche au soleil. Et revient avec un balai » (*idem*: 126).

Le récit, inévitablement bâti au présent, est fondé sur une rythmique mécanique² qui enchevêtre et cadence trois moments et motifs narratifs différents, mais parallèles. Il y a, d'une part, le rythme de l'écoulement du liquide de la poche de perfusion que la femme applique à son mari à intervalles réguliers, tout comme l'instillation des gouttes de collyre, et qui épouse le rythme respiratoire au point d'être en mesure de garantir la métaphore du temps infini et vide :

Puis, elle verse le contenu du verre dans la poche de perfusion. Règle les gouttes, vérifie leur intervalle. A chaque souffle, une goutte. Une dizaine de gouttes après, elle revient. Son tchadari à la main (...). On l'entend partir avec ses deux enfants. Leur absence dure trois mille neuf cent soixante souffles de l'homme. Trois mille neuf cent soixante souffles au cours desquels rien d'autre n'arrive que les faits prédits par la femme (...). Quelques respirations plus tard, un garçon traverse la rue (...) (*idem*: 25s.)

² Même si son phrasé prévisible et mièvre est critiqué en passant par Pierre Jourde (2011: 186).

D'autre part, le récit est également ponctué par l'égrenage du chapelet à l'intérieur, et encore par l'appel à la prière du muezzin qui résonne à l'extérieur de la maison : « À l'aube, lorsque la voix éraillée du mollah appelle les fidèles à la prière, le bruit des pas traïnants se fait entendre dans le couloir de la maison (...) » (*idem*: 32) ; « Un tour de chapelet s'achève. Quatre-vingt-dix-neuf grains. Quatre-vingt-dix-neuf fois 'Al-Qahhâr' » (*idem*: 18).

Les commentaires des membres de l'Académie Goncourt à l'issue de la délibération sont concordants dans la justification de l'attribution du prix à Atiq Rahimi. Le style tout particulier du roman a retenu l'attention et s'est imposé dans sa rigueur. L'indéboulonnable Bernard Pivot salue chez Rahimi un souci d'épure narrative, « c'est l'inverse : c'est un huis-clos qui, autour d'une situation tout à fait dramatique, est construit avec cruauté, courage, violence, et économie de style »³. De son côté, Françoise Chandernagor souligne « les qualités d'écriture et la construction 'pas ordinaire', du roman entre 'un monologue de théâtre' et un 'scénario', avant d'ajouter: 'Le livre s'est imposé par son actualité. L'Afghanistan est un pays qui nous intéresse et qu'on cherche à comprendre' »⁴.

Par ailleurs, Edmonde Charles-Roux justifie le choix de l'Académie par « les qualités littéraires, le modernisme, la rigueur, la précision et le refus de l'emphase » de *Syngué Sabour*, qui est, selon elle, « la conquête d'un amoureux du français ». Et la présidente du jury d'ajouter : « C'est une tragédie froide. Ça n'est pas pathétique, ça n'est pas lancinant, 'la main sur le cœur' ». En tant que femme, surtout, elle se déclare particulièrement touchée par ce soliloque d'une Afghane désemparée : « C'est un livre qui défend la cause féminine ». Et le Goncourt, selon elle, « cherche à récompenser un livre social »⁵.

Les enjeux narratifs du roman et ses lignes de force thématiques sont dès lors clairement dégagés : le roman exploite un filon féministe de l'écriture (Cf. Almeida, 2008: 7-18), réfère à un ailleurs exotique et éloigné, et manifeste une adhésion affective et instrumentale à la langue française comme langue de l'écriture littéraire ; ce qui

³ <http://www.teheran.ir/spip.php?article898> [consulté le 30.07.2012]

⁴ *ibidem*.

⁵ *ibidem*.

revient à soulever la question du statut de la langue française en tant que langue d'emprunt pour l'écriture.

Dans un essai d'une rare acuité critique, Anne-Rosine Delbart s'est longuement penchée sur la problématique du passage à, et du choix de la langue française en tant que langue d'écriture par des écrivains *venus d'ailleurs* (2005). Cette étude ne manquera pas de nous intéresser pour l'approche du passage très particulier d'Atiq Rahimi à la langue française d'écriture. En effet, Rahimi, - qui a vécu le drame de la guerre dans son pays, l'Afghanistan entre 1979 et 1984 -, se réfugie au Pakistan avant de gagner la France, où il finit par demander le statut d'exilé politique qui lui sera accordé en 1984. C'est en France, et en français, qu'il obtiendra à la Sorbonne un doctorat en audiovisuel, lui qui avait été élève du prestigieux lycée français de Kaboul, l'Esteqlal.

À Odile Quirot, il confie l'historique troublé de son attachement à la France, à sa culture et à sa langue ; une véritable histoire d'amour dans laquelle maints autres auteurs allophones se sont reconnus dans des contextes et à des époques fort différents, et ce, dans une logique « d'un système nerveux aux ramifications inextricables » (*idem*: 14). De la sorte, Rahimi est de ces nombreux auteurs à s'être « (...) beaucoup exprimés sur leur démarche 'translinguistique' » (*idem*: 33) :

J'ai grandi dans un pays qui, coincé entre l'empire russe et de l'empire britannique, était depuis le XIX^{ème} siècle attiré par la France, son histoire, sa culture. En retour, sans doute l'Afghanistan, pays de carrefours, de métissages, répondait-il aussi à l'imaginaire français. En tout cas, j'avais un oncle francophone et francophile qui adorait la République française et ses auteurs, dont Rousseau, Hugo, Dumas, qu'à l'époque on pouvait lire dans des traductions persanes. Mon enfance a été bercée par ces récits, et je rêvais d'entrer à Esteqlal, le prestigieux lycée franco-afghan créé dans les années 20 et dont le nom signifie 'indépendance'⁶

Ainsi, *Pierre de patience* signale le passage de l'écrivain au français comme une étape personnelle de Rahimi, mais qu'il y a lieu de mettre en rapport avec la matière diégétique du roman, d'autant plus que « l'abandon provisoire ou définitif de sa propre langue est assurément un acte très important pour un écrivain, puisque les mots sont le

⁶ <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081120.BIB2380/mon-education-francaise-a-kaboul.html>
[consulté le 30.07.2012]

matériau premier de l'écriture » (*idem*: 17). Par voie de conséquence, cette *adhésion* assume souvent les caractéristiques d'une *conversion* vu que, comme le rappelle Delbart, « (...) la langue revêt une dimension sacré qui lui confère une fonction religieuse » (*ibidem*).

Or, dans un roman particulièrement critique à l'égard des intégrismes religieux de tous bords et où est projetée, entre aveux libertaires et silences d'une femme, une vision laïque de l'existence et de la société, la conversion au, ou l'usage du français vient s'accoupler autrement à un crédo personnel. À cet égard, Rahimi définit ainsi sa croyance religieuse profonde : « Je suis bouddhiste parce que j'ai conscience de ma faiblesse, je suis chrétien parce que j'avoue ma faiblesse, je suis juif parce que je me moque de ma faiblesse, je suis musulman parce que je condamne ma faiblesse, je suis athée si Dieu est tout puissant »⁷. Ne manque plus que l'argument linguistique qui pourrait très bien se décliner comme suit : « J'écris en français parce que j'ai des vérités à dire ».

Atiq Rahimi s'avère, de ce fait, un écrivain bilingue et diglossique, mais également « biculturel » au sens où Rainier Grutman entend cette notion : « Le bilinguisme soulève tant de passions parce qu'il va à l'encontre de plusieurs idées sacrosaintes (concernant la langue maternelle, le génie des langues nationales et leur Weltanschauung...) tout en en constituant une donnée fondamentale de nos sociétés modernes » (Grutman, 2002: 115). Grutman avance même l'épithète « translingue » pour rendre compte de ces passages et exils en langue française d'écriture littéraire, dont « l'intégration [au système français, s'entend] se fait maintenant au compte-gouttes » (*idem*: 117).

Mais les idées reçues et les poncifs liés à l'usage du français dans l'écriture littéraire d'« œuvres métisses » (Porra *apud* Delbart, 2005: 57) ont la vie dure. En plus de l'universalité et de la clarté, il faudrait également ajouter la laïcité, sur laquelle Pierre-Marie Coûteaux s'est prononcé de façon assez polémique, à savoir la réserve laïque et rationnelle que constitue la langue française pour le monde contemporain en proie aux dérives intégristes (*Cf.* Coûteaux, 2006: 276-288). Pour Atiq Rahimi, écrire en français relève d'une démarche personnelle liée à la connotation libératrice du français ;

⁷ <http://www.sabalan.fr/?annee=3> [consulté le 30.07.2012]

ce qui renvoie sa démarche à une « francophonie individuelle » bien plus que littéraire collective et spatiale (Cf. Beniamino, 2002: 15-24 et ID. *apud* Delbart, 2005: 59) :

Ma langue maternelle, le persan, m'impose des tabous, des interdits. La langue maternelle dit l'intime, c'est elle qui nous apprend la vie, l'amour, la souffrance, elle qui nous ouvre au monde. C'est aussi la langue de l'autocensure. Ne serait-ce que le mot 'maternel' : il crée trop de liens. Adopter une autre langue, le français, c'est choisir la liberté. On ne se marie pas avec sa mère ! Avec le français, j'étais libéré de tonnes de contraintes affectives. Jusqu'en 2002, quand je suis retourné dans mon pays après dix-huit ans d'exil, j'étais incapable d'écrire en français. Je retrouve donc mon pays, ma culture, ma langue, et là, mystère, je ne pouvais plus écrire en persan. C'est bizarre, mais c'est comme cela. Il faudrait que j'invente une autre histoire pour comprendre ce qui s'est passé !⁸

Dans le récit, ce souci se traduit par l'alternance discursive prêtée par le narrateur au personnage principal,- une femme musulmane au chevet de son mari -, qui se laisse aller à de terribles aveux et adopte une langue qui affranchit, malgré les réticences et la penchant à la résignation. Silences et paroles vont ponctuant le récit : « Deux souffles et son silence empli de rage » (Rahimi, 2008: 28) ; « De sa gorge sèche émergent ses mots suppliants (...) » (*idem*: 29) ; « Un sanglot lui noue la gorge, et laisse sortir qu'un cri étouffé (...) » (*idem*: 30) ; « Sa voix grince dans sa gorge nouée » (*idem*: 34) ; « Silence » (*idem*: 35) ; « Un ricanement intérieur fait dérailler sa voix » (*idem*: 66) ; « Elle se mure dans le silence » (*idem*: 67) ; « Ce n'est pas moi. Non, ce n'est pas moi qui parle ... C'est quelqu'un d'autre qui parle à ma place... avec ma langue » (*idem*: 130).

Ce dernier passage concentre, malgré lui, toute la question du statut de la langue d'écriture dans ce premier roman en français d'Atiq Rahimi, et problématise son rapport aux « exilés du langage ». En effet, si l'on peut affirmer qu'il s'agit de « témoigner dans la langue de la liberté » (Delbart, 2005: 130s) et d'user d'« une langue sans tabous » (*idem*: 132s), voire du recours à « un outil sociopolitique » (*idem*: 93), le cadre identitaire de ce récit n'en ressortit pas pour autant facilement aux catégories d'appartenance à la *francographie*. Comment caler celui qui est né dans un pays non-francophone, sans histoire coloniale française, mais qui, après avoir goûté au prestige de la culture française dans un lycée français de Kaboul, se retrouve exilé politique et du

⁸ <http://www.academie-goncourt.fr/?rubrique=1229172353> [consulté le 30-072012]

langage en France ? En tous cas, comme le rappelle Anne-Rosine Delbart, « les passeurs de langue sont aussi, le plus souvent, des passeurs de frontières (...) » (*idem*: 115) et leur francophonie s'avère toujours « individuelle », dès lors, irréductible.

Bibliographie :

AAVV. (2007). « Pour une 'littérature-monde' en français », *Le Monde* (15 mars).

ALMEIDA, José Domingues de (2009). « Écriture au féminin par procuration. *Pierre de patience* d'Atiq Rahimi », *Intercâmbio*, n° 2, 2^a série, pp. 7-18.

BENIAMINO, Michel (2003). « La francophonie littéraire », L. D'Hulst & J.-M. Moura (dir.), *Les études francophones : état des lieux*. Lille: Un. Lille 3, pp. 15-24.

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Paris: Pulim.

COMPAGNON, Antoine (2008). *Le souci de la grandeur*. Paris: Denoël.

COÛTEAUX, Paul-Marie (2006). *Être et parler français*. Paris: Perrin.

GRUTMAN, Rainier (2003). « Bilinguisme et diglossie : comment penser la différence linguistique dans les littératures francophones ? », L. D'Hulst & J.-M. Moura (dir.), *Les études francophones : état des lieux*. Lille: Un. Lille 3, pp. 113-126.

JOURDE, Pierre (2011). *C'est la culture qu'on assassine*. Paris: Balland.

MORRISON, Donald (2008). *Que reste-t-il de la culture française ?*. Paris: Denoël.

PORRA, Véronique (2008). « 'Pour une littérature-monde en français'. Les limites d'un discours utopiques », *Intercâmbio*, n° 1, 2^a série, pp. 33-54.

RAHIMI, Atiq (2008). *Syngué sabour. Pierre de patience*. Paris: P.O.L.

SUBVERSIVE AUTOTRADUCTION

Mise en évidence du décalage entre le discours critique et les pratiques scripturales des auteurs bilingues contemporains

MARIANNE BESSY

Department of Modern Languages and Literatures

Furman University

Greenville

marianne.bessy@furman.edu

Résumé : L'objet de la réflexion présentée ici est d'illustrer comment la pratique scripturale bilingue et autotraductive de certains auteurs contemporains remet en question les délimitations d'un appareil critique qui semblerait vouloir classer les auteurs dans des cases préétablies et donc rigides. Il importera de passer en revue les différentes étiquettes que l'on fait porter à ces auteurs. Ensuite, nous expliquerons précisément ce que nous entendons par « auteur bilingue autotraducteur ». Le cas de l'écrivain grec Vassilis Alexakis permettra d'illustrer le décalage qui existe entre le discours critique et les pratiques scripturales effectives de ce type d'auteurs. Parce qu'il écrit dans deux langues, s'autotraduit et occupe une place de choix sur les scènes littéraires françaises et grecque, sa pratique scripturale brouille les distinctions imposées par l'appareil critique pour ce qui est des catégories littéraires.

Mots-clés : autotraduction - bilinguisme littéraire - Vassilis Alexakis - catégories littéraires

Abstract: The purpose in this paper is to describe the complexities of self translation in literary work by Greek-French writer Vassilis Alexakis as a bilingual novelist and its implications in critique and literary categories.

Keywords: self translation - literary bilingualism - Vassilis Alexakis - literary categories

Écrivain français, francophone, d'expression française... ? Littérature-monde, postcoloniale, francophone, française... ? Il est indéniable que, depuis environ le milieu du XX^e siècle, les productions littéraires des auteurs écrivant en français mais n'étant pas français « de souche », soit parce qu'issus de la colonisation, soit parce que natifs d'un pays non francophone, ont été traitées, en général, comme un corps étranger au sein de la littérature française. Les efforts de classification qui relèguent ces auteurs dans les marges du discours critique sont symptomatiques. On oppose souvent les auteurs « venus d'ailleurs » à ceux de l'Hexagone et du centre littéraire parisien. Cette tendance à considérer les écrivains qui nous intéressent ici comme « à part » est problématique puisque la démarche critique qui régit leur réception se caractérise par l'exclusion.

L'objet de la réflexion présentée ici est d'illustrer comment la pratique scripturale bilingue et autotraductive de certains auteurs contemporains remet en question les délimitations d'un appareil critique qui semblerait vouloir classer les auteurs dans des cases préétablies et donc rigides. Il importera dans un premier temps de passer en revue les différentes étiquettes que l'on fait porter à ces auteurs. Ensuite, nous expliquerons précisément ce que nous entendons par « auteur bilingue autotraducteur ». Le cas de l'écrivain grec Vassilis Alexakis permettra d'illustrer le décalage qui existe entre le discours critique et les pratiques scripturales effectives de ce type d'auteurs. Parce qu'il écrit dans deux langues, s'autotraduit et occupe une place de choix sur les scènes littéraires françaises et grecque, sa pratique scripturale brouille les distinctions imposées par l'appareil critique pour ce qui est des catégories littéraires. Toutes ces considérations nous permettront finalement de tirer des conclusions sur le pouvoir subversif du bilinguisme littéraire et de l'autotraduction.

L'arbitraire des catégories dans le champ littéraire de langue française

Le découpage conceptuel des productions littéraires est-il basé sur des critères tangibles et reconnus ? Pourquoi des auteurs tels que Samuel Beckett, Emil Ajar, Nancy Huston, Vassilis Alexakis ou Ya Ding, tous écrivains nés et ayant grandi hors de France mais ayant choisi le français comme langue d'expression littéraire, se voient-ils classés dans des catégories différentes ? Certains semblent « dignes » d'être inclus dans la catégorie « littérature française » et d'autres pas. On les qualifie d'« auteur français », d'« auteur francophone » ou encore d'« écrivain étranger » (canadien, grec, chinois...) d'« expression française ». Comment peut-on justifier l'intégration ou l'exclusion de ces auteurs au canon littéraire français ? Enfin, et cette question peut surprendre, qu'entend-on exactement par

« littérature française » ? À cette question, certains répondraient que ce sont l'ensemble des écrits produits par des Français. D'autres diraient sans doute que ce sont l'ensemble des œuvres littéraires publiées en France. Enfin, on peut imaginer que d'autres évoqueraient la question de la langue en avançant que ce sont l'ensemble des œuvres écrites en français. Faut-il être un auteur de nationalité française, faut-il publier en France, ou bien encore faut-il simplement écrire en français pour appartenir à la catégorie « littérature française » ?

On peut facilement montrer que l'explication « nationale » de cette catégorie littéraire ne tient pas. En effet, dans ce cas-là, comment peut-on expliquer que Jean-Jacques Rousseau, natif de Genève, ou George Simenon, natif de Liège, soient fréquemment classés dans la littérature française ? Est-ce leur lien privilégié avec le pays ou le fait qu'ils aient passé une partie de leur vie en France qui explique qu'ils soient parfois désignés comme « auteurs français » ? Cela paraît difficile à déterminer. Pourtant, on dirait bien qu'en France, on ait tendance à s'appropriier les œuvres artistiques des voisines suisse et belge. Ainsi, beaucoup de Français semblent par exemple ignorer que René Magritte est un peintre belge ou qu'Hergé est un dessinateur belge. Si ces œuvres artistiques suisses ou belges sont ainsi parfois appropriées par l'imaginaire français, si la littérature française absorbe les écrits d'artistes qui ne sont pas de nationalité française, alors, on peut bien remettre sérieusement en cause l'explication nationale de la catégorie « littérature française ».

Le cas de Beckett est à cet égard tout à fait intéressant. Comment classer les écrits de cet Irlandais qui écrivait dans deux langues : le français et l'anglais ? Un ouvrage tel que le *Dictionnaire de la littérature française : le XXe siècle*, publié en 2000, pourrait peut être nous éclairer. Soulignons ici que le titre fait référence à la littérature « française » et non pas « francophone » ou « d'expression française ». Ainsi, le titre suggère que l'ouvrage se veut représentatif de la catégorie de littérature française dans son ensemble. L'éditeur de cet ouvrage a dû faire des choix lors de la sélection des auteurs. Ces choix ne sont pas anodins et révèlent le degré d'arbitraire qui entoure la classification des productions littéraires en français. Le fait que ce dictionnaire consacre une section importante à l'œuvre de Beckett confirme l'intégration de celui-ci dans la catégorie « littérature française ». Ainsi, l'appropriation de l'œuvre d'un écrivain de nationalité irlandaise confirme que nationalité étrangère et appartenance au canon littéraire français peuvent bien aller de paire. Pourtant tous les auteurs non français écrivant en français ne sont pas traités de manière identique quand il s'agit de les classer selon des catégories littéraires.

Est-ce donc simplement une question de langue ? Un auteur majeur tel que Milan Kundera, qui écrit en tchèque et en français (tout comme Beckett a écrit en anglais et en français) n'apparaît pas dans le dictionnaire. Les auteurs étrangers qui écrivent en français n'ont donc pas tous le « privilège » d'être intégrés à la catégorie « littérature française ». En effet, il est intéressant de noter que le dictionnaire consacre par contre une section à un autre auteur d'origine étrangère, l'écrivain français d'origine lituanienne Emil Ajar (Romain Gary). Pourquoi Ajar ou Beckett et pas Kundera ? En se penchant sur le parcours individuel de ces auteurs, on décèle une corrélation entre inclusion au canon et prestige confirmé sur la scène littéraire de l'auteur. Rappelons que Beckett a reçu le prix Nobel en 1969 et qu'Ajar/Gary est le seul auteur à avoir reçu le prix Goncourt deux fois (en 1956 pour *Les racines du ciel* sous le nom de Gary et en 1975 pour *La Vie devant soi* sous le nom d'Ajar). On pourrait presque suggérer que Kundera se verra magiquement intégré au canon français le jour où il gagnera le prix Nobel de littérature. Le prestige associé aux prix littéraires reconnus internationalement, tels que le Nobel et le Goncourt, participerait donc à l'intégration ou non des auteurs au sein de la catégorie « littérature française ». Lorsqu'un auteur non français se voit accordé le statut d'écrivain français, une certaine dose d'élitisme littéraire entre donc en jeu. Si l'on pousse ce raisonnement plus loin, on ne peut que se demander pourquoi certains des auteurs qui nous intéressent ici sont eux rassemblés sous l'étiquette « francophone ».

En effet, la catégorie « littérature francophone » complique encore un peu plus cette classification des écrits en langue française. Selon Bernard Mouralis, la francophonie littéraire regroupe les écrivains de territoires francophones proprement dits: africains, antillais et américains, moyen-orientaux et asiatiques. À ceux-ci s'ajoutent les écrivains qui ont adopté le français comme moyen d'expression: Kundera, Semprun, Cioran, Makine, Lubin, Tzara, etc. (Mouralis, 2006: 38)

Ici, l'appareil critique différencie donc bien les productions littéraires de ces auteurs de celles des auteurs français « de souche ». Les critiques, les auteurs, les journalistes ou bien encore les maisons d'édition utilisent pourtant le terme à leur bon vouloir. Certains utilisent la catégorie « francophone » simplement pour désigner les productions littéraires d'auteurs non-français qui écrivent en français. D'autres voient dans le terme un reste de l'impérialisme culturel français qui s'approprie les productions littéraires de ses anciennes colonies en les regroupant sous le terme de « francophones » tout en marquant et en maintenant leur caractère distinct. Que l'on rejette ou que l'on accepte le terme, celui-ci implique un

effacement de l'appartenance nationale de l'auteur et une mise en avant du choix de la langue d'expression littéraire. Une nouvelle question s'impose donc : pourquoi certains auteurs non-français, anciennement colonisés par la France ou non, se voient-ils classés dans la catégorie « littérature francophone » et pourquoi certains sont, par contre, classés dans la catégorie « littérature française » ? François Cheng, écrivain chinois élu à l'Académie française en 2003, s'est lui délibérément fait une place au sein du canon français. Lors du discours ayant suivi son élection à l'Académie, il avait expliqué l'émotion et le sentiment de légitimation qu'il avait ressenti lorsqu'un de ses amis lui avait déclaré : « vous êtes devenu un écrivain français » (Cheng, 2003). Malheureusement, Cheng n'explique pas quel processus miraculeux, quel coup de baguette magique, l'a changé en écrivain français. Il n'estime apparemment pas que cette classification soit incompatible avec son origine culturelle propre. Comment réagirait-il, lui qui est membre de cette institution clé du canon littéraire français et d'un usage prescrit de la langue, si on le qualifiait d'« écrivain francophone » ? Cette étiquette est-elle exclusivement l'« apanage » des auteurs issus d'anciennes colonies françaises ou belges ? Est-ce parce que la venue de Cheng au français n'est pas liée au contexte colonial que celui-ci peut afficher sans complexe une identité d'« écrivain français » ? Quoiqu'il en soit, le caractère arbitraire de telles classifications est donc maintenant tout à fait clair.

Bien sûr, ce débat n'est pas purement littéraire car il touche en fait à des questions complexes liées à l'identité et à l'histoire des peuples. Dans cette mesure, le champ francophone paraît profondément anhistorique. Le regroupement d'auteurs d'horizons différents, sans distinction historique et sans reconnaissance claire du passé colonial, a malheureusement encouragé une ghettoïsation de ces auteurs. À cette tendance anhistorique de la francophonie littéraire, on peut opposer la théorie anglo-saxonne postcoloniale. Edward Saïd, Gayatri Spivak, Homi Bhabha et beaucoup d'autres ont développé une démarche d'analyse littéraire qui contextualise et historicise les productions littéraires dans le cadre de la colonisation en reconnaissant les conséquences identitaires et politiques que celle-ci a eues sur les productions littéraires. Il importe tout de même de souligner que cette théorie littéraire postcoloniale a eu le travers d'être trop englobante parce qu'elle ne prenait que rarement en compte les différences (économiques par exemple) liées à chaque situation coloniale spécifique. Même si l'objectif était de reconnaître l'importance du facteur colonial dans ces littératures, les auteurs en question se sont finalement aussi retrouvés ghettoïsés eux-aussi. On s'est en effet mis à leur apposer cette étiquette postcoloniale pour la seule raison qu'ils

étaient issus d'un pays anciennement colonisé. De nos jours, la mondialisation, les identités transnationales et l'intensification de la migration à l'échelle planétaire, ont des répercussions sur les pratiques scripturales des auteurs contemporains, répercussions qui ont poussé certains critiques à réévaluer les catégories littéraires « française », « francophone » ou bien « postcoloniale ».

Une dernière tentative de classification mérite en effet ici notre attention. En mars 2007, paraît dans *Le Monde des livres*, sous l'impulsion de Michel Le Bris et de Jean Rouaud, un manifeste littéraire intitulé « Pour une littérature-monde en français » (Le Bris et Rouaud, 2007a). Quarante-quatre signataires,¹ rejetant l'« étrange disparité qui les reléguait sur les marges, eux 'francophones,' variante exotique tout juste tolérée », y annonçaient la « [f]in de la francophonie » et la « naissance d'une littérature-monde en français » (*ibidem*). Le fait que de nombreux prix littéraires avaient été attribués à des auteurs d'« outre-France » à l'automne 2006, phénomène qualifié dans le manifeste de « moment historique » et de « révolution copernicienne », se trouvait au point de départ de ce manifeste qui a depuis fait couler beaucoup d'encre (*ibidem*).

Les signataires avaient vu dans l'attribution du prix Goncourt et du Grand prix du roman de l'Académie française à l'Américain Jonathan Littell, du prix Renaudot au Congolais Alain Mabanckou, du prix Femina à la Canadienne Nancy Huston et du prix Goncourt des lycéens à l'auteure camerounaise Léonora Miano, à la fois « l'acte de décès de la francophonie » mais aussi la remise en question de l'importance de Paris comme centre littéraire des productions en français (*ibidem*). Selon eux, « le centre, ce point depuis lequel était supposé rayonner une littérature franco-française n'est plus le centre » et le « pacte colonial se trouve brisé » car la langue est « libérée de son pacte exclusif avec la nation » (*ibidem*). Ainsi, le terme francophonie, « dernier avatar du colonialisme », devait dès lors être banni au profit du terme « littérature-monde en français » (*ibidem*). Deux mois après la création de cette nouvelle étiquette littéraire sur le mode de l'auto-proclamation, paraissait un

¹ Voici la liste complète des signataires: Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Piroette, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sijie, Brina Svit, Lionel Trouillot, Wilfried N'Sondé, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Claude Vigée, Abdourahman A. Waberi.

ouvrage collectif, *Pour une littérature-monde*, dans lequel vingt-sept des quarante-quatre signataires livraient leurs pensées sur la question à travers de courts essais (Le Bris et Rouaud, 2007b).

On peut, à bien des égards, se féliciter de la venue au monde de la littérature-monde : elle célèbre la contribution artistique des écrivains « venus d'ailleurs », pousse les critiques à réfléchir à l'arbitraire des catégories littéraires et encourage une redéfinition de l'espace littéraire français basé sur la diversité. L'importance de cette contribution des auteurs qui nous intéressent ici a ensuite été confirmée par d'autres prix littéraires : le Grand prix du roman de l'Académie française d'Alexakis en 2007, le prix Goncourt de l'écrivain afghan Atiq Rahimi en 2008 ou bien encore le prix Médicis de l'Haïtien Dany Laferrière en 2009. Le manifeste dénonce le fait que le terme « francophonie » ne regroupe pas effectivement tous les auteurs s'exprimant en français. Rappelons par exemple que Beckett est désigné comme auteur « français » et non pas « francophone ». La situation se complique quand on réalise qu'un citoyen français, comme par exemple l'auteur martiniquais Édouard Glissant, est plus volontiers désigné par le terme « francophone » que par le terme « français ». En plus de l'arbitraire des catégories et de cette hégémonie littéraire française, les quarante-quatre dénoncent donc aussi la tendance à exotiser et à la folkloriser ces auteurs et leurs textes.

Si le manifeste a bien fait souffler un vent de renouveau sur l'appareil critique littéraire entourant les productions en français, son ton mystique et son effet « coup de pub » ont pourtant contribué à un rejet des idées qu'il tentait de promouvoir. Il était par exemple regrettable qu'un discours littéraire s'opposant au « centre » prenne pour point de départ l'attribution de prix littéraires participant eux-mêmes à cet élitisme littéraire. De plus, la littérature-monde s'imposait malheureusement elle aussi sur un mode de définition bipolaire basé sur l'exclusion. Elle s'est en effet définie par opposition à la littérature franco-française contemporaine qu'elle critiquait car elle est, selon les signataires, « une littérature sans autre objet qu'elle même » (Le Bris et Rouaud, 2007a). Face à ce narcissisme littéraire, le manifeste matérialiserait un « désir nouveau de retrouver les voies du monde », désir que les écrivains non-français, dont le manifeste tente de canaliser la créativité, serait plus à même d'exprimer (*ibidem*). Cet argumentaire faible basé sur des généralisations réductives et des oppositions binaires telles que « eux » contre « nous » montre que le manifeste a sans doute simplement remplacé une étiquette littéraire (francophone) par une autre (littérature-monde).

De plus, le manifeste a laissé dans l'ombre certaines zones géographiques en se concentrant exclusivement sur les productions littéraires en langue française. En effet, la littérature-monde désirée par les signataires est unilingue, fait surprenant pour un mouvement discursif se réclamant d'une certaine diversité. Bizarrement, les signataires semblent avancer l'idée que le français serait plus à même que toute autre langue à décrire « le monde ». Le francocentrisme qui se laisse deviner entre les lignes du texte est non seulement inattendu mais aussi fort problématique. De même, on décèle dans ce manifeste des relents de révisionnisme historique puisqu'il manque d'une base historique crédible quand les signataires y déclarent le pacte colonial « brisé » sans autre procès, sans reconnaissance formelle de l'importance du phénomène colonial chez les auteurs dont il est question. Le manifeste est aussi, dans une certaine mesure, folklorisant et exotisant puisqu'il met entre les mains des auteurs d'Afrique et d'Asie et de leurs « romans bruyants, colorés, métissés » la possibilité de dire le monde comme il se doit (*ibidem*). Enfin, la post-nationalité littéraire dont les signataires se réclament en décrétant la langue française « libérée de son pacte exclusif avec la nation » est discutable (*ibidem*). Oui, le français transcende les nationalités, et on peut sans doute s'en réjouir, mais la langue peut-elle, doit-elle, vraiment être détachée de tout contexte national comme le suggèrent les signataires ?

Ce tour d'horizon des catégories littéraires à notre disposition pour classer les productions contemporaines en français nous mène à plusieurs conclusions importantes. Si nous ne pouvons nier que les catégories littéraires soient nécessaires à tout discours littéraire et à l'appareil critique en général (cours, marketing littéraire, etc.), il est évident que les catégories sont défectueuses car elles comportent à leur base une dose de généralisation et d'exclusion. Les catégories sont donc en quelque sorte un mal nécessaire. Ce que l'on peut regretter, et qui est particulièrement symptomatique de la littérature-monde, c'est le manque d'attention porté aux stratégies d'écriture des auteurs qui remettent directement en cause la légitimité des catégories littéraires décrites plus haut. Les phénomènes de bilinguisme littéraire et d'autotraduction contiennent forcément un degré important de résistance à toute classification monolithique intrinsèque à ce type de démarches discursives et, à cet égard, méritent d'être pris en compte. Il est par exemple surprenant que les auteurs bilingues soient *de facto* exclus du manifeste puisque ce dernier se concentre explicitement sur la « littérature-monde en français »² (*ibidem*).

² Je souligne.

Langue française, bilinguisme littéraire et autotraduction

Dans un monde où l'équation langue et appartenance nationale n'est plus une donnée stable, où les situations d'exil et de migration se multiplient, où des auteurs adoptent une langue littéraire qui n'est pas leur langue maternelle, peut-on encore se reposer sur des catégories littéraires fixes ? Bien que ce phénomène d'adoption de la langue française ne soit pas nouveau en soi (en témoigne les œuvres de Beckett, Gary mais aussi d'Emil Cioran ou de Julien Green) il s'est intensifié depuis le milieu du XXe siècle : « la période allant de 1946 à 2000 voit tout à la fois le phénomène s'amplifier et acquérir, au sein de la vie littéraire française, un nouveau statut » (Porra, 2011 : 19). Comment classer des auteurs tels qu'Alexakis, né en Grèce, Silvia Baron Supervielle, née en Argentine, Hector Bianciotti, né lui aussi en Argentine, Adam Biro, né en Hongrie, Huston, née au Canada (anglophone), Agota Kristof, née en Hongrie, Maria Maïlat née en Roumanie, Andreï Makine, né en Russie, Eduardo Manet, né à Cuba, Jorge Semprun, né en Espagne, Ya Ding, né en Chine, ou Ying Chen, née en Chine elle aussi, auteurs qui ont tous choisi la langue française comme langue d'expression littéraire ? Dans le cas d'Alexakis, de Huston, de Manet, de Semprun et de Baron Supervielle, toute classification est rendue encore plus délicate car ces auteurs écrivent non-seulement en français mais aussi dans leur langue maternelle et traduisent parfois eux-mêmes leurs œuvres d'une langue à l'autre. Cet inventaire démontre bien que des données telles que le bilinguisme littéraire, l'adoption d'une langue étrangère comme langue d'écriture, l'autotraduction et les situations de migration, forcée ou volontaire, rendent floues les frontières sur lesquelles aimeraient se baser nos catégories littéraires.

On remarque aujourd'hui que les journaux français, lors par exemple de l'attribution d'un prix littéraire à l'un de ces auteurs « venus d'ailleurs », mettent un point d'honneur à rappeler leur origine étrangère. En 1995, on a décerné à Alexakis, pour *La Langue maternelle*, et à Makine, pour *Le Testament français*, le prix Médicis *ex aequo*. La dépêche de l'Agence France Presse relatant l'attribution du prix, datée du 6 novembre 1995, est intitulée : « Andreï Makine et Vassilis Alexakis, deux étrangers pour le prix Médicis » (Agence France Presse, 1995). Comment interpréter l'utilisation du terme « étranger » ? Dénote-t-il une réelle admiration de l'écrivain qui atteint des sommets littéraires dans une autre langue que la sienne ou indique-t-elle une volonté de cantonner ce type d'auteur à la périphérie ? Ceci est difficile à déterminer mais le titre de la dépêche dit presque : « Pas mal ... pour un étranger », comme si l'auteur non-français ne pouvait pas prétendre avoir sa place propre dans les hautes sphères littéraires hexagonales. Véronique Porra dans son essai intitulé

« Les Convertis de la francophonie » souligne aussi « avec quelle fréquence Hector Bianciotti est renvoyé par la critique à sa provenance de la Pampa argentine, du *Nouvel Observateur* à *l'Express* » (Porra, 2001: 306). En fait, les réactions face à ces auteurs oscillent entre la méfiance et la satisfaction de voir des étrangers se saisir de la langue française car cela conforte, aux yeux de certains, le rayonnement « universel » de prestige de la langue française. Il semble malheureusement qu'en insistant sur le fait que ces auteurs n'écrivent pas dans leur langue maternelle, les critiques littéraires poussent les lecteurs à voir leurs écrits exclusivement sous cet angle exotique et que la réception des écrits soit donc toujours conditionnée par cette spécificité linguistique. Comme le souligne Lise Gauvin, « [c]omment se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la revalorisation exclusive de l'exotisme » et quelle place existe-t-il donc pour l'écrivain qui adopte le français (Gauvin, 1997: 9) ? En se basant sur les propos d'Alexakis, on décèle une certaine frustration face à cette situation :

Tant pis si certains Français ne comprennent pas qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement. Tant pis si je dois m'entendre poser, jusqu'à la fin de mes jours, la question : – Ah bon ? Vous écrivez en français ? (Alexakis, 1997: 250)

Ces considérations sur la réception des auteurs bilingues et/ou autotraducteurs montrent bien dans quelle mesure ces auteurs « venus d'ailleurs » sont traités comme « à part » et toujours perçus à travers le prisme de leur spécificité linguistique.

Mais, c'est plutôt la manière dont les phénomènes de bilinguisme littéraire et d'autotraduction influencent le projet et les stratégies scripturales des auteurs en question qui nous intéresse ici. Bien sûr, il faut souligner que, pour chaque auteur bilingue, les raisons du bilinguisme littéraire, du choix de l'écriture en deux langues, sont uniques et spécifiques à l'auteur. De plus, le rapport d'un auteur donné à ses langues peut aussi évoluer au sein de sa carrière. Monique Viannay et Chantal Estran estiment qu'il existe trois catégories d'auteurs bilingues : ceux qui sont originaires de pays anciennement colonisés, ceux que des raisons historiques ou économiques ont forcé à s'exiler vers un pays de langue française et ceux qui ont fait le choix délibéré de quitter leur pays sans y être forcés (Viannay & Estran, 1991: 20). Éducation, exil, choix personnel, expatriation ou colonisation peuvent donc tous être des facteurs importants à la venue au bilinguisme d'un auteur. On voit donc bien que les sources

du bilinguisme d'un écrivain sont similaires à celles de toute personne bilingue. Il importe par contre de souligner que le bilinguisme de l'auteur ne débouche par forcément sur le bilinguisme de l'œuvre. Eugène Ionesco ou Assia Djébar, auteurs bilingues voire plurilingues, n'ont fait carrière littéraire qu'en français alors que des auteurs comme Alexakis, Beckett ou Huston ont fait carrière dans leur langue maternelle et en français. Rainier Grutman souligne cette même idée en affirmant que pour « pouvoir être dit bilingue, l'écrivain doit posséder non pas deux langues mais deux langues d'écriture, qu'il s'est choisies (ou que les circonstances lui ont imposées) » (Grutman, 2005: 29). Ce bilinguisme littéraire se traduit forcément en une sensibilité toute particulière pour ce qui est des questions linguistiques, comme nous le verrons avec Alexakis plus loin.

L'écrivain bilingue est en effet toujours pris entre ses deux langues et s'inscrit donc souvent dans une sorte de décalage qui peut être frustrant. Puisqu'il a deux langues d'écriture à portée de main, les stratégies d'écriture à la base de son acte créatif diffèrent grandement de celles des auteurs unilingues : « Les écrivains bilingues doivent, comme tous les écrivains, produire 'les meilleurs mots dans le meilleur ordre' mais ils sont en plus souvent tentés par les possibilités du système concurrent qui est aussi à leur disposition »³ (Beaujour, 1989: 38). L'écrivain bilingue fait souvent l'expérience de ce malaise lié à l'éloignement, même temporaire, de sa langue maternelle au profit de l'autre langue. Aussi peu confortable que soit ce malaise, il est pourtant aussi un outil clé du mouvement créatif bilingue et peut être vécu de façon négative, positive, ou même parfois libératrice à différents stades de la carrière de l'auteur.

Quels sont les facteurs qui poussent un écrivain à s'exprimer dans deux langues ? Le cas de Beckett, auteur bilingue autotraducteur, peut une fois encore nous éclairer. Il a expliqué vouloir d'abord se libérer des conventions de sa langue maternelle :

Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. (Clément, 2001: 5)

Le désir de quitter la familiarité de la langue maternelle est donc un facteur clé du choix d'une langue d'expression littéraire autre. Certains mettent aussi en avant des raisons

³ Ma traduction.

psychologiques. Pour ce qui est de Beckett, on a souvent suggéré qu'il voulait se défaire de l'influence de sa mère (Robin, 2003: 16). Le choix du français est donc forcément lié à une problématique identitaire propre à l'auteur.

Pour ce qui est des raisons qui expliquent le choix de traduire soi-même son œuvre d'une langue à l'autre, prenons encore l'exemple de Beckett. Brian T. Fitch, spécialiste de son œuvre, estime que le texte original et sa traduction feraient tous les deux partie d'un même mouvement créatif (Fitch, 1988: 133). Tant que le texte original n'existerait pas dans les deux langues, l'auteur éprouverait un sentiment de non achèvement. Ces auteurs bilingues autotraducteurs placent donc leurs productions dans un champ littéraire caractérisé par le mouvement, le dialogue et la complémentarité des deux langues. Le désir d'une certaine dose d'étrangeté et de non appartenance illustré par le cas de Beckett est incarné par la stratégie littéraire autotraductive. Ces œuvres doubles, où un va-et-vient en écho se joue entre les deux versions d'un même texte, incarneraient ainsi l'instabilité identitaire, thématique souvent exploitée par les auteurs bilingues autotraducteurs.

De plus, le choix d'une langue d'écriture autre et de l'autotraduction indique que, pour ces auteurs, le rapport à la langue maternelle ne va pas de soi et que la langue apporte une « conscience exacerbée du langage [qui] peut être extrêmement propice à l'écriture » (Huston, 1999: 43). La distance linguistique propre à la langue étrangère serait ainsi la clé vers d'autres espaces créatifs n'existant pas dans la seule langue maternelle. Comme le souligne Darwiche Jabbour, à ce renouveau créatif s'associe souvent une sorte de renouveau identitaire : « L'expérience de l'altérité vécue par l'écrivain dans son commerce avec la langue de l'autre, favorise une révélation à soi-même » (Darwiche Jabbour, 2001: 102). Le bilinguisme d'écriture aurait donc aussi une valeur presque psychologiquement thérapeutique.

Trop peu d'études portent sur l'autotraduction comme phénomène créatif. Les efforts de chercheurs tels que Michaël Oustinoff, Fitch et Christine Klein-Lataud visent à démontrer que la traduction par un auteur de son propre texte produit en quelque sorte des seconds originaux et non pas de simples traductions. L'auteur autotraducteur a le privilège, contrairement à un traducteur, de ne pas être sous la pression d'une fidélité inconditionnelle au texte de départ. Ceci explique par exemple que Huston préfère le terme « réécriture » au terme « traduction » pour décrire ses textes. (Klein-Lataud, 1996: 220). Fitch estime même

que dès les balbutiements de l'écriture, l'écrivain autotraducteur destine ce premier texte à l'autotraduction. La dualité linguistique participe donc bien intrinsèquement au geste créatif des auteurs en question qui font, selon Lise Gauvin, l'expérience d'une « surconscience linguistique » (Gauvin, 1997: 6). Écrire « devient alors un véritable 'acte de langage', car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un 'procès' littéraire plus important que les procédés mis en jeu » (*idem*: 7). Ces éclaircissements sur la pratique bilingue autotraductive des auteurs qui nous intéressent ici sont précieux. Voyons maintenant quelle place est faite à cette pratique scripturale au sein du débat sur les catégories littéraires.

Puisque le contingent des auteurs écrivant en français sans l'héritage linguistique lié à une contrainte historique coloniale directe ne cesse de s'agrandir depuis le milieu du XX^e siècle, il est surprenant que peu d'ouvrages critiques sur les littératures contemporaines en langue française dites « francophones » se penchent sur le phénomène. L'ouvrage de Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie* vise à élaborer une théorie littéraire des littératures francophones pour freiner la « crise des méthodes dans l'approche des littératures francophones » (Beniamino, 1999: 9). Malheureusement, Beniamino limite la portée de cette étude admirable en qualifiant l'existence de ces « écrivains de langue française mais d'origine étrangère » de « problématique » parce qu'elle rend difficile la « clôture de son corpus » et décide finalement de se pencher exclusivement sur les « productions littéraires en français d'écrivains issus de sociétés où le français appartient au répertoire linguistique effectivement disponible » (*idem*: 144s). Cette démarche est discutable car elle participe, une fois encore, à la ghettoïsation des écrits et des identités des écrivains de langue française. Ioanna Chatzidimitriou décrit bien la position précaire qu'ils occupent : ils sont « positionnés tels des intrus linguistiques, des autres historiques (...) des saprophages opportuns qui se délectent de systèmes de signes obsolètes ou simplement vivent à l'écart de l'espace normatif de la langue d'adoption »⁴ (Chatzidimitriou, 2009: 24).

En fait, seul l'ouvrage de Porra, *Langue française, langue d'adoption: Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*, publié en 2011, vise à analyser la position unique de ces auteurs au sein des champs français et francophone. Elle conclut qu'ils font les frais d'une hospitalité toute conditionnelle car ils sont soumis à de nombreuses contraintes (thématiques, formelles ou idéologiques) indissociables de leur statut,

⁴ Ma traduction.

contraintes susceptibles d'aliéner leur écriture. L'ouvrage a le grand mérite de se pencher sur le statut des auteurs non français mais n'apporte pas les éclaircissements nécessaires pour ce qui est des auteurs autotraducteurs. Voyons maintenant, en étudiant le cas d'Alexakis, comment l'écriture dans deux langues, souvent emblématique d'une double appartenance nationale ou culturelle, peut déstabiliser les catégories littéraires ayant actuellement cours.

Quand l'auteur brouille les pistes : le cas de Vassilis Alexakis

Alexakis a quitté la Grèce pour la France en 1961 afin d'étudier le journalisme à Lille puis en 1968 pour fuir la dictature des colonels. Il a choisi une langue étrangère, le français, comme langue d'expression à ses débuts sur la scène littéraire parisienne dans les années soixante-dix, puis s'est tourné vers le grec une dizaine d'années plus tard et a enfin décidé d'utiliser les deux langues en alternance et de s'autotraduire. Son œuvre se compose à ce jour de douze romans, d'un récit autobiographique et d'un recueil de nouvelles. La marque de l'exil et la dualité linguistique imprègnent tous ses écrits. En effet, depuis maintenant près de quarante ans, l'auteur analyse les circonstances de sa migration dans des textes à tendance autofictionnelle où le bilinguisme littéraire et l'autotraduction sont devenus des outils créatifs propre à sa pratique scripturale.

La « surconscience linguistique » mise en évidence par Gauvin est aussi une caractéristique de l'œuvre alexakienne. Chaque écrit comporte une thématique linguistique sous forme de quête. Le narrateur de *La Langue maternelle* tente par exemple de résoudre l'énigme de l'épsilon de Delphes qui ornait le temple d'Apollon (Alexakis, 1995). La narratrice du roman *Le Premier mot* essaye elle de découvrir quel a été le premier mot prononcé par nos ancêtres préhistoriques (Alexakis, 2010). L'esprit de l'auteur, comme celui des personnages, est donc obnubilé par les questions liées aux langues. Alexakis met en scène, à travers ses personnages, son propre parcours linguistique du grec vers le français, en passant par le détour de l'autotraduction. Le narrateur du roman *Les Mots étrangers* est en effet lui aussi un auteur grec installé à Paris qui publie ses œuvres dans les deux langues (Alexakis, 2003). Notons qu'il n'est pas non plus anodin que les titres des trois ouvrages mentionnés ici renvoient tous à des considérations linguistiques (« mot », « langue », etc.).

L'attrait pour les thématiques linguistiques et la tendance à exploiter son propre bilinguisme dans sa prose s'expliquent par le parcours original d'Alexakis. Si les raisons qui expliquent son choix initial du français sont surtout situationnelles (expatriation, vie à Paris,

femme française, travail de journaliste dans la presse française, etc.), elles comportent aussi un potentiel de libération qui rappelle les propos de Beckett cités plus haut. La langue française a permis à Alexakis de s'éloigner de son milieu d'origine et d'atteindre un espace créatif où il se sentait plus libre : « Si j'avais écrit mes premiers livres en grec, il n'y aurait peut-être pas eu cette espèce d'insolence, d'humour (...) J'avais l'impression d'être dans cette langue plus libre » (Kroh, 2000: 108s). Mais, après trois romans publiés en français, Alexakis réalise pourtant que la distance qu'il a prise avec sa langue maternelle est néfaste car elle l'a éloigné de son identité grecque. En effet, il a souligné que le « français [lui] avait fait oublier une partie de [s]on histoire, il [l]'avait entraîné à la frontière de [lui]-même » (Alexakis, 1997: 242). En proie à un sentiment de culpabilité linguistique et à une crise identitaire, l'auteur décide donc, à la fin des années soixante-dix, d'écrire un roman en langue grecque. Le travail de réapprentissage de la langue maternelle est laborieux mais, en 1980 paraît, à Athènes, le roman *Talgo* qui sera ensuite traduit en français par l'auteur lui-même et publié à Paris en 1983, date qui marque le début d'une pratique scripturale autotraductive systématique. Le bilinguisme de l'œuvre permet à Alexakis d'apaiser sa culpabilité linguistique en établissant une sorte d'équilibre entre le français et le grec. Pourtant l'auteur réalise à ce moment-là qu'il fait face à un autre dilemme linguistique : laquelle des deux langues doit-il utiliser à la genèse de chaque texte ? Cette question sera le thème principal du récit autobiographique à valeur cathartique *Paris-Athènes*, publié en 1989, qui permettra à l'auteur d'analyser son statut d'auteur bilingue autotraducteur ainsi que d'évacuer ses dilemmes et culpabilités linguistiques (Alexakis, 1997).

Depuis *Talgo* et la venue au bilinguisme littéraire de l'auteur se pose en effet, pour chaque texte, la question de la langue initiale d'écriture. Alexakis, qui avait d'abord été quelque peu paralysé par ce choix, affiche maintenant une certaine sérénité : « Aujourd'hui, je choisis la langue en fonction des personnages. Si mes personnages sont grecs, même s'ils vivent à Paris, si leur langue naturelle est le grec, j'écris en grec. Parce que sinon, je ne peux pas croire à ma propre histoire » (Bessy, 2011: 241). Mais, au-delà du choix de la langue première, que signifie scripturalement la pratique de l'autotraduction pour l'auteur ? Alexakis explique ainsi son geste autotraductif :

Jamais je ne publie une version avant que les deux soient terminées. En faisant la deuxième version, française ou grecque, peu importe, je modifie le texte. Je vois des faiblesses. (...) En allant d'une langue à l'autre, je poursuis le travail d'écriture. La traduction

de dure au moins trois mois. Au cours de cette période, je peux avoir de meilleures idées que celles qui sont dans la version grecque que je vais noter et que je vais reporter ensuite dans la version originale. D'une certaine manière, on peut dire que la version originale est la traduction. C'est un paradoxe, mais c'est un peu une vérité. (*ibidem*)

L'autotraduction transforme l'écriture en une démarche révisionnelle et permet ainsi un approfondissement du geste créatif initial. On comprend donc bien pourquoi, aux yeux de l'auteur, l'œuvre ne peut être finie qu'une fois qu'elle existe dans ses deux versions. Les langues sont en dialogue permanent au moment où prend forme l'ouvrage. Alexakis a lui-même expliqué : « On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. La version définitive du texte apparaît dans la seconde langue. Il s'établit ainsi avant la publication un dialogue entre les deux langues » (Pradal, 2008: 8s). Chaque écrit naît de la complémentarité des deux langues si propice à la création littéraire pour l'auteur.

Cette pratique scripturale est originale à bien des égards. Mais pourquoi, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici, peut-on considérer qu'elle incarne aussi un potentiel subversif ? L'autotraduction ne permet pas seulement de corriger ou d'améliorer le texte original. Elle peut aussi donner corps, sous une forme rappelant celle du palimpseste, à une identité auctoriale plurielle. La pratique autotraductive en littérature fustige performativement toute idée de monolithisme identitaire dans le domaine littéraire parce qu'elle célèbre et incarne, à travers le bilinguisme, l'instabilité et la pluralité propres à nos identités.

Parce qu'il est un auteur non français qui a fait sien la langue de Molière et parce que tous ses textes existent en deux langues, Alexakis a mis en place une stratégie scripturale qui brouille les frontières entre les catégories régissant, ou plutôt, tentant de régir, les productions littéraires en français aujourd'hui. Les thématiques linguistiques de ses œuvres et sa pratique de l'autotraduction matérialisent de manière palpable son rejet de toute catégorisation qui se baserait sur l'unilinguisme ou le monolithisme identitaire. S'il laisse ses stratégies scripturales manifester ce rejet, Alexakis n'hésite pas non plus à prendre directement position dans les entretiens qu'il accorde :

Pendant longtemps il y a eu une tendance à sous-estimer la littérature écrite en français par des étrangers. Le mot même de francophonie est très ambigu; il est chargé de connotations condescendantes ou

exotiques. Je ne suis pas francophone mais hellénophone. Je n'ai que la nationalité grecque et je suis écrivain de langue française et de langue grecque. (*ibidem*)

On peut en effet comprendre, grâce au cas d'Alexakis, que l'étiquette « francophone » ne peut pas suffire à rendre compte des écrits d'un auteur bilingue autotraducteur dont une des langues d'écriture est le français. Il est évident que le terme « francophone » ne reflète qu'une des multiples facettes des œuvres de ces auteurs.

Alexakis surfe incontestablement et simultanément sur les vagues de deux littératures nationales : française et grecque. Dans son pays natal comme dans son pays d'adoption, il participe activement à la vie littéraire. En effet, il reçoit des prix, il est interviewé par des journalistes au moment des rentrées littéraires (en septembre pour la France et en décembre pour la Grèce), ses textes sont étudiés par des universitaires, il a atteint le statut d'écrivain majeur... et ce à la fois en France et en Grèce. À son œuvre jumelle correspond une reconnaissance nationale double. Les catégories littéraires en place ne permettent donc pas de rendre compte de telles appartenances littéraires multiples et transversales.

Dans cette optique, il n'est pas surprenant qu'Alexakis ne figure pas parmi les signataires du manifeste pour une « littérature-monde en français ». Nous avons déjà mis en évidence à quel point le caractère unilingue de cette démarche est problématique. Tout comme il rejette l'étiquette francophone, Alexakis ne mâche pas ses mots contre cette nouvelle toquade littéraire :

Je trouve complètement ridicule l'étiquette « littérature monde ». Je trouve ça nul. Personne n'a le droit de mettre des étiquettes sur les livres littéraires. Ce sont ou des livres littéraires ou pas. Quand je lis un texte, il est bon ou il n'est pas bon. La volonté d'apposer des étiquettes... pourquoi ? On va créer un syndicat d'écrivains écrivant en deux langues ? Défendre quoi, des intérêts ? Et qui sera dans ce syndicat ? (...) On est trois ou quatre. (Bessy, 2011: 256).

Alexakis dénonce ici toute catégorisation essentialiste des identités littéraires. Il se méfie des étiquettes qui visent à regrouper les auteurs dans des sortes de clubs dont l'adhésion reposerait sur une spécificité unique lorsqu'il souligne qu'ils ne seraient que « trois ou quatre » dans ce « syndicat d'écrivains écrivant en deux langues ». À ses yeux, le critère national pour les catégories littéraires est aussi discutable et il indique donc préférer

l'appellation « écrivain de langue française (...) [e]t de langue grecque » (*ibidem*). Sa pratique bilingue autotraductive le place bien en position de résistance subversive aux catégories littéraires ayant cours aujourd'hui. En s'autotraduisant et en refusant ainsi de se fixer, l'auteur sape en permanence toute possibilité d'assimilation à une catégorie littéraire donnée. La reconnaissance de la pluralité des identités littéraires et de leur pouvoir de déstabilisation du discours critique actuel passe donc par une reconnaissance de ces pratiques littéraires originales qui donnent lieu à un brassage de champs culturels, nationaux, littéraires, ou identitaires doubles, voire multiples.

Conclusion

Il n'y a donc pas de justification concrète pour l'inclusion ou l'exclusion de tel ou tel auteur au sein du canon de la littérature française. Le prestige des prix littéraires et l'appartenance à une institution telle que l'Académie française jouent un rôle prépondérant dans l'attribution du statut d'écrivain français à un auteur étranger. La catégorie « littérature française » se trouve de plus remise en question par l'« appropriation » de la langue par des auteurs grecs, chinois, canadiens, hongrois, cubains, espagnols, russes ou argentins. Ils injectent tous une dose de pluralité identitaire qui remet en cause la pérennité des catégories littéraires qu'elles soient délimitées selon un principe national (littérature française), linguistique (littérature-monde en français) ou historique (littérature francophone). En démontrant, tout comme l'a fait Robert Jouanny, que « des écrivains comme Apollinaire, Beckett, Ionesco, N. Sarraute, Troyat, Green, etc., posent un problème d'identité littéraire quasiment insoluble » et en insistant sur le caractère subversif de la pratique autotraductive de certains auteurs comme Alexakis, on a bien mis en avant le caractère arbitraire des catégories littéraires et souligné le besoin urgent de les repenser d'une manière qui permettrait de ne pas cantonner les écrivains étrangers écrivant en français à l'exotisme ou au particularisme linguistique (Jouanny, 2000: 35).

Avec les débats critiques nés de la publication du manifeste en 2007, on a récemment beaucoup parlé « autour » de la littérature pour, par exemple, critiquer ou encenser les principes de base de ce texte. On n'a que trop rarement tenté d'établir des parallèles entre le manifeste et les pratiques effectives d'écriture des auteurs concernés. Alexakis et Huston sont les deux écrivains bilingues autotraducteurs les plus renommés sur la scène littéraire de langue française aujourd'hui. Bien sûr, leurs intentions, leurs pratiques scripturales et leurs langues d'écriture (français/grec, français/anglais) diffèrent, mais leurs thématiques

linguistiques, migratoires et identitaires, ainsi que leur écriture autotraductive, permet de les rapprocher. Il est évident que le manifeste, en passant sous silence le bilinguisme littéraire et l'autotraduction de tels auteurs, s'est privé de l'opportunité de puiser au cœur de la matrice littéraire des exemples capables de mettre à jour une esthétique de la littérature-monde moins monolithique.

Huston, alors qu'elle avait signé le manifeste, a plus tard indiqué rejeter les étiquettes littéraires qui ont fait l'objet de cet article. Selon elle, il est en effet

essentiel que les écrivains se détournent de cette manie [mettre des étiquettes], qu'ils en rient, que poliment mais fermement il la refusent, en expliquant de façon patiente et répétée qu'ils ne sont ni des footballeurs ni des *beauty Queens* ni des partis politiques ni des armées, qu'ils ne « jouent » pas pour tel pays (ou telle langue), contre tel (ou telle) autre, qu'ils ne font pas la course, et que, exécrant toute forme de compétition—linguistique, nationale, régionale—, ils se réjouissent au contraire de rencontrer aussi forts qu'eux, et plus forts qu'eux, leurs contemporains ou non, leurs compatriotes ou non. (Huston, 2007: 152)

Il existe bien un décalage entre le discours critique et les pratiques scripturales des auteurs contemporains qu'on voudrait trop souvent traiter comme des « footballeurs » ou des « *beauty Queens* » comme le dit si bien Huston. Il faut se défaire de ce travers aujourd'hui endémique. Pour cela, il est primordial de se concentrer sur les pratiques scripturales des auteurs afin de faire souffler un vent de renouveau sur le discours critique des littératures en français.

Bibliographie :

AGENCE FRANCE PRESSE (1995). « Andreï Makine et Vassilis Alexakis, deux étrangers pour le prix Médicis » <URL: <http://www.lexisnexus.com/>> [consulté le 22/XI/2005]

AJAR, Emil (1973). *Les Racines du ciel*. Paris: Gallimard.

ALEXAKIS, Vassilis (1997, éd 1989). *Paris-Athènes*. Paris: Fayard.

ALEXAKIS, Vassilis (1995). *La Langue maternelle*. Paris: Fayard.

ALEXAKIS, Vassilis (2003, éd 2002). *Les Mots étrangers*. Paris: Folio.

ALEXAKIS VASSILIS (2010). *Le Premier mot*. Paris: Stock.

- BEAUJOUR, Elizabeth Klosty (1989). *Alien Tongues: Bilingual Russian Writers of the 'First' Immigration*. Ithaca: Cornell UP.
- BENIAMINO, Michel (1999). *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.
- BESSY, Marianne (2011). *Vassilis Alexakis: Exorciser l'exil*. Amsterdam: Rodopi.
- BHABHA, Homi (2007). *Les Lieux de la culture*. Paris: Payot.
- CHATZIDIMITRIOU, Ioanna (2009). « Self-Translation as Minorization Process: Nancy Huston's *Limbes/Limbo* ». In: *SubStance*, n° 119, pp. 22-42.
- CHENG, François (2003). « Réception de M. François Cheng: Discours prononcé dans la séance publique » <URL: http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/cheng.html> [consulté le 30/IV/2012]
- CLÉMENT, Bruno (2001). « Serviteur de deux maîtres » In: *Littérature*, n° 121, pp. 3-13.
- DARWICHE JABBOUR, Zahida (2001). « L'Écriture de soi dans la langue de l'autre », *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Littérature et nation*, n° 24, pp. 101-21.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS (2000). *Dictionnaire de la littérature française : le XX^e siècle*. Paris: Albin Michel.
- FITCH, Brian T. (1988). *Beckett and Babel: An Investigation into the Status of the Bilingual Work*. Toronto: University of Toronto Press.
- GARY, Romain (1982). *La Vie devant soi*. Paris: Gallimard.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- GRUTMAN, Rainier (2005). « Bilinguisme » In: *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, p. 29.
- HUSTON, Nancy (1999). *Nord Perdu, suivi de Douze France*. Arles: Actes Sud.
- HUSTON, Nancy (2007). « Traduttore non e traditore » In: *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard, pp. 151-160.
- JOUANNY, Robert (2000). *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris: PUF.
- KLEIN-LATAUD, Christine (1996). « Les Voix parallèles de Nancy Huston. » In: *TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, n° 9, pp. 211-31.
- KROH, Aleksandra (2000). *L'Aventure du bilinguisme*. Paris: L'Harmattan.
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (2007a). « Pour une littérature-monde en français », *Le Monde des Livres*, <URL: http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html> [consulté le 30/IV/2012]
- LE BRIS, Michel et ROUAUD, Jean (2007b). *Pour une littérature-monde*. Paris: Gallimard.
- MAKINE, Andreï (1995). *Le Testament français*. Paris: Folio.
- MOURALIS, Bernard (2006). « La Condition de l'écrivain francophone. » In: *Le Magazine littéraire*, n° 451, pp. 38-40.

- OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan.
- PORRA, Véronique (2001). « Les 'convertis' de la francophonie. », *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Littérature et nation*, n° 24, pp. 297-311.
- PORRA, Véronique (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature "invitée" entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- PRADAL, François (2008). « Entretien avec Vassilis Alexakis : L'Imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues. » *Le Français dans le monde*, n° 355, pp. 8-9.
- ROBIN, Régine (2003). *Le Deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins*. Paris: Kimé.
- SAÏD, Edward W. (2005). *L'orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2006). *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris: Éditions Amsterdam.
- VIANNAY, Monique et ESTRAN Chantal (1991). « Écrire, entre deux langues. » In: *Écrire, entre deux langues. Schreiben, zwischen zwei Sprachen. Sirene*, n° 8, pp. 10-31.

LE TEXTE EPISTOLAIRE COMME MISE EN SCENE DE L'EXIL AU FEMININ

BEATRICE BOUVIER-LAFFITTE
Licia - UCO
CoDiRe – Université de Nantes

beatrice.bouvier@uco.fr

ANNE PROUTEAU
Grihnam – UCO
CERIEC - Université d'Angers
anne.prouteau@uco.fr

Résumé : Dans *Les Lettres chinoises* de Ying Chen et *Lettres parisiennes* de Nancy Huston et Leïla Sebbar, les auteurs questionnent, interrogent leur vécu de femme exilée d'une langue première, d'un lieu initial. Cet article aborde la question du rôle de la forme épistolaire dans la formulation d'une réflexion sur l'exil à partir de ces deux textes. Le genre épistolaire semble approprié pour traduire cette déchirure. Le choix motivé de la correspondance permet l'éclosion d'une parole mouvante, libre, naturelle, hors des cadres conceptuels habituels et donne à voir, par la présence du prosaïque, les manifestations tangibles de l'exil dans la vie des écrivaines.

Mots-clefs : Exil – épistolaire – femmes - écriture francophone - mise en scène

Abstract: In *Les Lettres chinoises* by Ying Chen and *Lettres parisiennes* by Nancy Huston and Leïla Sebbar, writers question their own life as exiled women from a first mother tongue. Epistolary genre seems appropriate to translate this condition.

Keywords: Exile – correspondence – women - Francophone writing – self-display

Introduction

Les auteurs dont le répertoire linguistique est composé de plusieurs langues ou qui n'ont pas le français comme langue première contribuent dans leur œuvre, dans leur parcours, à travers leur témoignage, par l'usage qu'ils font des langues, à définir la notion d'exil. Dans *Lettres parisiennes*, sous-titré « Histoires d'exil », deux femmes, Leïla Sebbar et Nancy Huston, s'écrivent parce que, disent-elle, « raconter, autopsier l'exil, c'est parler d'enfance et d'amour, de livres, de vie quotidienne, mais aussi de la langue, de la terre, de l'âme... » (Huston & Sebbar, 1986: 5).

Les Lettres chinoises de Ying Chen (1998) est une correspondance fictive, un roman qui met en scène une histoire d'amour entre deux étudiants chinois qui prévoient d'émigrer au Québec. Yuan, le garçon, part le premier. Il sera rejoint par une amie commune, Da li. Tous trois entament une correspondance en attendant l'arrivée de Sassa, la fiancée restée en Chine. Dans cette correspondance fictionnelle, ou roman par lettres, l'amour n'est pas le thème principal. Il s'agit au fond d'une conversion du vécu de l'exil en objet épistolaire. Les trois personnages incarnent chacun un rôle destiné à représenter les dualités contradictoires (partir, rester ou revenir) de l'auteure-exilée et de sa quête d'identité. Dans *Lettres parisiennes*, l'enjeu de l'écriture de ces lettres est d'approcher et de réfléchir à la notion d'exil. Le projet est clairement exprimé dès la préface « elles veulent s'écrire, se parler d'exil (...), sachant bien que cette correspondance ne sera pas secrète. » (Huston & Sebbar, 1986: 5).

Ces trois écrivaines ont, à vrai dire, peu en commun : elles n'ont pas la même origine géographique, elles ne cultivent pas le même rapport à la langue française. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas tant de réfléchir à la notion d'exil pour chacune de ces femmes, - ce qui a été déjà bien considéré par la critique -, mais de réduire notre propos et notre intérêt à observer dans ces trois textes la correspondance comme un vecteur privilégié de l'expression de l'exil. Parmi les mécanismes qui permettent de véhiculer la notion d'exil, on notera la dimension dialogique de la correspondance qui favorise la discussion autour de l'origine et des racines, autour des langues et de la quête d'un lieu d'ancrage. Nous travaillerons au choix de la correspondance comme mise en scène littéraire de l'exil et observerons les procédés qui favorisent une certaine authenticité du

discours, en particulier dans l'irruption du quotidien dans le texte.

L'exil spéculaire

La relation dialogique instaurée dans ces deux correspondances fait apparaître les dimensions plurielles, mouvantes et contradictoires de l'exil, qui s'opposent, se complètent ou se heurtent. D'une part il y a l'irrévocable perte, l'abandon, la trahison envers les origines qui occasionne solitude, nostalgie et tristesse : « Chère Leïla, ainsi à toi aussi on dit que tu as les yeux tristes? », demande Nancy Huston, qui pleure « l'immense, l'incomparable ciel canadien ; la langue anglaise qui l'a accueillie avec tant de naturel. » (*idem*: 25). Ying Chen parle de trahison envers la Chine et de dilution dans le pays d'accueil « Je suis partie, donc occidentalisée, éliminée, perdue, disparue, finie » (2004: 50). Elle craint aussi de perdre l'héritage de la langue maternelle « facile à recevoir et difficile à garder » (*idem*: 26).

Mais, d'un autre côté, l'acte de quitter la terre et la langue natales, correspond à une nouvelle naissance que Nancy Huston appelle « le champ des possibilités » (Huston & Sebbar, 1986: 102). Ying Chen « se glisse dans une autre langue et espère y renaître » (2004 : quatrième de couverture) tout comme son héros, Yuan, qui, dans ses premières lettres de Montréal, se compare à un nouveau-né : « La curiosité disparue peu à peu avec ma jeunesse, a ressuscité en moi. J'ai l'impression d'avoir rajeuni. Je vis comme un nouveau-né » (2004: 17).

Cependant, l'exil ne commence pas avec le changement de lieu ou de langue. Tout comme Aragon qui se trouve « En étrange pays dans son pays lui-même » (*Les yeux d'Elsa*, 1), les protagonistes s'expriment vivement et douloureusement sur l'exil originel ou exil intérieur ; Sassa restée en Chine dit « Je ne trouve aucun abri chez moi » (93) et elle se compare même à Yuan installé au Canada « au fond, même si je reste encore sur cette terre où je suis née, je suis aussi déracinée que toi » (66). L'entourage de Sassa, tel un miroir du familier lui renvoie les reflets de cet écart entre elle et lui « Elle est comme une étrangère, cette fille. Pas possible de lui faire comprendre les choses. » (56) ; ce à quoi Sassa répond « quand on est étranger chez soi, on n'a aucun espace de retraite » (27). Le pays et la langue de l'enfance donnent « la nausée » (24) à Nancy Huston qui envie les « vrais exilés, ceux qui disent aimer passionnément leur pays d'origine... » (22).

L'échange épistolaire serait alors une transposition de la conception lacanienne du miroir ; destinataire et destinataire réfléchissent l'un pour l'autre l'image de soi en quête d'unification pour pallier à l'éclatement provoqué par l'exil : « Reconstituer un corps, rêver d'une identité qui échapperait au morcellement, tel serait l'enjeu. » (Harel, 1992: 380). Le morcellement identitaire est métaphorisé dans la correspondance chinoise par les trois personnages qui constituent le double autobiographique de l'auteure.

Le personnage de Sassa qui reste en Chine est malade, elle s'étirole tout en profitant du confort routinier, rassurant, du sol natal, elle vit sans efforts mais sans enjeux ; dans ce sens, elle symbolise les racines pesantes mais rassurantes : « Sassa s'est habituée à cette sécurité modeste au prix de la soumission et de la bienséance » (98). Yuan, qui écrit sa première lettre de Vancouver représente cette autre dimension de l'exil, celle de l'élan, de la pulsion vers l'ailleurs, et c'est « les yeux éblouis et le souffle oppressé » qu'il arrive devant les « splendides lumières de l'Amérique du Nord » (9). Par son regard, par son discours, il incarne la promesse de potentialités encore inexplorées « Montréal est pleine de curiosités. Tu feras de véritables découvertes à chaque instant » (110).

Le troisième personnage du roman, l'amie commune, Da li, dispose d'une plus grande liberté de jeu que les deux autres, elle a une attitude plus indéterminée, plus mouvante et plus interrogative. C'est elle qui, en réalité, transporte le dialogue amoureux initial vers la problématique de l'exil. En effet, elle entre dans cette correspondance, qui ne la concernait pas au départ, mais qui lui devient peu à peu nécessaire pour se trouver, pour se comprendre « je ne sais plus ce que je veux » (118) et « Mais laisse-moi t'écrire ; personne d'autre que toi n'aura le temps de m'écouter. » (115). Da Li, personnage en errance, est la figure de la quête ; « Toute ma vie j'ai senti cette inexistence. » (74). Après son séjour à Montréal, elle s'en ira à Paris ... puis ailleurs, à la poursuite d'un autre lieu sachant qu'il restera hors de portée : « Je donnerai des nouvelles quand je serai de nouveau installée si jamais je peux l'être, bien sûr. » (130).

« Si je parle d'exil c'est le seul lieu d'où je puisse dire les contradictions, la division... », précise Leïla Sebbar (134). La faille identitaire de ces écrivains exilés que

Nancy Huston appelle « les divisés » s’actualise dans la discussion autour de l’origine et des racines qui devient un thème récurrent de leur œuvre et, chez Nancy Huston, une définition même de l’exil littéraire : « Ces écrivains ne sont ni enracinés ni déracinés ; souvent, du reste, ils perçoivent l’idée même de racines comme une illusion, voire une métaphore dangereuse. Ils ne sont ni sédentaires, ni nomades. Ils sont exilés. » (*Âmes et corps*: 59). Plus déterminée encore, Ying Chen fait dire à Da li « (...) or je n’aime pas les racines. Je les trouve les unes comme les autres laides, têtues, à l’origine de préjugés, coupables de conflits douloureux, destructeurs et vains. » (65).

Son troisième roman, *L’ingratitude*¹, tente justement de traiter de la férocité banale de la filiation et de l’aspect futile des racines. » (*Encres vagabondes*). Pour celles et ceux qui, tentant d’échapper aux origines, refusent les racines, l’alternative serait la mobilité, la migration, la transition, *l’itinérance*. Ying Chen se figure le plus souvent « en marche » : « aussi longtemps que je respire je serai en marche et n’aurai pas de repos » (2004: 66), tandis que Leïla Sebbar se dit « obsédée par sa route et les chemins de traverse... » (134). Cette marche n’est pas sans objet ; elle est recherche d’un lieu pour la création.

Langue française et territorialité imaginaire

Le français, langue commune d’écriture des protagonistes de cette étude, n’est pas neutre. Elle est une langue étrangère pour Nancy Huston et pour Ying Chen. C’est l’absence de la langue arabe de sa biographie langagière qui fait sens pour Leïla Sebbar, et l’enjeu pourrait consister à inscrire cette langue « paternelle » en creux dans la langue d’expression, - le français -, afin d’en faire, en quelque sorte, une langue nouvelle ou renouvelée : « Comment fais-tu », l’interroge Nancy Huston, pour parvenir « à parler et à écrire le français *comme* une langue étrangère » (15) et à inventer une langue « si fraîche, si personnelle, un idiome à la fois libre et précis. » (15). Fondé sur le manque de cette langue natale, l’exil de Leïla Sebbar constitue un thème récurrent de sa composition littéraire : « (...) l’exil, dès ma naissance, de la langue arabe de mon père (mon père ne m’a pas appris sa langue, je l’ai écrit à travers de multiples variations) » (2010: 105). Au cœur de cette absence, il faut conquérir sa légitimité : « Lorsque je dis que je ne parle pas

¹ Cf. *L’ingratitude*, Léméac / Actes Sud, 1995.

arabe, c'est le scandale. » (1986: 133) et s'inventer une identité « d'écrivain français avec un nom pas français » (2010: 102).

L'exil de la langue natale est tout aussi fondateur chez Ying Chen qui « se glisse dans une autre langue et espère y renaître » et affirme : « (...) Il m'aurait été impossible d'écrire sans avoir quitté la Chine » (*Encres vagabondes*). L'emploi d'une autre langue crée la distance nécessaire d'avec l'origine et autorise la création littéraire ; « l'écart » d'avec la langue natale ouvre une possible voix créative.

Ying Chen profite de ce regard distancié pour revisiter à neuf des notions et des mots et fait dire à Sassa : « Depuis ton départ, on dirait que le mot 'liberté' n'est plus aussi péjoratif qu'auparavant... » (61). Le filtre de la langue étrangère, opérerait pour Nancy Huston comme un « sortilège » qu'elle utilise pour « étrangéiser toutes ses habitudes » (212) et « faire de toutes ces choses une source d'étonnement perpétuellement renouvelé » (212). Et Yuan est finalement heureux à Montréal, après avoir compris qu'il sera partout dans le monde... un étranger.

Nancy Huston se rappelle l'allégresse de ses premiers pas d'écriture en français « les mots avaient un goût, ou plutôt un volume, ils étaient vivants » (103). Avec un plaisir qu'elle n'aurait « même pas pu imaginer en anglais » (102), elle a construit son premier texte en français, « en jouant avec les sons comme si je bâtissais une sculpture musicale... » (87) ; ce qui n'aurait pas été possible dans la langue de son père qui, dit-elle, « l'habitait comme un poids mort » (103). Julia Kristeva et Linda Lê choisissent la même métaphore funèbre pour évoquer leur langue maternelle. La première compare la langue de son enfance à un « cadavre chaud », à « un corps mort » qu'elle couve dans son propre corps (Kristeva, 1998: 65) ; et c'est « un corps en décomposition » ou celui « d'un enfant mort à qui il faut chercher un tombeau » que porte Linda Lê en elle (329). Au creux de la matrice créatrice, ces femmes exilées re-naissent de leur cendres et s'auto-engendrent dans une aventure littéraire qui n'est possible que dans la nouvelle langue.

Cette problématique du rapport à la langue natale constitue l'essentiel de la discussion sur l'exil. Hantées par la perte de la langue-terre nourricière, du milieu premier, ces écrivaines orphelines en quête d'un lieu de création adoptent « le lieu de

l'écriture comme voie possible d'une 'identité' d'écriture échappant aux catégorisations figées et fixées » (Chalet- Achour, 2007: 61). Lieu et langue sont liés, et l'écriture devient alors un « espace potentiel », un lieu psychique qui, pour Winnicott, « autorise la création d'un sentiment d'identité » (13) ; « Je crois que je me ressemble le plus quand j'écris », constate Ying Chen, dans sa dernière lettre. On pourrait parler ici de « territorialité imaginaire » dont l'auteure expérimente le double pouvoir poétique et analytique : « Je veux simplement me rapprocher du moi, explorer tant bien que mal sa réalité évanescence et sans cesse renouvelée » (2004: 60), dit Ying Chen. Cet espace potentiel permet de supporter, de vivre l'angoisse intolérable de la distance et de l'éloignement : « et si je n'avais pas écrit, à quel point l'exil aurait été meurtrier... », raconte Leïla Sebbar (*D'encre et d'exil*: 56).

Dans ce « tiers espace » de l'exil (Chalet-Achour, 2007: 62), il serait alors possible d'habiter un langage. Ying Chen accomplit ce chemin vers le territoire imaginaire dans l'exercice de l'auto-translation : « Je vois dans ma volonté de me traduire un souhait, un rêve, un désir de me réconcilier avec le passé, une possibilité de récupérer ma vie d'avant, une illusion de survivre non seulement ailleurs, mais là précisément où je me croyais morte. » (2004: 67).

L'espace de l'exil dans la lettre

Les Lettres chinoises et Lettres parisiennes sont des textes écrits par des femmes exilées d'un espace géographique initial : « Si, souligne Rodolphe Baudin, l'angoisse de la perte d'identité, voire d'humanité, est peut-être la plus violente imposée par l'exil (...) moins radicale, mais plus constante, est celle causée par la perception douloureuse de l'espace de l'exil » (14). Ce qui frappe dans les lettres de notre corpus, c'est justement le soin que nos épistolières accordent à ancrer spatialement très précisément leurs lettres : en plus de l'en-tête traditionnel du type « Paris le 12 juin 1983 » qu'elles n'omettent jamais, ces femmes sont attentives à marquer leur territoire géographique. Pour Leïla Sebbar, le lieu préféré d'écriture est un lieu anonyme « non chargé de mémoire » (29). Dans une des missives, il s'agit par exemple de la description du Bar de *La coupole* qui l'abrite pour la matinée, toute la lettre est ponctuée par la description des serveurs de

l'ouverture du café aux préparatifs du déjeuner (29) ou encore dans le café des Halles « Au père tranquille », où stationne une jeunesse dorée bien tranquille » (126).

Nancy Huston aime également à définir le décor qui l'entoure : « je suis absolument seule aujourd'hui dans cette maison » (55), « oui je suis encore dans le Berry (...) la maison s'est remplie peu à peu, nous sommes maintenant sept... » (44). Si les personnages des *Lettres chinoises* restent discrets sur la datation de leurs missives, ils désignent toujours dans la conclusion auprès de leur signature le lieu d'écriture à travers une formule spéciale : « Sassa de Shanghai »², qui met en valeur, à travers la préposition « de », le lieu d'enracinement géographique de la lettre et le sentiment d'appartenance à une terre. Même en transit dans un aéroport, un des personnages des *Lettres chinoises* signe sa lettre « Yuan de Vancouver » avec la mention précédente « pour pouvoir vivre dans un monde civilisé, il faut s'identifier c'est cela » (12).

Dans les deux textes considérés, la mention du lieu prend le pas sur la mention temporelle. Le temps historique du fait de l'absence de datation est peu présent (mis à part l'en-tête et encore juste dans *Lettres parisiennes*), très peu d'allusions à des faits de société ou d'actualité permettent de dater ces échanges. En revanche, - et c'est peut-être plus vrai encore dans le texte de Ying Chen -, ce qui fait date, ce qui fait événement, c'est le moment où j'ai quitté mon pays d'origine. « En 1994, écrit-elle, je n'avais que 5 ans dans ma nouvelle vie » (*Les quatre mille marches*: 64). Le décompte de l'âge commence avec l'arrivée dans le pays d'accueil. Il y a comme une nouvelle mesure du temps qui se compte en année d'exil : l'exil recouvre tout, y compris le temps historique. Si nos épistolières sont sensibles au lieu d'où elles écrivent, elles peuvent aussi montrer un attachement au matériau utilisé dans l'acte de la correspondance.

Un papier, écrit Leïla Sebbar, qui serait le signe tangible, concret, matériellement voluptueux de l'exil. (...). Je crois que la mobilité de l'exil, je la retrouve aussi dans ces papiers instables, fébriles, empruntés dans le désordre aux lieux qui me retiennent en ville (8).

Elle évoque avec passion le rituel de l'écriture avec « un stylo plume Parker, le même après 10 ans » (18) : « tu sais [écrit-elle à Nancy Huston] que j'ai été choquée de ta

² Dans chaque lettre.

lettre tapée à la machine (...). La mobilité du stylo plume me plaît infiniment. On peut avoir un stylo en poche, un peu de papier, et n'importe où on sera à la fois prêt à écrire et prêt à partir » (18). Ce rituel, Nancy Huston cherche à s'en affranchir : « Loin d'avoir comme toi un stylo fétiche, j'écris avec les outils les moins chers et les plus anonymes de préférence des feutres verts ou noirs (...) mais je les égare et je dois en racheter sans arrêt. C'est peut-être l'ostentation de l'écrivain que je cherche à éviter ainsi » (21).

Chez Yin Chen, on note une seule allusion aux conditions matérielles de l'écrivain, elle fait référence à un clavier qui est bien loin d'avoir une connotation négative dans sa bouche, au contraire : « Il m'arrive, quand les mots coulent bien, de ne plus savoir en quelle langue ils viennent, tellement je suis transportée par le geste mécanique et presque inconscient de taper sur le clavier » (60).

Seule en fait, Leïla Sebbar exacerbe cet outil, le crayon, et plutôt un certain crayon qu'elle charge émotionnellement. De manière hyperbolique, elle écrit : « Chaque fois que je crois l'avoir perdu, j'entre en hystérie et je me sens la force et la violence de tuer même un enfant » (17). Cet attachement, qu'elle qualifie d'archaïque, trouve son origine aussi dans le sentiment d'exil : « J'ai besoin d'une attache visible, manuelle, au mot, au texte qui s'écrit ; c'est ma terre au fond... » (18). Le texte devient le lieu d'ancrage d'une femme menacée d'un exil perpétuel. A travers un élément du quotidien, le crayon, et son usage, la personnalité se dévoile, celle d'une perpétuelle migrante, d'une femme mobile. Même sentiment traduit par Yin Chen à la fin des *Lettres chinoises* : « Seule sur mon chemin, je marche non pas d'un pays à l'autre mais d'un lieu à l'autre » (67).

Inlassablement, ces femmes interrogent les objets qui les entourent et qui témoigneraient de cet exil qu'elles cherchent à cerner. Ainsi des vêtements de Nancy Huston ; ce qui exprime son besoin de racines dans le fait de porter un habit ayant appartenu à d'autres « Bref, tu comprends mieux maintenant pourquoi, depuis que je vis à Paris, je m'habille presque exclusivement aux puces, (...) j'ai besoin de porter sur mon corps un peu d'Histoire - même si de cette histoire j'ignore tout » (88), ou du sac à main de Leïla Sebbar : « Un examen rigoureux de nos sacs à main révélerait, je pense, deux ou trois choses de ce que je ne peux nommer autrement que l'exil » ; « C'est le sac [poursuit-elle], d'une femme toujours prête à partir 'rempli pour un exode possible à tout instant' » (8).

Ces objets ne sont pas là pour rappeler directement le pays d'origine. Il ne s'agit pas d'objets exotiques. Plus subtilement, ces femmes trouvent dans ces attributs féminins une manifestation concrète de ce qui les façonne ; à certains moments, signes de liberté, de mobilité, à d'autres de recherche d'antériorité, de morcellement... les objets ainsi scrutés font jaillir une réflexion d'ordre existentiel sur l'exil.

Le naturel et l'éloge du désordre

Tout ce qui aurait été écarté dans l'écriture d'un essai sur l'exil est ici exploité, intégré à la prose et fait signe. Le prosaïque envahit le texte ; ainsi, de cette bouteille d'huile glissée malencontreusement des mains de Nancy Huston qui fait l'objet d'un récit, car cet épisode a retardé le moment dédié à l'écriture : « Je ne sais pas ce que je ferais si je n'avais pas le recours du langage, des mots qui me donnent au moins une distance ironique par rapport aux catastrophes de la vie quotidienne » (44). Yuan dans *Les lettres chinoises* : « Je dois m'arrêter ici. J'ai quatre devoirs à faire pour quatre cours », ou encore Sassa : « Je ne peux pas écrire plus longtemps. La fatigue me revient » (138).

Ces mentions du quotidien participent à une authenticité d'un discours dont on oublie qu'il a fait l'objet d'un travail étant destiné à la publication. L'exil prend la couleur du quotidien, il contamine tout. L'irruption du quotidien dans le texte contribue aussi à accentuer la liberté de ton qui se dégage de la lettre : moins doctes, moins définitives les découvertes à propos de l'exil sont ainsi plus mouvantes ... à l'image de nos épistolières.

Brigitte Diaz souligne que « la lettre c'est la littérature sans les genres, sans les cloisonnements, les raideurs, les diktats rhétoriques que la notion même de genre traîne après elle (...) » (246). Les épistolières s'autorisent des commentaires sur l'écriture en train de se faire, revendiquent le choix du support de la lettre. Dans des passages qui s'apparentent au métadiscours, elles soulignent la liberté de ce genre au statut indéfinissable : « Ce que j'aime dans une lettre, c'est l'absolue liberté d'écrire, de répondre ou non, de reprendre ou pas, tel ou tel point de la lettre reçue, de revenir sur ce qui tient à cœur, même si ce n'est pas le sujet ... » (19). Nos écrivaines s'inscrivent ainsi dans une tradition bien établie définie par Christine Planté :

Les substantifs ou adjectifs qui, depuis le XVIII^{ème} siècle viennent définir (...) le style épistolaire féminin, pourraient valoir tout autant pour la femme elle-même : grâce, nonchalance, négligence

(...) ils relèvent d'une idéologie du naturel constituée en valeur esthétique que les femmes seraient censées incarner (17).

L'aspect non définitif, les retours en arrière, l'acte de faire et défaire sont rendus possible par ce matériau de la lettre. C'est au final un choix de mise en scène qui aurait pu être aboli au moment de la publication mais que maintiennent nos écrivaines. Comme l'exprime Leïla Sebbar, « Ce que je peux écrire dans un certain désordre et une belle irrégularité (...) je ne l'aurais pas écrit autrement ni ailleurs » (29). Le genre de la lettre induit un naturel épistolaire qui paraît ne pas avoir coûté à l'auteur, une sorte d'esthétique de la négligence : Leïla Sebbar commente ainsi son écriture : « bavardages, coq à l'âne, mélanges de genre, remarques, analyses, réflexions, notes télégraphiques, sibyllines, sans queue ni tête, phrases codées ou ampoulées » (29).

L'éloge du désordre est ici manifeste et se décèle à travers une utilisation intense des digressions. Procédé assez courant, dans la littérature autobiographique, qui aime à intégrer au récit des sortes d'excursus par rapport au fil directeur du récit. Ici, elles viennent décentrer le propos et continuer en même temps l'édification d'un discours parallèle qui, à sa manière, témoigne aussi de l'exil.

Chez Yin Chen, au départ, c'est l'échange amoureux qui est au centre, c'est l'histoire d'amour qui est l'objet du récit mais au fil des lettres, les digressions sur l'exil s'emparent du texte et en font un des enjeux majeurs du roman. Chez Sebbar et Huston, l'exil est au centre de leur échange, mais le quotidien, la littérature, leur vie de femmes occupent le terrain de la correspondance : c'est ainsi que la dimension prosaïque est indissociable de l'expérience de l'exil du moins dans le tissu de l'écriture épistolaire.

Conclusion

Nous avons souhaité aborder la question du rôle de la forme épistolaire dans la formulation d'une réflexion sur l'exil à partir de *Lettres Parisiennes* et *Les Lettres Chinoises*. L'exercice épistolaire, comme l'écrit Brigitte Diaz, est bien une « tentative de formaliser l'informe (...) pour donner sens aux fragments d'émotions vécues, aux pensées et aux réflexions éparses » (2002: 163). Au terme de notre étude, il semble

qu'en choisissant « une parole épistolaire » (*idem*: 29), ces femmes privilégient une forme mouvante, de dialectique voire même de maïeutique. La posture épistolaire serait alors une convention qu'on aurait avec soi-même : « Je voudrais comprendre, en t'écrivant ce matin... » (27), annonce Leïla Sebbar dans sa lettre.

En se répondant, ces voix dévoilent des stratégies discursives qui aident les interlocuteurs à se positionner, à réagir aux positionnements proposés, voire imposés, par d'autres : « (...) et c'est à toi que je l'écris, un peu comme à moi cette fois-ci, en confiance et en confiance » (53). Dans cet examen de soi, « l'épistolier a besoin du regard de l'autre, témoin du pacte qui se joue-là » (164). Les dernières paroles des *Lettres parisiennes* sont éloquentes. L'échange a produit son effet puisque Nancy Huston clôt ainsi la dernière lettre : « Je te laisse. Je suis épuisée, je suis apaisée » (123). Tandis que dans sa dernière lettre, Ying Chen confie : « Je crois que j'ai laissé derrière moi le lieu de ma naissance et que je m'avance maintenant vers le lieu de ma fin » (2004: 68).

La lettre et son savant désordre orchestré est une forme appropriée pour parler de l'exil : cette pensée dialogique qui cultive la digression et fait la part belle au prosaïque est propice à faire penser, à explorer et à traduire ce sentiment de l'exil. Interroger l'enfance, réévaluer la place de la langue natale, scruter les objets, chercher des lieux d'ancrage permettent à nos épistolières d'appivoiser l'incertitude et la mobilité. Dans l'abondance des textes qui tentent de cerner l'exil, il apparaît que l'épistolaire est un genre approprié pour traduire cette déchirure car il caractérise bien selon l'heureuse formule de Brigitte Diaz « une pensée nomade ».

Bibliographie :

ARAGON, Louis (2004). *Les yeux d'Elsa*. Paris: Seghers.

BAUDIN Rodolphe (2007). *Exil et épistolaire aux XVIIIe et XIXe siècles: des éditions aux inédits* (dir) Rodolphe Baudin, Simone Bernard-Griffiths, Christian Croisille, Elena Gretchanaïa, Presses Univ. Blaise Pascal.

CHAULET-ACHOUR, Christiane (2007). « Exil productifs. Quatre parcours méridiens »,

Problématiques identitaires et discours de l'exil dans les littératures francophones, Anissa Talahite-Moodley (dir.), Presses de l'université d'Ottawa.

DIAZ Brigitte (2002). *L'épistolaire ou la pensée nomade*, Paris: PUF.

HAREL Simon (1992). « Paroles orphelines des écrivains immigrés », *Montréal imaginaire : ville et littérature*. Sous le dir. de Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte. Montréal: Fides.

HUSTON Nancy & SEBBAR Leïla (1986). *Lettres parisiennes, Histoires d'exil*, Paris: J'ai lu.

HUSTON Nancy (2004). *Âmes et corps*, Paris: Actes Sud.

KRISTEVA Julia (1998). « L'amour de l'autre langue », *L'avenir d'une révolte*, Paris: Calman-Levy, pp. 65-70.

LÊ Linda (1999). « Littérature déplacée », *Tu écriras sur le bonheur*, Paris: PUF, pp. 329-30.

PLANTE Christine (1998). *L'Épistolaire, un genre féminin*, Paris: Honoré Champion.

ROUQUET -BROUTIN, Karine (2008). « Destins métisses et constructions identitaires : l'appel à l'autre langue, l'autre culture », *Exils, migrations, création*, Paris: Indigo, pp. 81-94.

SEBBAR Leïla (2003). *Je ne parle pas la langue de mon père*, Paris: Julliard.

SEBBAR Leïla (2010). « Le prénom sans le nom », *Je est un autre, pour une identité-monde*, Paris: Gallimard.

WINNICOTT Donald (1990). *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, Paris: Gallimard.

YING Chen (1998). *Les Lettres chinoises*, Paris: Actes Sud « Babel ».

YING Chen (2004). *Quatre mille marches, Un rêve chinois*, Paris: Seuil.

Rencontre avec Ying Chen, Propos recueillis par Brigitte Aubonnet sur le site <http://www.encre-vagabondes.com/rencontre/yingchen.htm>, [consulté le 7 octobre 2011]

**FRANCOPHONIE, ALLOPHONIE ET COSMOPOLITISME:
PROLEGOMENES POUR UNE NOUVELLE LITTERATURE CONTEMPORAINE**

ILEANA DANIELA CHIRILA

Duke University

fdc@duke.edu

Résumé: La littérature contemporaine en français produite par des auteurs allophones a été massivement « institutionnalisée » grâce à des prix littéraires, promotion dans les médias, et inclusion dans les manuels scolaires. Mais les efforts de sa théorisation se sont heurtés à la difficulté de produire des taxinomies pour des auteurs dont les origines sont si diverses qu’elles empêchent toute catégorisation. Le présent article propose de possibles critères de constitution du corpus et soutient que son épanouissement s’accorde avec des phénomènes spécifiques à une nouvelle réalité globale.

Mots-clés : allophone – consécration – cosmopolitisme - Ulrich Beck

Abstract: The contemporary literature in French produced by allophone writers has been massively “institutionalized” by literary prizes, media promotion, and inclusion in school curricula. But all the efforts toward its theorization have collided with the difficulty to produce taxonomies for writers whose origins are so diverse that they prevent any categorization. The present article offers new criteria for building a possible literary corpus and argues that its development is specific to a new global reality.

Keywords: allophone – consecration – cosmopolitanism - Ulrich Beck

En considérant la dynamique sociale française contemporaine et sa représentation sur le marché littéraire, mais aussi les institutions culturelles les plus influentes (prix littéraires, collections, maisons d'éditions, listes scolaires, média culturels), on remarque qu'une position de plus en plus centrale est occupée par un paradigme distinct d'écrivains, dont l'origine nationale non-francophone complique leur catégorisation. Des auteurs comme Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Atiq Rahimi, Michel del Castillo, Agota Kristof, Jonathan Littell, Nancy Huston, Dai Sijie, François Cheng, Brina Svit, Shan Sa, Ya Ding, Gao Xingjian, Milan Kundera, Eduardo Manet, Jorge Semprun, Hector Bianciotti, Amin Maalouf, sont tous lauréats d'importants prix littéraires français (plus de vingt prix entre 1990 et 2010), mais aussi lauréats du Nobel (Gao Xingjian), membres de l'Académie Française (François Cheng, Amin Maalouf) ou Goncourt (Jorge Semprun), présidents de jurys littéraires (Hector Bianciotti, Jorge Semprun, Nancy Huston, Amin Maalouf), publiés dans la Pléiade (Milan Kundera) ou étudiés à l'école (Shan Sa, Dai Sijie, Amin Maalouf, Andreï Makine, Milan Kundera, Agota Kristof, etc.). Régulièrement à la une des revues littéraires, honorés dans des émissions culturelles de télévision en tant qu'invités spéciaux, ces écrivains massivement institutionnalisés en France ont atteint un niveau de célébrité peu contesté.

Mais cette catégorie d'écrivains, même si relativement facile à identifier du point de vue chronologique, s'avère immense et confuse quant à sa composition. Si la littérature en question est qualifiée tantôt de française, tantôt d'allophone¹, tantôt de transculturelle, elle est aussi forcément francophone, car produite en français. Le plus souvent toutefois, les études de spécialité la font porteuse de trait d'union (littérature sino-française, littérature franco-russe), signe de son affiliation presque irréflectie à l'origine ethnique de son auteur.

¹ Dans le *Petit Larousse* « allophone » (du grec ἄλλος, állos, « autre » et φωνή, phōnē, « voix, son ») désigne la personne dont la langue maternelle est une langue étrangère à la communauté où elle se trouve. Pourtant, au Canada, la dénomination a acquis des connotations négatives : en appelant allophone quelqu'un dont la langue maternelle n'était ni le français, ni l'anglais, ni une langue autochtone (amérindienne), on a conceptualisé un paradigme national qui excluait les nouveaux immigrants, ceux qui n'étaient pas « pure laine ». En Europe, depuis plus d'une décennie, et surtout dans les écrits de Véronique Porra et Janosz Riesz, allophones sont les écrivains francophones dont la langue maternelle n'est pas le français. C'est dans cette dernière acception que j'utilise la notion dans la présente étude.

L'un des problèmes les plus importants de toute étude critique et esthétique de cette littérature serait donc la configuration exacte de son objet : de la multitude d'écrivains contemporains nés dans des pays non-francophones, qui ont choisi le français pour leur carrière littéraire, lesquels étudier? Faut-il y compter les écrivains qui vivent encore dans leurs pays de naissance, mais qui écrivent en français, tel Shen Dali, qui vit à Beijing, Václav Jamek, qui vit à Prague, ou Esther Orner, qui vit à Tel Aviv ? Se pencher aussi sur ceux qui ont choisi de vivre dans un autre pays que la France, mais qui continuent de publier à Paris, tels Jonathan Littell, l'Américain qui vit en Espagne et publie chez Gallimard, Wei-Wei, la Chinoise qui vit à Manchester et publie chez Denoël et les Editions de l'Aube, ou Agota Kristof, la Hongroise qui vit en Suisse mais qu'on connaît grâce aux Editions du Seuil² ? Que faire des écrivains allophones québécois ? Serait-il possible de regrouper les tenants de l'« écriture migrante » québécoise sur des critères de langue maternelle, et ensuite « emprunter » à ce courant les non-francophones, tels Ying Chen, Naïm Kattan ou Marco Micone, et les rattacher à ce corpus ? Prendre en compte les écrivains qui vivent et publient en France, mais dont la première langue d'écriture n'est pas le français, telle Zoe Valdès, la Cubaine Chevalier des Arts et des Lettres de l'État français, qui vit en France mais écrit en espagnol, ou le Canadien Alberto Manguel, lui aussi vivant en France, mais dont les livres sont la plupart en anglais ?

Je propose dans cette étude quelques critères de sélection des auteurs d'origine non-francophone, susceptibles de révéler, à mon avis, une certaine spécificité de cette littérature dans le corpus plus général de la littérature française / francophone contemporaine.

Un des critères les plus évidents est incontestablement la *différence* de ces auteurs dans le sein du système littéraire francophone : ce qui les distingue notamment des autres écrivains «francophones» est qu'ils n'ont aucune attache à l'histoire coloniale de la France, et que leur langue maternelle (ou même leur deuxième langue, pour ceux qui se trouvent dans une situation diglossique) est autre que le français. Ils viennent de Russie, Chine, Grèce, Slovaquie, Etats-Unis, Hongrie, Afghanistan, Espagne, Cuba, Liban, Argentine,

² Agota Kristof est décédée en 2011.

Canada anglophone... L'utilisation du terme derridien devrait délibérément marquer ici un principe de non-suffisance de ce critère, et en même temps souligner sa teneur aporétique : malgré le fait que cette « différence » est essentielle dans la constitution du champ, les écrivains en question réfutent une classification « ethnique » de leur littérature, en réclamant leur appartenance à la littérature en général.

Pris en soi, ce critère est donc défectueux : il entraîne l'exclusion presque automatique de tout auteur né dans un pays où le français est (ou a été, suite à la colonisation) langue officielle ou administrative, les écrivains en situation de diglossie (dont le français est l'une des deux langues), mais pourrait ne pas exclure, pour autant, les écrivains qui, même si nés dans des pays où le français n'est pas langue officielle, ont vécu dès leur petite enfance dans un pays francophone, ou sont venus en contact avec le français très tôt dans leur vie. C'est le cas de Wajdi Mouawad, par exemple, né au Liban en 1968, mais qui a remplacé l'arabe par le français au moment de son départ pour la France en 1977, d'Anna Moï et Michel del Castillo, nés au Vietnam et respectivement en Espagne, mais dont les pères étaient français, ou de Kim Lefèvre, née au Vietnam, et Ananda Devi, née à l'île Maurice, qui ont vécu une situation d'immersion française dès l'école primaire. Mauricienne à l'origine est aussi Natacha Appanah (*Le dernier frère*, Prix du Roman Fnac 2007), dans la même situation de diglossie qu'Ananda Devi.

C'est pourquoi on devrait ajouter à ce critère un autre, tout aussi important, à savoir l'appartenance de ces auteurs au même champ littéraire. La notion de « champ littéraire » (ou artistique, ou symbolique), élaborée par Bourdieu à partir de recherches sur la littérature et l'art français, et développée surtout dans son livre *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992) pourrait se définir comme l'espace social où se situent ceux qui participent à la production des œuvres littéraires et de leur valeur. Les trois composantes de cet espace sont, selon Bourdieu, les producteurs de l'œuvre (auteurs, producteurs, imprimeurs, plus les producteurs de la valeur de cette œuvre, à savoir les critiques), l'œuvre en tant que telle, et les consommateurs (lecteurs, auditeurs, spectateurs). Entre ces trois composantes, dit Bourdieu, il y a tout l'espace social, fait de mille déterminations externes (parmi lesquelles le facteur économique et social, par exemple),

qui ne s'appliquent jamais de façon directe, mais qui subissent des restructurations conformément à la logique interne du champ. Il convient ici de présumer que, dans notre cas, le champ littéraire généré par ce système d'oppositions et de contradictions est ce que Michael Beniamino appelle *La Francophonie littéraire* (1999).

Dans ce contexte, les instances de légitimation dominantes (jugements critiques, pratiques littéraires traditionnelles - prix, inclusion dans les manuels scolaires) sont concentrées dans l'espace francophone, et c'est par leur médiation que ces auteurs ont pu satisfaire les critères de consécration dans le champ culturel francophone. Il va de soi, donc, que des auteurs tels Jonathan Littell (prix Goncourt et Grand Prix de l'Académie Française) et Agota Kristof (prix du Livre Inter), qui vivent en dehors de la France mais publient à Paris, fassent partie de ce paradigme, tout comme Ying Chen ou Wei-Wei. Si Ying Chen est déjà largement connue en France, c'est par la légitimation d'un autre espace francophone qu'elle l'a fait, l'espace québécois, qui l'a couronnée d'importants prix littéraires, en la propulsant sur la bourse de valeurs francophone. Le cas de Wei-Wei paraît plus complexe : quoiqu'elle n'écrive qu'en français (son œuvre n'a pas encore été traduite en chinois) et ne publie qu'en France, elle habite à Manchester et ses livres sont inlassablement classifiés comme « littérature chinoise ». Pourtant, Wei-Wei est souvent invitée dans les établissements français pour parler de ses livres et de son expérience francophone et elle est de plus en plus connue en France.

On voit ici que ce critère se superpose donc à un autre, qui dérive du précédent, en le renforçant, mais qui en diffère par sa nature symbolique : la consécration. La validité de l'appartenance de ces auteurs au champ francophone pourrait être confirmée seulement si cette appartenance a été réalisée par l'entremise de quelques méthodes confirmées de consécration. Mais comment utiliser une valeur purement métaphorique qui, quoique faisant partie de l'appareil conceptuel de la sociologie de la littérature, et quoique utilisée fréquemment dans les investigations théoriques, échappe à une mesure concrète et exacte ? En quoi mesure-t-on le niveau de « célébrité » d'un texte, et, par extension, de son auteur ? Bourdieu parle du capital symbolique en tant que capital de reconnaissance ou de consécration, en « définissant » cette reconnaissance *ex negativo* : « [elle] ne se mesure ni à

la réussite commerciale – elle en serait plutôt opposée, ni à la simple consécration sociale – appartenance aux académies, obtention de prix, etc... – ni même à la simple notoriété, qui, mal acquise, peut discréditer. » (Bourdieu, 1980: 168).

Sans nier la validité de ce postulat (Pascale Casanova va le développer dans ses théories sur l'importance du capital littéraire dans le positionnement au sein de la République des Lettres), il faut constater pourtant que la définition bourdieusienne de la consécration ajoute encore plus de confusion que de lumière sur ce concept : il serait peu probable, de nos jours, que vendre des best-sellers, remporter des prix, et être une célébrité sur la scène intellectuelle ne signifient pas « être consacré ». Le reproche qu'on peut lui faire est que le modèle qu'il donne pour exemplifier la construction de ce capital symbolique (les stratégies littéraires de Flaubert) ne tient pas compte de la dynamique continue du champ littéraire : les stratégies d'accumulation du capital littéraire du XIX^{ème} siècle et celles du XXI^{ème} siècle ne sont pas nécessairement les mêmes. Le cas de Proust, qui a réussi à influencer toute l'histoire de la littérature sans que les critiques littéraires de son temps lui accordent un bien-mérité statut de pionnier serait une exception aujourd'hui.

A la différence de son confrère, Benoît Denis donne une autre définition de la consécration :

Appliquée à la littérature, et prise au sens strict, la consécration est donc l'action de vouer un texte ou un auteur à la sacralité de la chose littéraire et renvoie donc au procès d'attribution de la valeur esthétique. L'idée de transsubstantiation, en particulier, désigne le passage de l'imprimé à la littérature, du livre à l'œuvre, d'un bien matériel, manufacturé et commercialisable à un bien de nature symbolique. Ce processus de transformation (du matériel au spirituel, de l'économique au symbolique, du profane au sacré) apparaît toujours à quelque degré comme mystérieux, d'où l'analogie religieuse. Par suite, on peut dire que le caractère sacré peut passer de l'objet produit au producteur de cet objet, l'œuvre consacrée «consacrant» toujours son auteur également³.

On n'est donc pas loin de la théorie bourdieusienne du capital symbolique (appelé ici «valeur esthétique» ou symbolique). Mais à la différence de Bourdieu, Denis, en

³ Benoît Denis, « La consécration », CONTEXTES [En ligne], n° 7, mai 2010, mis en ligne le 03 juin 2010, [consulté le 07 juin 2010]. URL : <http://contextes.revues.org/index4639.html>

s'inspirant du modèle proposé par Jacques Dubois , inscrit la consécration en tant qu'étape identifiable dans le processus de légitimation des œuvres et des écrivains : l'*émergence* de la littérature (prise en charge par les salons, cénacles, écoles, revues littéraires), sa *reconnaissance* (par l'intermédiaire de l'édition), sa *consécration* (par la critique, académies, jurys, prix), et finalement sa *canonisation* (opérée au sein de l'institution scolaire). Il place la consécration dans un contexte social, culturel, et historique, en questionnant l'espèce de capital symbolique qu'elle confère à celui qui l'obtient : est-il de même nature que celui que possède l'artiste d'avant-garde, l'écrivain canonisé ou le poète maudit ? La conclusion de l'auteur est la suivante :

La consécration serait une forme médiane de la reconnaissance littéraire, à égale distance du succès commercial et de la légitimité littéraire pure : l'auteur consacré, ce serait par excellence celui qui incarnerait la 'bonne littérature française', à la fois cultivée et lisible, celle qui possède un marquage culturel fort et une réelle accessibilité, ou encore celle qui est pourvue de qualités esthétiques perceptibles (le « style », plutôt que la forme), sans tomber ni dans la routinisation stéréotypée des formules toutes faites ni dans l'innovation hermétique de l'avant-garde. Il s'agirait en cela d'une forme de reconnaissance mondaine, qui concilie le littéraire, le culturel, le médiatique et l'économique. (*ibidem*)

Le capital de reconnaissance de Bourdieu, tel qu'on l'a décrit plus haut, est donc presque opposé à cette reconnaissance dont parle Denis, et qui raccommode le réel et le symbolique à la fois. Je considère que pour une étude de la littérature produite par des écrivains d'origine allophone le critère de consécration devrait couvrir ces deux aspects essentiels, en transgressant en même temps les catégories établies par Dubois : serait considéré « consacré » non seulement un Amin Maalouf, élu à l'Académie Française et devenu lui-même agent consacrant, mais aussi un Milan Kundera, évité par les jurys des prix littéraires (le plus probablement à cause de son passé communiste pas encore éclairé), donc ayant sauté la phase de consécration, mais ayant connu un grand succès de librairie (phase de reconnaissance), et étant entré dans la Pléiade et dans les manuels scolaires (phase de canonisation). Eva Almassy ou Chahdortt Djavann pourraient elles aussi être prises en considération grâce à ce critère: la première, née en Hongrie en 1955, commence l'étude du français à l'âge de vingt-deux ans, après son exil à Paris.

Assez célèbre dans les milieux intellectuels grâce à ses deux romans publiés chez Gallimard, à sa carrière en tant que journaliste littéraire, et à ses contributions radiophoniques, elle devient un nom important dans l'actualité littéraire mondiale au moment où elle publie un essai dans le célèbre *Manifeste* « pour une littérature monde en français » ; la deuxième, née en Iran en 1967 comme l'un des nombreux enfants de Pacha Khan, elle fuit le régime islamiste et s'exile à Paris en 1993, où elle apprend la langue et obtient la nationalité française. A partir de 2002 elle publie régulièrement chez Gallimard ou Flammarion et son livre *Que pense Allah de l'Europe* a été traduit en allemand et italien.

Mais agir en hôte accueillante pour les écrivains venus d'ailleurs n'est pas un phénomène récent pour la littérature française. C'est pourquoi ce qui paraît tout aussi important dans la théorisation de cette littérature contemporaine produite par des auteurs allophones est sa claire démarcation temporelle, et donc sa mise en relation avec des phases spécifiques des phénomènes économiques, politiques, sociaux, et culturels. Dans *Les voleurs de langue*, Jean-Louis Joubert rappelle que la France a fait office de belle-mère pour des écrivains exilés dès l'époque médiévale, quand le latin était encore la grande langue de communication intellectuelle et scientifique.

Mais plus près de nos jours, à commencer par Joyce vers 1900, la France a connu un exode presque ininterrompu d'écrivains qui sont sortis de leur espace national le plus souvent contraignant et se sont tournés vers Paris. Dans cette histoire plus récente de transplantation littéraire, trois vagues importantes retiennent l'attention : celle associée au contexte cosmopolite de l'« invention » de la modernité au début du XX^{ème} siècle, celle qui débute avec la décolonisation après la Seconde Guerre mondiale, et celle encore plus récente, du début des années 90, correspondant à la chute du « Rideau de fer » en Europe et à l'emprise rapide et généralisée de la mondialisation.

Les retombées littéraires de ces événements historiques étant tout aussi distinctes que les phénomènes qui les ont produites, il serait normal, donc, de les raccorder théoriquement à la réalité épistémologique. Ainsi, on pourrait affirmer que la politique assimilationniste de la France s'est traduite historiquement dans la tendance à promouvoir

des écrivains venus d'ailleurs en tant qu'auteurs français. Ayant vécu des « assimilations tranquilles » (Anne Rosine-Delbart), ayant eu des motivations pratiques, culturelles, littéraires ou politiques, ou tout simplement ayant été des exilés politiques, des enfants de l'émigration ou de couples mixtes, les écrivains allophones de la première moitié du XX^{ème} siècle ont tous vécu leur « francité » de manière plénière et assumée : Anna de Noailles, Apollinaire, Romain Gary, Eugène Ionesco, Georges Perec, Alain Bosquet, Arthur Adamov. Mais, après les années 80, quand l'administration remplace la notion d'*assimilation* par celle d'*intégration* (toutes les deux très contestées), sur le plan culturel on assiste à l'apparition et l'intensification d'une production à profond caractère ethnique ou hybride (littérature beur, littérature de banlieue, littérature postcoloniale, littérature transculturelle).

Plus près de nos jours, les auteurs allophones paraissent avoir des points de similarité qui vont au-delà de ce que Casanova appelle une volonté d'entrer dans le « marché mondial des biens intellectuels » (Casanova, 1999: 180), soit par la révolte contre la marginalisation littéraire (d'où leur désir de s'arracher à l'invisibilité littéraire en s'intégrant au « centre », exemple Ionesco), soit par leur insurrection contre les conventions et normes établies (d'où leur propension à « révolutionner » les codes littéraires, exemple Beckett). Le phénomène de la littérature allophone en France est plutôt la conséquence d'un mouvement global, qu'on retrouve dans tous les pays développés économiquement, et qui tient à la migration, mondialisation, ouverture des frontières et cosmopolitisme. Il est donc premièrement social, avant d'être littéraire.

Ce mouvement a déjà engendré des théories assez importantes dans les sciences humaines, où on étudie depuis des décennies les phénomènes liés au transnationalisme et au cosmopolitisme. La portée de la notion de *cosmopolitisme* que l'on voit ressuscitée à la fin de la Guerre Froide en 1989 est essentiellement philosophique à l'origine. Cette nouvelle vague récupère les concepts de *citoyen du monde*, de *droit cosmopolite* et d'*universalisme* développés pour la première fois par Kant, qui n'était pas sans faute d'admettre que sa propre théorie était «fantastique», dans un monde où le nationalisme et la xénophobie se

trouvaient à la fondation-même des nouveaux États-nation (cf. Fine, Chernilo, 2004: 25-45).

C'est à Kant donc qu'on doit la transformation de l'idée antique de cosmopolitisme en principe philosophique de l'âge moderne. Il n'est pas à nier que les présupposés métaphysiques et téléologiques des théories kantienne restent éternellement valables, à savoir qu'un être humain est considéré comme tel grâce à sa qualité d'être humain, et non pas en fonction de sa religion, sa race, son appartenance nationale. Le cosmopolitisme littéraire manifesté en France à plusieurs reprises démontre que cette idée de l'universalité des valeurs humaines reste une constante majeure, en dépit de toute complexité ultérieure que le phénomène pourrait acquérir. Mais il y a au moins deux différences majeures entre les précédentes manifestations diachroniques du cosmopolitisme littéraire français et cette nouvelle vague que certains spécialistes considèrent à peine à ses débuts.

Premièrement, le cosmopolitisme contemporain s'accommode de moins en moins de l'ambiguïté entre les pratiques culturelles (traductions, prix) et les ambitions nationalistes. Si les cosmopolitismes précédents portaient, paradoxalement, les marques d'un projet national (par exemple le Paris cosmopolite en tant qu'expression de la supériorité civilisatrice de la France, ou l'inspiration d'une littérature « exotique » pour renouveler la littérature nationale, ou les importations littéraires pour renforcer la centralité de la culture française), la forme contemporaine paraît être une conséquence secondaire de phénomènes non-littéraires.

Le trajet premier de la plupart des auteurs allophones contemporains n'est pas littéraire, mais social : leur premier objectif n'est pas de devenir des écrivains français, mais d'échapper à l'espace national de naissance (à l'opposé d'un Beckett, qui, intentionnellement, veut changer de langue d'écriture pour éviter les contraintes de l'anglais et renouveler son inspiration littéraire). Les discours sociologiques les plus récents considèrent que ce schéma suit le modèle plus général de la société actuelle globale, qui est plutôt le résultat de décisions inconscientes, que d'un choix imposé : l'étranger ne devient pas immigrant pour promouvoir le cosmopolitisme, mais pour améliorer sa vie ; tout

comme les corporations transnationales ne prennent pas de mesures d'élargissement du marché pour uniformiser le monde, mais pour des raisons financières.

La deuxième différence, étroitement liée à la première, est la prise de conscience de plus en plus généralisée que ces notions véhiculées au début de l'ère moderne, aussi morales qu'elles soient, appartiennent à une sphère normative philosophique sans application directe pour les sciences sociales. Si la primauté de la citoyenneté mondiale sur toute affiliation nationale, religieuse, culturelle, ethnique ou d'autre nature pourrait trouver sa voie dans le discours des sciences sociales, elle devrait quitter le domaine abstrait du cosmopolitisme philosophique, pour être reconfigurée dans la réalité sociale concrète. En d'autres mots, pour que le cosmopolitisme devienne théorie / analyse applicable scientifiquement il devrait dépeindre non pas une utopie philosophique, mais une réalité sociale. Le sociologue allemand Ulrich Beck, l'un des promoteurs les plus cohérents de ces théories, fait la distinction, dans ce sens, entre le *cosmopolitisme* en tant que constante du discours philosophique, et la *cosmopolitisation* en tant que réalité épistémologique qui peut être mesurable analytiquement et empiriquement. C'est, selon lui, la différence entre philosophie et pratique.

Cela ne signifie pas, pour autant, que le cosmopolitisme réflexif nuise à ce nouveau type de société. Au contraire, dit Beck, « l'on ne peut parler véritablement de cosmopolitisation que lorsque celle-ci fait l'objet d'une réflexion publique » (Beck, 2006: 185). De surcroît, continue-t-il, les deux types de cosmopolitismes, celui objectif (social) et celui réflexif, « se chevauchent et ne peuvent être empiriquement rigoureusement séparés » (*ibidem*). Selon Beck la cosmopolitisation de la société n'est pas un processus conscient ou linéaire, et pour son étude on devrait opérer un va-et-vient entre les phénomènes réflexifs et sociaux, mais aussi entre la *dénationalisation* et la *renationalisation*, entre la *déethnisation* et la *reethnisation*.

On ne devrait donc pas séparer ce cosmopolitisme réflexif, fort de la grande idée fraternelle du citoyen du monde, de la cosmopolitisation réelle, sociale. Du point de vue sociologique, l'idée la plus fréquemment invoquée dans le renouvellement des théories

cosmopolites est que quelque chose de fondamentalement nouveau se passe dans le monde, et que cette nouveauté impose une reconfiguration des outils conceptuels et des théories sociales et politiques. Le leitmotiv dans le diagnostic de l'époque contemporaine et dans la création de nouveaux standards normatifs est celui d'un changement essentiel dans l'ordre mondial : la transition de l'État-nation vers la société globale cosmopolite.

Cette dissociation entre le concept de « société », fondateur dans les disciplines sociales, et les présuppositions de l'État-nation, a été activée par la réalisation que le cadre théorique traditionnel de la société nationale n'est plus capable de soutenir l'hétérogénéité et l'hybridité des populations modernes, ni de refléter les complexes connexions transnationales que cette hétérogénéité implique. L'événement communément appelé maintenant 9/11 est le plus souvent celui que les sociologues présentent en tant que marqueur de cette nouveauté, de la rupture sociologique entre le passé et le présent, et qui demande une rupture conceptuelle correspondante. Beck est très convaincu de la nécessité de la dénégarion du nationalisme méthodologique :

Methodological nationalism takes the following ideal premises for granted: it equates societies with nation-state societies, and sees states and their governments as the cornerstones of a social sciences analysis. It assumes that humanity is naturally divided into a limited number of nations, which on the inside, organize themselves as nation-states and, on the outside, set boundaries to distinguish themselves from other nation-states. It goes even further: this outer delimitation, as well as the competition between nation-states, represents the most fundamental category of political organization. (...) Indeed the social science stance is rooted in the concept of nation-state. It is a nation-state outlook on society and politics, law, justice and history, which governs the sociological imagination. (Beck, 2002: 51s.).

Son raisonnement se prolonge dans l'idée que la méthodologie et les outils de recherche des sciences sociales doivent changer pour accommoder une société en train de changer elle-même :

Social science must be re-established as a transnational science of the reality of denationalization, transnationalization and 're-ethnification' in a global age – and this on the levels of concepts, theories and methodologies as well as organizationally. This entails that the fundamental concepts of 'modern society' must be reexamined. Household, family, class, social inequality, democracy,

power, state, commerce, public, community, justice, law, history, politics must be released from the fetters of methodological nationalism and must be reconceptualised and empirically established within the framework of a cosmopolitan social and political science. (Beck, 2002: 53s.).

Pour lui, 9/11 et tous les phénomènes attachés font preuve d'une faillite du langage, par son manque de concepts adéquats à décrire les événements et, par conséquent, par son incapacité d'offrir un modèle rationnel de compréhension. Beck décrit 9/11 en tant que signe d'un nouveau terrorisme global (*cf.* Beck, 2002) et l'associe à d'autres manifestations de la « société du risque », tels les désastres écologiques ou les crises financières mondiales. Cette interdépendance globale est présentée en tant que condition principale de la société contemporaine, qui est une « communauté globale du destin » à laquelle tout le monde appartient, et qui met en cause les anachroniques perspectives nationales. Fruits d'une longue réflexion sur les mutations des sociétés à l'heure de la mondialisation, les théories de Beck avancent le cosmopolitisme en tant que réponse/solution à cette société du risque.

A la différence d'autres positions théoriques par rapport au postmodernisme qui associent la mondialisation à l'échec de l'alternative socialiste et à la dissémination du capitalisme (Jameson, Badiou, Baudrillard, Lyotard), Beck insiste sur les présupposés sociologiques du phénomène : la cosmopolitisation de la réalité n'est pas le résultat des « capitalistes globaux » ou de l'impérialisme américain, mais « la conséquence sociale non prévue d'actions qui avait à l'origine d'autres buts, exécutées par des hommes évoluant dans un réseau de risques et d'interdépendances globaux » (Beck, 2006: 99)

Le cosmopolitisme beckien est donc à la fois une réalité (l'interdépendance planétaire), et un projet qui naît de la prise de conscience de cette interdépendance et plaide pour une sensibilisation au monde sans frontières. Il ne s'agit pas pour autant d'une plaidoirie en faveur du multiculturalisme, qui serait effectivement une autre stratégie de consolidation de l'État-nation, mais de « vivre ensemble dans une situation de mélange culturel » (Beck, 2006: 14). Ce mélange culturel va à rebours de l'assimilation, car il reconnaît la différence et la dignité de la différence et crée des formes transnationales de communication et de vie, des appartenances transnationales, des responsabilités

transnationales, des conceptions transnationales de soi et des étrangers, individus ou groupes. En grandes lignes, c'est en quoi le cosmopolitisme de Beck diffère de l'universalisme, ou de l'image négative qu'on pourrait associer au mondialisme, qui ne serait qu'une uniformisation des individualités/groupes/sociétés.

En étudiant les phénomènes culturels contemporains selon une approche beckienne, la nécessité se confirmerait d'une révision de la littérature dans le contexte du cosmopolitisme.

Un premier indice de concordance épistémologique entre le phénomène de la littérature allophone et la cosmopolitisation de la société serait les tendances de dissolution du modèle national de littérature, à l'image de la dissolution du modèle État-nation. Un des concepts fondamentaux associés à la société moderne, à côté de ceux rappelés par Beck (famille, classe, inégalité sociale, démocratie, pouvoir, état, commerce, public, communauté, justice, histoire, politique, droit), la littérature moderne a été constituée sur des bases d'appartenance à un espace national. Même les comparatistes les plus acharnés ont confirmé cette « hérésie nationaliste » de la littérature :

With the possible exception of a few irreducibly multinational works like *The Thousand and One Nights*, virtually all literary works are born within what we would now call a national literature. The modern nation is, of course, a relatively recent development, but even older works were produced in local or ethnic configurations that have been subsumed into the national traditions within which they are now preserved and transmitted. (Damrosch, 2003: 513)

Mais, en facilitant la démocratisation des nouvelles technologies, et par cela la multiplication des moyens de diffusion et l'accès plus rapide à la littérature « étrangère », la mondialisation a accéléré la production de textes spécialement conçus pour des publics « en dehors de la nation » (la plupart des littératures dites « ethniques », dans notre cas les romans français à profond caractère chinois, par exemple), ou avec un tel degré d'hybridité qu'ils s'adressent au lecteur collectif de la globalité plurielle (*Lord of the Rings*, par exemple). David Damrosch a exposé à de nombreuses reprises cette réalité de plus en plus présente dans le monde littéraire, à savoir que, pour la première fois dans l'histoire, des

auteurs à succès peuvent espérer à la traduction de leurs textes en quelques dizaines de langues dans un délai de deux ans après la publication, et que des pays étrangers peuvent même fournir le marché principal pour des auteurs dont l'audience nationale est trop réduite, ou qui sont censurés par leur gouvernement⁴. Ce genre de situation était inconcevable auparavant:

In earlier centuries, writers like Dante rarely thought of themselves as writing anything resembling this kind of 'world literature'; though they might hope to be read abroad, their patrons and most immediate audience were at home. Dante, indeed, wrote his *Commedia* in the vernacular precisely in order to be read by the widest possible audience in Italy, instead of using Latin to reach a large European public. (*idem*: 523)

Cette « littérature monde » dont parle Damrosch a souvent été accusée d'abdiquer devant le modernisme euro-américain et de contribuer à l'uniformisation culturelle. Elle a même provoqué des contre-réactions allant du refus d'écrire ou d'être publié dans une langue autre que la langue nationale (voir le retour des francophones caribéens au créole, ou aux Maghrébins à l'arabe ou aux dialectes nord-africains, et même le mouvement de retour de certains écrivains est-européens à leur langue et espace nationaux après la chute du communisme), jusqu'à des tendances extrémistes dans des pays contrôlés par des gouvernements totalitaires. Malgré toutes les accusations qu'on pourrait porter contre cette littérature, le phénomène est pourtant vrai et en plein essor, et une étude méthodologique de celui-ci s'impose.

Un autre indice d'équivalence épistémologique de la littérature contemporaine avec le domaine sociologique serait justement l'insuffisance ou l'inefficacité des études méthodologiques déjà existantes. Cette littérature a été soit peu étudiée en tant que paradigme distinct, soit mal identifiée et classifiée, soit rattachée à des phénomènes socioculturels inadéquats ou déjà révolus (le postcolonialisme). Il est à noter que les quelques tentatives plus récentes de placer la littérature allophone au sein de la

⁴ J'ajouterais ici les auteurs dont l'audience est majoritairement « étrangère », tant à la nation d'origine qu'à celle d'accueil. Wei-Wei en est un exemple : originaire de Chine, elle est un écrivain britannique qui écrit en français, et pour le marché francophone.

catégorie plus large de la francophonie partent de la même constatation que ces auteurs sont le plus souvent ignorés ou assimilés, et que dans toute démarche de ce genre il y a une part d'arbitraire qu'on ne peut pas éviter – arbitraire dont on ne peut pas nier l'existence. L'une de ces tentatives est l'étude de Robert Jouanny consacrée aux « singularités francophones ». Sans prétendre être une histoire ou un inventaire de cette catégorie francophone, l'ouvrage de Jouanny, publié en 2000, identifie pourtant de façon très juste l'existence d'un phénomène difficilement saisissable :

(...) soumis à des lois et des conditions d'incessante évolution, propre à chacun de ses occupants et résultant de la convergence entre des données historiques ou géographiques et des motivations individuelles et collectives : un espace relatif, à la fois idéologique, esthétique et linguistique, lieu d'interfaces culturelles faisant de l'écrivain francophone par adoption, où qu'il se situe, cet Autre, notre semblable et notre dissemblable, auquel nous lie beaucoup plus que l'usage de notre langue. (Jouanny, 2000: 7)

Jouanny est l'un des premiers à remarquer l'infinie diversité des motivations et des trajets des écrivains venus à la littérature française des espaces non-francophones du monde, et à plaider pour cette « diversalité » (Bernabé, Chamoiseau et Confiant) enrichissante. Mais en refusant d'établir des critères plus clairs de sélection de ces auteurs (« ce concept de 'diversalité' nous autorise sans doute à revendiquer le droit à l'arbitraire et à la subjectivité » (Jouanny, 2000: 8) justifie-t-il ses décisions de privilégier certains choix, parfois en fonction de ses goûts et lectures), il manque de constater l'unité dans la diversité, et de repérer les courants non-littéraires plus généraux qui sous-tendent cet événement global.

De la même manière, en plaidant pour une perspective manifestement franco-centrique⁵, il ne voit pas que la manifestation contemporaine de ce phénomène n'est plus unidirectionnelle, mais marquée par une réciprocité essentielle : ces écrivains ne sont pas « adoptés par la francophonie », mais, si on veut se situer dans la même sémantique des

⁵ « S'il existe des aires géographiques lusophone, hispanophone ou anglophone, comparables aux aires francophones, il est certain qu'aucune langue vivante ne semble avoir, au cours des siècles, suscité autant d'apports « singuliers » que la langue française. Comprenne qui voudra » (2000: 7).

relations familiales, «mariés à la francophonie». Si l'action d'adopter présuppose un mouvement univoque, de l'agent actif (l'institution culturelle française) vers l'agent passif (l'écrivain), le mariage implique une contribution égale des deux agents : l'écrivain offre à l'institution littéraire son talent transculturel, en contribuant ainsi à la construction d'une République des lettres essentiellement francophone, et reçoit, en échange, une place dans cette République.

Plus proche de cette interprétation est Véronique Porra, qui énonce ce mouvement réciproque dans le titre-même de son étude publiée en 2011 : *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Explicite ici est le renvoi à l'adoption faite par l'écrivain, et non pas par l'institution française, dont le rôle se limite à déployer ses armes de séduction. Méthodique et minutieuse dans son approche, Porra fait appel à la sociocritique pour exposer les ressorts de la production de cette littérature entre les années 1946 et 2000.

En utilisant un corpus beaucoup plus dispersé diachroniquement que celui accumulé après les années 80, elle construit son étude autour des stratégies utilisées par les écrivains allophones pour trouver leur place dans une littérature française nombriliste, nationaliste et restrictive. Cette diachronicité oblige l'auteur à se concentrer moins sur les événements historiques, démographiques et sociaux de la globalité, qui ont accompagné l'avènement des écrivains allophones contemporains, et de porter plus d'attention aux stratégies (thématiques, formelles, idéologiques) qu'ils développent pour répondre aux contraintes du champ.

Ces omissions des études sur la littérature allophone contemporaine en français peuvent donc être facilement raccommodées par une mise en relation avec d'autres expériences transnationales, et par une exploration méthodologique de leurs manifestations communes. Le cosmopolitisme beckien pourrait aider un tel postulat, car il offre un ensemble de principes qui reposent aussi bien sur une approche empirique de la réalité que sur sa déconstruction épistémologique. L'exemple le plus évident serait l'habileté des écrivains allophones à se déplacer entre deux espaces culturels sans nécessairement créer

des zones de contact antagonistes. Le résultat est une littérature où les marqueurs transculturels sont évidents, en créant ainsi les prémisses d'une réinvention culturelle et identitaire.

J'ai essayé, par cette étude, de contribuer à la discussion portant sur les corpus littéraires nationaux et transnationaux et les critères qu'on emploie dans leur délimitation. On devrait se demander sérieusement si la mobilité de plus en plus accrue des personnes et des écrivains, et les phénomènes globaux qui accompagnent la mondialisation ne rendent le concept de littérature nationale inopérant, et si oui, s'il existe un autre concept capable de le remplacer et de mettre en lumière les complexités de cette littérature. Que devient ce concept dans un contexte où la littérature est de plus en plus marquée par l'extranéité, par l'étrangeté, par la figure de l'autre ? Quels critères utiliser pour mettre un peu d'ordre dans un corpus qui risque d'atteindre les dimensions ahurissantes d'une globalité sans limites ? Le critère de la langue commune (comme le français pour les écrivains francophones d'origines allophones), peut-il encore servir à identifier et à définir ? Et surtout, comment agir devant cette dualité existentielle de la société contemporaine, où la conscience de la cosmopolitisation du monde est doublée d'une montée menaçante du nationalisme et de la xénophobie ?

Finalement, une dernière considération : en dépit des tons sereins et pacificateurs des théories sur le cosmopolitisme, il est facile de remarquer que le monde contemporain n'est pas encore sorti de la crise d'acculturation qui a provoqué des conflits ouverts, des guerres ethniques, des génocides et souffrances énormes au sein des minorités, des migrants, des natifs ou des aborigènes. Le « conflit des civilisations », même si artificiellement créé, est une réalité quotidienne que nous ne pouvons pas occulter. Dans ce contexte, la question de savoir si la dissémination du phénomène de la littérature allophone est de bon augure (« les littératures mineures sortiront finalement de l'ombre ») ou de mauvais augure (« on se dirige vers une universalisation et uniformisation de la littérature ») me paraît surannée. Si beaucoup ont questionné la place accordée à cette littérature par l'institution culturelle française, en exprimant un dédain pour les « jeux de coulisses » de la République des Lettres, je considère que, dans la lumière des atrocités

provoquées par l'acculturation, cette contestation est irréfléchie. Les écrivains allophones présentés ici partagent un horizon d'attente commun, dans la mesure où ils sont conscients d'écrire à destination d'un lectorat français qui connaît souvent peu la culture dont ils viennent. Pour cela seulement, on devrait célébrer leur savoir-faire culturel, qui les qualifie pour ambassadeurs d'une société de plus en plus cosmopolite.

Bibliographie :

ALBERT, Christiane, dir. (1999). *Francophonie et identité culturelle*. Paris: Karthala.

ALPHANT, Marianne ; CORPET, Olivier dir. (2000). *L'Espace de la langue : Beyrouth-Paris. Actes des colloques de Beyrouth « L'Amour de la langue » et de Paris « Le Français à l'épreuve du cosmopolitisme » (mars 1999)*. Paris: Éditions du Centre Pompidou / Éditions de l'Imec.

APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization. Public Worlds*, vol. 1. Minneapolis: University of Minnesota Press.

BECK, Ulrich (1997). *The reinvention of politics. Rethinking modernity in the global social order*. Cambridge: Polity Press.

BECK, Ulrich (2000). *The brave new world of work*. Cambridge: Polity Press.

BECK, Ulrich (2001). «The terrorist threat. World risk society revisited », *Theory Culture and Society*, n° 19 (4), pp. 39-55.

BECK, Ulrich (2006a). *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?* Paris: Flammarion.

BECK, Ulrich (2006b). *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity Press.

BECK, Ulrich et SZNAIDER, Natan (2006c). « Unpacking cosmopolitanism for the social sciences: a research agenda », *The British Journal of Sociology*, vol. 57, n° 1.

BENIAMINO, Michel (1999). *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris: L'Harmattan.

BONN, Charles (1995). *Un espace littéraire émergent*. Paris: L'Harmattan.

- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- BRINCOURT, André (1997). *Langue française, Terre d'accueil*. Monaco: Editions du Rocher,
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Seuil.
- CASTELLANI, Jean-Pierre ; CHIAPPARO Maria-Rosa & LEUWERS Daniel, dir (2001). *Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999)*. Tours: Université François Rabelais.
- DAMROSCH, David (2003). « World Literature, National Contexts », *Modern Philology*. Chicago: The University of Chicago Press. vol. 100, n° 4. pp. 512-531.
- DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage: un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Pulim.
- DUBOIS, Jacques (1983). *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*. Coll. « Dossiers Média ». Paris: Nathan.
- FINE, Robert & CHERNILO, Daniel. « Between past and future. The equivocations of the new cosmopolitanism », *Studies in law, politics and society*. Ed. Austin Sarah, Patricia Ewick. Oxford: Elsevier, 2004, pp. 25-45.
- FORSICK, C. & MURPHY, D. (2003). *Francophone postcolonial studies: a critical introduction*. London: Hodder Education Publishers.
- HARGREAVES, Alec G.& MOURA, Jean-Marc (2007). « Editorial introduction: Extending the boundaries of francophone postcolonial studies», *International Journal of Francophone Studies*, vol. 10, n° 3.
- JOUANNY, Robert (2000). *Singularités francophones*. Paris: PUF, Coll. Écriture.
- JOUBERT, Jean-Louis (2006). *Les voleurs de langue : traversée de la francophonie littéraire*. Paris: Philippe Rey.
- PORRA, Véronique (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim: Olms Verlag.

WIHTOL DE WENDEN, Catherine (2003). « Multiculturalism in France », *IJMS: International Journal on Multicultural Societies*. UNESCO, vol. 5, n° 1, pp. 77-87.

BRIGITTE PAULINO-NETO ET LA MISE EN VITRAIL DE L'ORIGINE¹

ANA PAULA COUTINHO
Un. Porto – ILC Margarida Losa
amendes@letras.up.pt

Résumé : Écrivain français d'origine portugaise, Brigitte Paulino-Neto a publié quatre romans, dont trois se passent majoritairement au Portugal. Même si elle n'est pas un écrivain étranger, il lui arrive d'être présentée, aussi bien en France qu'au Portugal, comme un écrivain migrant, ce qu'elle n'est pas non plus, sauf au sens figuré du terme. À savoir en tant que « passeur » entre deux mondes et deux langues, bien que sa langue d'écriture soit, tout d'abord, celle du pays où elle née et où elle a toujours vécu, avec un court intervalle passé au Portugal comme enseignante.

Après avoir déjà consacré des études aux autres romans de Brigitte Paulino-Neto, je me penche ici sur son dernier *Dès que tu meurs, appelle-moi* (2010), pour y relever non seulement le croisement d'une mémoire collective encore assez silencieuse du point de vue littéraire – celle de la présence des Portugais en France au XX^{ème} siècle - et d'une mémoire individuelle par le biais d'un très profond livret de famille, mais aussi et surtout pour y analyser la fonction symbolique des rapports entre la narratrice et la figure de la mère.

Tissant avec une sensibilité linguistique (et artistique) notable les rapports les plus matriciels du sujet de l'écriture, Brigitte Paulino Neto nous montre que son indiscutable appartenance à la littérature française, au sens non seulement de littérature en français mais aussi inscrite dans le champ littéraire français, est travaillée, et non pas dissimulée, sous/sur une étrangeté essentielle

¹ Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de L'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500) ».

et structurante vu son affiliation à un héritage portugais ; ce qui rend sa voix/voie esthétique fortement singulière.

Mots-clés: Brigitte Paulino-Neto - filiation inversée – double appartenance - écrivains migrants – écrivains français d’origine portugaise

Abstract: French writer with Portuguese origins, Brigitte Paulino-Neto has published four novels mainly in Portuguese narrative context. Though she is not a foreign writer, she happens to be presented, both in France and Portugal, as a migrant writer; which she is not either, except in a metaphoric meaning i.e. as a *porteur* between two worlds.

After two papers about Brigitte Paulino-Neto’s other novel, I would like to propose an approach of her latest one *Dès que tu meurs, appelle-moi* (2010), in order to highlight the role of individual and collective memory, as well as the relevance of the symbolic function of the relationship daughter-mother.

It will appear clearly that Brigitte Paulino-Neto does belong to French literature in all its extension though her work is deeply influenced by her Portuguese roots.

Keywords: Brigitte Paulino-Neto - inverted filiation– double belonging - migrant writers – French with Portuguese origins writers

La Parque n'a coupé notre fil qu'à moitié,
Car je meurs en ta cendre et tu vis dans ma
flamme.

Tristan L'Hermite

Guardo a tua voz dentro de mim.
E deixo as rosas
Boa noite. Eu vou com as aves.

Eugénio de Andrade

L'appartenance en ligne de fuite mineure

Comment peut-on être un écrivain français ? - Cette adaptation d'un titre de l'auteur d'origine iranienne, Chardott Djvann², et qui, à son tour, paraphrase la célèbre interrogation d'une des *Lettres Persanes* de Montesquieu, sert ici à lancer une question complexe, dont il faut tenir compte des contours fortement sociologiques et politiques, que je ne vais pas approfondir, ceux-ci n'étant pas mon angle d'étude privilégié. Il ne faudra pourtant pas feindre d'ignorer que l'intégration ou l'assimilation à la littérature française, tout comme les obstacles à cette affiliation, ont depuis longtemps révélé bien des ambiguïtés ou des incohérences, comme le ressentent bien ceux qui sont concernés ou ceux qui regardent du dehors en essayant d'y trouver une logique.

Au cours du siècle dernier, dans la foulée des décolonisations et de plusieurs types de déplacements, forcés ou volontaires, la littérature en langue française, comme bien d'autres littératures, s'est enrichie des apports de nombreux auteurs qui non seulement ont été amenés à, ou qui ont choisi d'écrire dans cette langue, mais qui ont aussi publié en France et pour un public avant tout français. Il n'empêche que beaucoup d'entre eux ne sont pas considérés comme appartenant à la littérature française, étant plutôt rangés du côté des littératures francophones, du côté des auteurs immigrés, des écrivains de « deuxième ou troisième génération » ou, tout au plus, et pour reprendre une expression à la fois bien générale et évasive, des écrivains français *venus d'ailleurs* (Delbart, 2005). D'un côté, nous décelons facilement dans ces catégorisations une

² Cf. Chardotte Djavann, *Comment peut-on être français ?*, Paris, Flammarion, 2006.

confusion entre nationalité de l'écrivain et appartenance littéraire, tantôt un objectif de « distinction », pour des raisons plus ou moins (in)avouables, qui règle les dynamiques du champ littéraire ou de « la condition littéraire» (Lahire, 2006³) ; de l'autre, le résultat du constat de rapports, parfois fort différents, à la langue, à l'espace-temps, ou à la culture française, quelque hétérogène qu'elle soit toujours et quelque étrange(r) que s'avère toujours, par définition, le rapport d'un écrivain à la langue.

Dans l'acte d'affiliation d'un écrivain à telle ou telle littérature, on tient tout d'abord compte de la reconnaissance extérieure, à savoir, en somme, de la légitimation d'un groupe de lecteurs-critiques symboliquement autorisés, ainsi que de la décision de l'écrivain lui-même, tout d'abord de par son choix linguistique (en particulier, s'il s'agit d'un écrivain qui écrit dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle). Dans tout ce processus, le cas des écrivains qui, pour des raisons biographiques, sont directement liés à plus d'une langue et culture, s'avère fort intéressant, car ils finissent presque toujours par devenir des «étrangers intimes»⁴ par rapport à l'une et à l'autre langues-cultures-littératures en question. Même quand le statut officiel d'im/émigrés ne leur est pas, ou plus, applicable, ils continuent à fonctionner, du point de vue littéraire, comme des écrivains migrants dans le sens où ils remettent en cause une association qui a marqué toute une tradition moderne érigée sur l'équivalence entre l'ancrage dans un territoire au sens de nation moderne, l'appartenance collective (sous la forme d'une culture homogène, voire hégémonique) et l'identité subjective⁵.

Le concept de « littérature mineure » que Deleuze et Guattari ont forgé pour définir ce qui s'est passé avec la production littéraire de juifs pragois au début du XX^{ème} siècle, et très particulièrement chez Franz Kafka, n'avait pas du tout un sens dépréciatif, elle visait en fait « les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celles

³ Il s'agit d'une étude qui montre que l'univers littéraire ne fonctionne pas comme les autres univers, en présentant ses spécificités par rapport à la fameuse théorie sociologique des champs.

⁴ Traduction littérale d'une expression que j'ai déjà utilisée, en portugais, dans d'autres études sur des écrivains exilés ou de « double-appartenance », dont ceux réunis dans Mendes, 2009. Peut-être en français, faudrait-t-il dire plutôt: « intimement étrangers ».

⁵ Mais souvent, dans le terrain - il faut le signaler- les désignations d'auteur émigré/immigré ou auteur migrant ne provoquent que des ghettos identitaires ou des catégorisations qui servent autant à l'affirmation ou à la reconnaissance qu'à l'auto- ou hétéro-ségrégation...

que l'on appelle grandes» (Deleuze & Guattari, 1975: 14) de façon à « trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers-monde à soi, son désert à soi » (*idem*: 34). Des trois caractéristiques associées par les deux philosophes au concept de « littérature mineure », « la déterritorialisation de la langue » est celle qui touche le plus transversalement tout « auteur migrant » même s'il ne s'agit pas ou plus d'un individu officiellement immigré. Pour celui-ci, les deux autres caractéristiques, à savoir « le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique » et « l'agencement collectif d'énonciation » peuvent commencer par être très importantes mais c'est la « déterritorialisation de la langue » qui demeurera dans le meilleur des cas, lorsque un écrivain n'est plus un « écrivain immigré », pour de multiples raisons, c'est-à-dire, grâce à un processus de naturalisation ou d'obtention de nationalité, grâce aussi à une intégration linguistique et culturelle.

Si, par principe et dans un sens métaphorique, tout écrivain est un étranger ou un exilé de la langue qu'il doit travailler et (faire) redécouvrir, il est normal que ceux qui ont l'expérience de vivre entre deux langues ou deux cultures, aient une sensibilité accrue par rapport à cette « déterritorialisation de la langue » qu'ils réussissent (ou pas) à transformer en projet esthétique.

Dans le cas de l'écrivain dont je m'occuperai ici, Brigitte Paulino-Neto, qui a jusqu'à maintenant publié quatre romans, le fait d'avoir des origines portugaises (son père était portugais, sa mère française, elle aussi descendante de Portugais) et dont trois de ses titres sont inscrits dans la « matière du Portugal », l'a rapidement associé, en France comme au Portugal, soit à l'écriture de l'immigration soit à la présence de la culture portugaise en France), bien qu'elle écrive en français, et ce non pas vraiment par choix, mais parce que c'est de naissance et du fait de sa socialisation, sa première langue. Le roman dont je m'occuperai ici *Dès que tu meurs, appelle-moi*⁶ a même intégré la Sélection 2011 du Prix Littéraire de la Porte Dorée (Musée de L'immigration à Paris)⁷ et, par ailleurs, Brigitte Paulino-Neto est souvent invitée à participer à des

⁶ Brigitte Paulino-Neto, *Dès que tu meurs, appelle-moi*, Paris, Verticales, 2011. Désormais, les citations de ce roman seront identifiées uniquement par le numéro correspondant à la pagination.

⁷ Son premier roman avait été aussi finaliste du Prix Médicis en 1994.

rencontres réunissant des auteurs portugais installés en France. Lors d'une interview accordée, en 2011, à Alain Veinstein sur France Culture, elle déclare : « Au fond je me considère un auteur portugais d'expression française, au sens où mon français est habité par la langue portugaise »⁸.

Cette « auto-identification » pourra surprendre non seulement ceux qui, en général, sont habitués à associer l'identité littéraire des écrivains à leur nationalité et à la langue qu'ils utilisent, mais aussi, en particulier, ceux qui connaissent les livres précédents de Brigitte Paulino-Neto, où l'on ne reconnaît aucun projet d'affirmation ou de revendication communautaire, autrement dit, aucune « bouée de sauvetage identitaire » (Harel, 2005: 150), contrairement à ce qui se passe chez bien des auteurs immigrés ou issus de l'immigration et de l'exil. D'ailleurs, il est aussi intéressant de noter que Brigitte Paulino-Neto précise dans la même interview que le Portugal l'intéresse en tant que « périphérie » et « impuissance », c'est-à-dire, qu'elle ne cherche pas à faire reconnaître ou à faire valoir ses origines portugaises comme un atout, comme une espèce de drapeau hissé dans le grand champ multiculturel de la société contemporaine, afin de signaler la valeur d'un pays et d'une culture encore assez méconnus en France. Loin de cette frénésie socioculturelle, elle poursuit un projet littéraire qui travaille les origines en profondeur, au niveau de l'intimité du sujet d'énonciation, c'est-à-dire, en tant qu'origine de la condition d'écrivain, sans que l'origine signifie ici une ou *la cause*, au sens positiviste du terme. Dans ce cas, au lieu d'être en amont, l'origine se trouve plutôt rendue à la faveur de l'écriture, c'est-à-dire « en aval », comme signe d'une « ligne de fuite » et condition de « littérature mineure », toujours au sens deleuzien de ces expressions.

L'exemple de l'œuvre littéraire de Brigitte Paulino-Neto s'associe donc à tous ces cas qui rendent évident que la littérature française contemporaine, comme bien d'autres littératures, dont la portugaise, est davantage constituée d'hétérogénéité que ne le supposent les frontières géographiques, politiques aussi bien que d'autres délimitations institutionnelles. À la suite des différentes déterritorialisations, au sens

⁸ Interview de Brigitte Paulino-Neto accordée à Alain Veinstein, le 11.04.2011, pour France Culture. Accessible sur <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=3818501>

physique du terme, il est d'autres déterritorialisations de la langue et d'autres actes individuels d'« émancipation face aux contraintes du collectif » qui sont en train de se (re)produire, provoquant des métamorphoses dont toutes les conséquences, au niveau linguistique et culturel, sont loin d'être connues. La seule chose que l'on sache est que le changement est, ici comme dans tout système vivant, garant même de pérennité.

Une longue histoire à raconter

Publié en France, et donc tout d'abord accessible au public-lecteur français, *Dès que tu meurs, appelle-moi* révèle non seulement quelques angles de la présence des Portugais en France, mais aussi de l'Histoire du Portugal au cours du XX^{ème} siècle (la Dictature, la Révolution des Œillets et ses lendemains). Il ne s'agit pourtant pas d'un roman historique, même selon les stratégies de déconstruction ou de parodie, dites postmodernes, qui ont envahi ce genre depuis les dernières décennies du XX^{ème} siècle. Le « travail de mémoire » autour des Portugais en France ou des luso-descendants, mené au sein de la littérature, présente des dimensions encore très modestes qui peuvent être interprétées comme, à la fois, cause et effet du silence ou de l'invisibilité qui continuent d'être associés à la « communauté portugaise » en France⁹ et ailleurs, du reste.

Il est vrai qu'il existe déjà nombre d'études à ce sujet, surtout du côté de la sociologie et ou de l'anthropologie¹⁰, mais il n'en est pas moins évident que les textes littéraires, et par conséquent les analyses, n'abondent pas sur les représentations

⁹ Cf. Michel Oriot, « Éditorial. Vingt ans après : la « portugalité » introuvable », *Cahiers de l'Urmis* [En ligne], n° 9 | février 2004, mis en ligne le 15 février 2005, URL : <http://urmis.revues.org/index30.html> [consulté le 25 janvier 2012]

¹⁰ À simple titre d'exemple, voir les travaux de Victor Pereira, dont « La politique de l'émigration sous Salazar : étude de l'État Portugais et des Portugais en France », *Recherches en Anthropologie au Portugal*, n° 8, pp. 1-16, 2002 ; de Maria do Céu Cunha, *Portugais de France, essai sur une dynamique de double appartenance*, Paris, CIEMI-L'Harmattan, 1988 ou *O Telegrama do Outro Lado do Rio. Histoire de l'Émigration Portugaise vue par la Deuxième et Troisième génération*, Paris, Cap Magellan, 2009. Pour d'autres indications bibliographiques, consulter notamment <http://www.observatorioemigracao.secomunidades.pt/np4/1744.html>

littéraires ou artistiques des différentes facettes de l'émigration (ou diaspora) portugaise. Peut-être le moment n'est-il pas encore venu, de la part et des écrivains et des lecteurs, pour travailler et reconnaître, du côté des processus de subjectivation propres à la littérature, cette dimension de l'identité culturelle de la France du Portugal. Peut-être les lecteurs français (comme bien d'autres) voudraient-ils entendre surtout des récits exotiques sur le Portugal et les Portugais, à l'instar de ce qui est arrivé (ou continue d'arriver) dans des pays habités par des communautés immigrées (Harel, 2005). Peut-être les écrivains ne sont-ils pas prêts à produire des histoires à partir d'un passé qui inclut toujours un certain trauma, c'est-à-dire une souffrance qui résiste à la représentation symbolique, et ce, sans sombrer dans un certain misérabilisme issu du simple rapport des circonstances et des émotions plus ou moins figées.

Or, Brigitte Paulino-Neto, dans ses romans intérieurs, avait déjà montré que son projet littéraire s'écartait aussi bien de ce genre documentaire, que de l'exaltation nostalgique et/ou de la glose de l'apitoiement ou du ressentiment par rapport à ses origines portugaises¹¹. Certaines images particulièrement crues du Portugal et/ou des Portugais qu'elle laissait éparses dans *La Mélancolie du Géographe* et *Jaime Baltazar Barbosa*, donnaient à percevoir un rapport basé sur une ancre de miséricorde, au sens étymologique de ce terme, et qui était déjà développé à la fin de son premier roman, lorsque le narrateur regarde Morgado en train de donner un bain à Rosa Maria, la personnification même d'un Portugal rude, analphabète, et pourtant mystérieusement attirant:

Cela, à cause de cette peau extraordinairement blanche qui donnait à penser.

Et, à cause de cela, je pensais encore fuir, je pensais gagner le large, puis je pensais arrimé, fixé au port. Jusqu'à ce que toutes ces pensées épuisées une seule d'entre elles me restât à l'esprit, une seule pensée nette et précise que, faute de me l'expliquer à moi-même, je livre telle qu'elle me vint alors ; je n'y reviendrai plus : la pensée que de toutes, l'ancre de miséricorde est la plus forte d'un navire. (Paulino-Neto, 1994: 222s)

¹¹ Voir, à ce sujet, une de mes autres études sur Brigitte Paulino-Neto - « A sombra familiar de Barba-Azul numa encenação luso-francesa », *Cadernos de Literatura Comparada*, n°s 10/11, 2004, pp.73-95.

Si l'immigration des Portugais en France était déjà subtilement sous-jacente dans les deux romans cités plus haut, elle devient une question particulièrement marquante dans *Dès que tu meurs, appelle-moi*. Pourtant, contrairement à d'autres textes qui abordent ce phénomène social par le biais de l'émigration massive des années 60 et 70, Brigitte Paulino-Neto remonte un peu plus dans le temps, à la rencontre de l'audace de ces individus pionniers qui ont quitté la misère de la vie au Portugal au lendemain de la Première Guerre Mondiale. Elle se lance ainsi dans l'univers de ces « vies minuscules », au sens et tonalité michoniennes¹², à partir de la présentation du grand-père de la narratrice, António de Sousa Amen qui, ayant émigré en 1921, tout seul et encore jeune, « L'orgueil bombé au torse de ses dix-sept ans » (16), sera le protagoniste d'une histoire de réussite et de prestige quelques années plus tard :

Personne n'avait de voiture à Grand-Quevilly avant les années trente. Personne, sauf lui, le Portugais, António de Sousa Amen. Seul, avant guerre, à posséder le téléphone, deux voitures, un permis de port d'arme et, comme une prise de guerre, deux petites filles en bas âge.

L'argent venait du commerce. Le prestige ? parce qu'il œuvrait comme interprète auprès des tribunaux. (...) » (17)

Mais, dès le tout début de son existence d'immigré, Antonio Sousa Amen en France est indélébilement marqué par un accident (de travail) qui défigure son visage, fonctionnant donc comme un stigmate, une « marque ostentatoire » qui déterminera tous ses rapports aux autres, dont – très significativement, quoique d'une façon « invisible » - la narratrice elle-même :

Alors, comme si cette face ravagée, il l'eût commandée lui-même et sur mesure, il décidait que cet accident lui donnait son vrai visage. Tanné au fiel. Couturé au point de croix de la

¹² Cette tonalité qui fait penser à l'auteur de récits si marquants comme, justement, *Vies Minuscules*, est particulièrement évidente dans le premier chapitre du roman, au niveau, par exemple, de l'interpellation du lecteur qui, dans un premier temps, est invité/mené à entrer dans la scène initiale et puis gentiment retiré. Il s'agit là d'un effet de proximité et d'auto-démystification qui scelle le statut de la voix narratrice et le rapport avec le personnage initial : « Je dis 'vous' par commodité. N'y voyez pas d'offense. Je sais bien que vous n'étiez pas né(e) en ce début des années trente. Ni moi non plus. Du reste, quelle raison auriez-vous de m'accorder votre compagnie pour aller y voir de près ? Dans une histoire qui n'est pas la vôtre ? Où je prends le pari que vous n'échangeriez pas le moins aimable de vos aïeux contre celui-là qui est le mien » (14).

cruauté dont, crâneur, il affrontait la marque ostentatoire. Ignorant la supériorité de ce qui s'instille en dedans, il ne voit pas la mienne, faite à sa ressemblance mais invisible. (17).

À travers l'association de mémoires individuelles et de quelques épisodes de l'Histoire collective concernant la France et le Portugal depuis la Deuxième Guerre Mondiale, Brigitte Paulino Neto réussit à intégrer dans la trans-temporalité propre à la fiction, des personnages historiques tels qu'Aristides de Sousa Mendes, le consul du Portugal à Bordeaux pendant la Deuxième Guerre Mondiale, et dont l'insoumission et le courage ont sauvé des milliers de réfugiés, en leur permettant de fuir le nazisme par la frontière franco-espagnole. Le roman évoque aussi le destin de ces premiers émigrés portugais en France, dont la famille de la narratrice, qui, pendant la Guerre, se réfugient au Portugal et qui ne seront de retour en France qu'en 1945, brouillant en même temps le(s) sen(s) de leur émigration, serrés entre « ici » et « là-bas », une condition liminaire qui ne devait plus les quitter.

Contrairement à certaines images ou clichés sur les immigrés portugais de l'après-années 60, presque toujours, invariablement, maçons ou concierges, nous avons ici affaire à des individus qui régnaient à Grand-Quevilly, grâce au commerce de riz, du vin de Porto, du pyrite et aussi des clandestins portugais (45) : « En 1948, tickets de rationnement toujours en vigueur, les Portugais ne se privaient pas de parader dans Rouen et Grand-Quevilly en arborant la muflerie de leurs chaussures en vrai cuir. » (46). De par l'attitude de son grand-père, la narratrice n'hésite pas à faire voir le racisme intra-communautaire, ces distinctions et incompatibilités plus ou moins subtiles qui surviennent entre les Portugais eux-mêmes : « aux yeux d'Antonio de Sousa Amen qui, pourtant, en était, ces types-là, les Portugais de l'Algarve, étaient infréquentables » (49). En outre, nous trouvons aussi la mémoire impitoyable des bidonvilles de la banlieue parisienne où ont logé des milliers d'immigrés dans les années 60-70, mais qui, dans ce roman, surgissent surtout pour mettre en évidence un contraste, c'est-à-dire, l'attitude (littéralement) d'exception de Faustine, la cadette d'Antonio de Sousa Amen, lorsqu'elle y rendait visite à quelques membres de sa famille :

Là, dans cette auge, Elle apportait des roses. À Meudon, au Petit-Clamart ou à Champigny.

Elle apportait des roses ! (96).

Le roman couvre une période assez large (en gros, dès les années 20 jusqu'aux années 90 du siècle dernier) ; ce qui fait que le lecteur accède à des fragments de mémoires d'événements aussi bien publics qu'individuels ; des événements que la narratrice n'a pas forcément vécus ou dont elle aurait recueilli le témoignage direct, mais dont elle se souvient, comme elle insiste pour le souligner : « Comment est-ce que je sais cela si je n'y étais pas ? Parce que *je m'en souviens*. » (21), mais aussi d'interroger dans un passage de méta-narrativité :

Peut-on se figurer cela qu'on n'a pas vécu ? Si personne ne vous en a rapporté le témoignage de vive voix ?

Il suffit de se rappeler (173)

Nous avons donc affaire à des « postmémoires », selon un processus équivalent à celui sur lequel s'est penchée Marianne Hirsch (1997) et qui concernait, très concrètement, les descendants de la *Shoah*. Plus loin, je me concentrerai davantage sur les conséquences esthétiques et symboliques de cette « mémoire de l'après », qui suppose aussi une confusion ou un *transvasement*, mais pour le moment je voudrais surtout souligner l'effet d'interpénétration entre l'Histoire collective et l'histoire individuelle qui est l'un des aspects où, selon moi, Brigitte Paulino-Neto joue le plus directement le rôle de *porteur* entre la France et le Portugal. N'étant pas historienne, comme elle le fait dire à sa narratrice (« Qu'est-ce que je fabrique avec ça si je ne suis pas historienne. » (172), elle n'en a pas moins conscience de l'espace-temps historique qui l'entoure et des circonstances du « vous » (du lecteur), qu'elle interpelle au début du roman, c'est-à-dire qu'elle sait très bien qu'elle s'adresse à des lecteurs qui connaissent très peu, voire ignorent, l'Histoire du Portugal... Elle ne se propose pas de faire, pour autant, œuvre d'historienne, mais elle glisse quelques traces, quelques noms, quelques événements entrelacés d'une façon très suggestive avec l'histoire individuelle, affrontant pour cela, et d'une façon aussi bien consciente, « les absences, les creux, les oublis » (177), qu'ils soient volontaires ou pas.

Je retiendrais ici deux exemples de cette interpénétration des plans – le public et le privé - qui me semblent particulièrement significatifs. Le premier renvoyant au temps de l'après-révolution au Portugal, où la fin du pouvoir dictatorial est accompagnée de

toute une remise en cause des modalités du pouvoir patriarcal, notamment celles qui se manifestaient entre les murs de la maison. Ainsi, à la page 149, reconnaît-on un bout de dispute conjugale entre Faustine et son mari : « Ça suffit maintenant, je gagne ma vie, je travaille, je paye les factures, tu me parles autrement », coincé, sans aucune identification diacritique et sans transition discursive, entre l'allusion aux travaux et politiques de l'Assemblée constituante en 1975. Le deuxième renvoie directement à la dernière partie du roman qui a pour titre « La bataille de la Lys ». Nous y retrouvons la narratrice littéralement tirillée entre, d'un côté, un projet d'écriture autour de cette bataille en Flandres qui, en 1918, dura à peine quelques semaines, mais tout à fait tragique pour les troupes portugaises qui y ont subi la plus grave défaite après celle d'Alcácer Quibir, au XVI^{ème} siècle, et, de l'autre côté, la découverte du cancer de la mère. Faisant appel à des blocs de textes séparés aussi par le type de caractères, la narration va alternant jusqu'à l'enchevêtrement final, symboliquement parfait, entre les deux « offensives » :

(...) *Une division attaque et pénètre dans l'intervalle entre flanc droit et flanc gauche.*

Cancer de l'uretère est le nom de cette offensive. (175)

La longue histoire pluridimensionnelle à raconter, sous le signe de laquelle se développe le roman, comprend aussi une histoire maintenue sous silence ; celle qui relève du plus intime, du secret et qui représente le noyau, le catalyseur de tout le reste, le fond de l'interdit, à savoir, ce qui est, simultanément, défendu et dit entre les plis du discours. Il sera question de cette autre histoire dans la section suivante.

Livret de famille et *filiation inversée*

En 2000, Brigitte Paulino-Neto publie au Portugal un texte intitulé « Túmulo de Faustina de Sousa Amen – Grand-Quevilly 1929 – Loulé 1999 », intégrant un ouvrage collectif sur l'émigration portugaise (AAVV, 2000)¹³. Même s'il est légitime d'y lire

¹³ C'est le seul texte que Brigitte Paulino-Neto ait publié en portugais, du moins à ce jour.

des incidences autobiographiques - sans que le texte s'attarde sur l'« aveu » ou sans que les interventions paratextuelles de l'auteur aient jamais stimulé ce genre de rapports -, il importe de remarquer que ce texte amorçait une réflexion finale très fine et intéressante sur la coïncidence temporelle et symbolique entre la mort de la mère et la conscience linguistique de la division, de la duplicité. Le sujet narrateur reconnaissait alors que son statut de « orfã » (orpheline en portugais) lui donnait accès, par jeu d'homophonie à une matière précieuse, un « or fin », ce qu'elle recevait comme une « bénédiction », voire comme une « prenda » (cadeau en portugais) qui découle d'une (« perda ») (perte en portugais).

Ne serait-ce que par le retour de ce nom, ici en version française – Faustine de Sousa Amen - (véridique ou pas, peu importe) mais indubitablement suggestif¹⁴, il est impossible de ne pas lier ce texte à *Dès que tu meurs, appelle-moi*, non seulement parce que la figure de la mère de la narratrice y revient de plus belle, mais aussi et très concrètement, parce que, à nouveau, il y a, vers la fin du roman, la référence au dernier voyage de la mère, déjà morte, accompagnée par la narratrice, pour être enterrée au sud Portugal, à l'Algarve (pp.194-195). Bien que le dernier roman commence par l'histoire du grand-père, remontant donc dans la généalogie et donnant par là une première impression de livret de famille ou de « roman de filiation »¹⁵, le fait est que la scène *matricielle* (au sens propre et figuratif de cet adjectif) du roman est la mort de la mère, annoncée dans le titre du roman, à travers, non pas l'identification de celui/celle qui meurt, mais par l'énonciation d'une relation (entre un « je » et « tu ») qui, au-delà du

¹⁴ Songeons, bien sûr, à la version féminine de Faust, en tant que nom propre, et à l'ambivalence scellée dans ce nom, étant donné que c'est un prénom qui dérive d'un adjectif latin signifiant heureux et prospère, mais qui s'est trouvé, par la suite, associé au diable du fait d'une légende médiévale, qui sera immortalisée surtout par le *Faust* de Goethe. De même, le patronyme « Amen » renvoie directement à la formule avec laquelle terminent plusieurs prières des religions dites du Livre (judaïsme, christianisme et islamisme) et qui signifie de la part du sujet qui l'énonce une croyance, un consentement et aussi un désir. En outre, il existe aussi une coïncidence phonique entre la prononciation, en portugais, de « Amen » et « À mãe », c'est-à-dire, à la mère, comme une dédicace.

¹⁵ Comme Dominique Viart (2008) l'a souligné, il s'agit là d'un vrai filon dans la littérature française au présent, qui correspond à un « retour » autobiographiques et autofictionnel dans la littérature contemporaine, et ce, un peu partout, pour plusieurs raisons qu'il serait long et inopportun d'exposer ici, mais dont une de plus importantes tient, sans doute, à la récupération de la figure du sujet dans l'Histoire, à partir des individus « anonymes » et d'un « je » déclaré d'énonciation.

vraisemblable (comment celui/celle qui meurs peut-il/elle appeler ?), s'ouvre à l'ordre du symbolique, du désir, appelant ainsi à un acte de transmission, à un passage de témoignage, à une émergence du sujet (« moi ») dont la mort de l'autre est signe d'une condition, plus que de la fin.

Contrairement à ce qui est arrivé dans d'autres textes qui ont été écrits et publiés tout de suite après la mort de la mère de leurs auteurs, et je songe ici très concrètement soit à Simone de Beauvoir et à son *Une Mort très Douce* (1964)¹⁶, soit à *Une Femme* d'Annie Ernaux (1987), *Dès que tu meurs, appelle-moi* n'est pas exactement un récit de deuil, au sens rigoureusement chronologique, autobiographique ou confessionnel du terme. Si l'on pense à la mort de la mère Faustine(a), datée de 1999 dans le texte ci-dessus évoqué, et la publication de *Dès que tu meurs, appelle-moi*, il y a environ dix ans de séparation et un autre roman publié entre-temps (en 2003). Cette distance temporelle peut, certes, ne pas éliminer un « deuil », disons intrinsèque ou essentiel pour la re-création du sujet¹⁷, mais elle fait sûrement accroître un écart représentant, en fait, un « deuil symbolique », condition même de la création. À ce propos, il est aussi symptomatique que Faustine soit, dès le début, désignée presque toujours par le seul pronom « Elle » ; ce qui creuse une distance par rapport au sujet « je » alors que, simultanément, émerge un personnage absolutisé, idéalisé, par l'utilisation des majuscules.

Qu'il y ait là, ou pas, des coïncidences biographiques avec l'écrivain Brigitte Paulino-Neto (dont l'année de naissance révélée au cours du roman est, peut-être, une des plus fortes marques de la très subtile pente ou ligne de frontière que l'auteur a choisi de parcourir ici), ne me semble pas une question pertinente, féconde, pour aborder une œuvre dont le pacte de lecture initial est celui de la fiction (le paratexte indiquant « roman » et non « mémoires » ou « autobiographie ») et qui, ensuite, configure aussi

¹⁶ A un moment donné, il y a même une allusion à ce livre de Beauvoir : c'est un cadeau d'anniversaire que la narratrice donnera à « Maman », curieusement ou symboliquement, à l'entrée de la puberté, vers « onze, douze ans » (91).

¹⁷ « un deuil, ça dure deux ans, dit le médecin. Un peu plus, un peu moins. Et si mon deuil dure pour l'éternité ? S'il faut qu'il dure ? Qu'est-ce qu'elle dit à ça, ta norme d'expert-comptable ? » (214).

tout un travail de représentation bien plus qu'une simple présentation des réalités ou des expériences qui lui auront servi d'ancrage dans le concret. Bref, la lecture herméneutique que je mène essaie d'accompagner les (ou des) sens qui viennent *après* le texte, plutôt que de dévoiler ce qui est du domaine de l'*avant* texte.

Du processus de configuration littéraire fait aussi, ou surtout, partie la mémoire de la figure de la mère qui, dès le début, dépasse les limites de la mémoire, selon les aveux mêmes de la narratrice (« (...) non que j'aie du mal à imaginer Faustine avant moi puisque, précisément, *je me souviens d'Elle avant moi* ») (27) ; pour atteindre le champ de l'imagination ou même, si l'on regarde du côté psychanalytique, les domaines tant de la projection que de l'idéalisation, en tant que mécanismes de défense essentiellement imaginaires par lesquels le sujet tantôt déplace sur un autre des pulsions, des pensées ou des désirs, tantôt se défend des pulsions destructives que cet autre lui cause.

Le fait que la mère, « Elle », soit engendrée par la fille, si clairement énoncé dans une déclaration comme « J'accouchais d'Elle en 1953 » (190), transgresse la succession temporellement ordonnée suivant l'axe des générations, et nous introduit dans le domaine d'une *filiation inversée*. Cette notion a d'abord été utilisée par l'ethnologie et par la sociologie (voir, par exemple, Jean Pouillon et Jean Davallon) pour désigner le processus de tradition dans notre culture où les héritiers choisissent de fait ce qu'ils ont hérité ou de qui ils héritent. En particulier pour les enfants des immigrés, cela est souvent lié à une « influence à rebours » ou à une « socialisation ascendante », à partir du moment où, grâce à la scolarisation ou au contact avec le milieu d'accueil, ils fonctionnent comme des interprètes culturels auprès des parents. Parfois encore, ce sont les descendants d'émigration ou d'exil qui se voient forcés (ou qui choisissent) d'inaugurer une nouvelle lignée. Mais, du point de vue spécifiquement littéraire, nous pouvons dire que la *filiation inversée* signifie, tout d'abord, une libération de la biographie ou, plus exactement, le passage d'une filiation biologique à une filiation symbolique.

Dans *Dès que tu meurs, appelle-moi*, nous avons donc affaire à un « portrait » d'« Elle » (au sens pictural, créatif, du terme) dans lequel, et comme d'habitude, il y a aussi des traces d'autoportrait, donnant par conséquent origine à une (con)fusion entre mère et fille. Les rapports entre « cette mère » et « cette fille » sont d'autant plus intéressants à analyser que c'est la littérature qui, comme l'on sait, a en quelque sorte forcé l'approfondissement de cette relation du côté de la psychologie et de la psychanalyse. Jusqu'à la fin des années 70, le rapport mère-fille avait été sous-estimé, et ce sont les courants féministes qui ont fortement aidé à la racheter en essayant de montrer que cette relation ne s'ajustait pas vraiment au complexe d'Œdipe, conçu comme un dogme par les théories freudiennes les plus orthodoxes, marquées (ou bornées) par le paradigme phallogénique ou patriarcale.

Or, les typologies de « mère » que l'on trouve du côté de la psychanalyse semblent toujours quelque peu insuffisantes ou désajustées pour le portrait que *Dès que tu meurs, appelle-moi* construit d'« Elle ». C'est-à-dire que nous n'avons pas exactement affaire à une « mère phallique » en tant que figure terrifiante de toute-puissance; ce n'est pas le modèle d'une « mère castrée » à laquelle la fille ne voudrait pas s'identifier, mais ce n'est pas, non plus, la « mère-sœur » qu'une certaine critique féministe a célébrée, en la faisant découler d'une relation, non verticale, mais horizontale, de « sororité », entre mère et fille¹⁸. Il va sans dire que l'on pourra reconnaître en « Elle » un ou autre écho de «ces mères », mais il serait à mon avis trop simpliste de la voir réduite à un de ces types et aux mécanismes psychologiques sous-jacents. En plus, il me semble qu'« Elle » garde aussi quelques marques de l'archétype jungien de la Grande Mère, dont j'avais déjà repéré les traces dans le roman précédent de Brigitte Paulino-Neto. Là, nous avons certes affaire à une figure masculine, Jaime Baltasar Barbosa, mais qui représente aussi, en quelque sorte, l'archétype féminin de la « terre-mère », suivant une ambivalence sexuelle qui n'est pas du tout étrangère au

¹⁸ Cf. L'entrée « Mother-daughter relationship », *Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary* (Wright, 1992: 262-266).

personnage de Barbe-Bleue, sous le signe duquel est construit ce « roman familial » (Mendes, 2009: 195-213)¹⁹.

Indépendamment de toutes typologies possibles, le trait le plus marquant par lequel Faustine, « Elle », est révélée (et révèle à la fois), du début à la fin (du moins jusqu'à ce que le cancer s'aggrave), c'est la beauté - une force hypnotique qui semble la sauver de tout danger, y compris dans son enfance, de l'attaque d'un berger allemand familier de la maison : « Toute lumière en surabondance fait reculer même un loup, voilà ce que chacun pensait en regardant Faustine quasi indemne » (11). Modèle de beauté et figure d'exception, « Elle » se fait remarquer partout, aussi bien en France qu'au Portugal : « la « Française », laquelle, de surcroît, parle un portugais sans accent, a les seins, les jambes, la taille comme il est rapporté dans les contes.» (74). Même sa façon de s'habiller ou de se montrer en public trahit une « distinction », une « aristocratie de fiction », un refus inné d'accepter « le sort comme il vient » (206), qui semble, au départ, rompre avec tout déterminisme socioculturel, bref avec l'atavisme des origines :

À sa manière, instinctive, Elle poursuivait le rêve du fils de cordonnier, exilé volontaire du hameau de São Clemente pour fonder de toutes pièces, là où personne ne savait d'où il venait, l'idée d'une sorte d'aristocratie de fiction tout armoriée au bluff. (127)²⁰

¹⁹ Étant donné que *Jaime Baltazar Barbosa* développait les rapports entre la narratrice, une luso-descendante aussi, et un amant portugais qui, à plusieurs moments, se confondait avec le père, on pourrait penser que Brigitte Paulino-Neto a construit un dyptique un peu à la manière d'Annie Ernaux dans *La Place* (1983), autour du père, et dans *La femme* (1987), autour de la mère. Mais ce n'est qu'une coïncidence illusoire, parce que, d'une part, il n'y a pas de correspondance totale entre les personnages (à commencer par la narratrice) des deux romans de Brigitte Paulino-Neto et, d'autre part, le projet d'« auto-socio-biographie » que mène Ernaux n'est manifestement pas celui de Brigitte Paulino-Neto qui, elle, vise plutôt à la construction de personnages à autonomie et pérennité artistiques.

²⁰ N'empêche, ce sera à la narratrice de reconnaître ou de démonter les failles de ce « masque », en se souvenant d'une scène, après la visite de ses parents pour la naissance de leur petit-fils, où à la sortie, de retour à Quarteira, « Elle » est décrite comme « malmenée par le poids », « fragile, fagotée, soudain vieillie ». Et un peu plus loin : « Elle et lui aussi, juste avant de disparaître derrière le porche, ils s'étaient mis à leur ressembler *physiquement* : un couple d'émigrants » (206). À un autre moment, elle dévoilera aussi l'ambiguïté de leur « double appartenance » par l'analyse du symbolisme de l'adresse où la famille a vécu pendant la maladie de Faustine. Il s'agit en fait du Quai d'Anjou, sur l'Île Saint Louis, qui compte, comme l'on sait, parmi les lieux les plus somptueux, les plus chers et les plus raffinés du tout Paris : « ce

Plus tard, déjà émancipée ou apparemment libérée du jeu (joug) et du père (entre-temps décédé) et du mari, son substitut au niveau du désir/pouvoir phallique, Faustine va choisir de s'installer à Quarteira, au sud du Portugal, où elle n'avait jamais vécu, mais qui n'était pas loin de la région où son père était né. «Elle » continue de s'y faire entourer de l'atout de la beauté, ouvrant tout d'abord une boutique de vêtements « éclatants, accrocheurs, conquérants» (127) et puis, un salon d'esthétique (128). Autrement dit, « Elle » poursuit allègrement son existence avec « un mensonge tenu secret dans la belle apparence et le faux semblant » (127), qu'« Elle» vend, en séduisant, comme le fera plus tard sa fille, mais avec des mots, ou, à la limite, se payant de mots...

Si la beauté de Faustine sauve, elle est aussi motif de condamnation ou de perte. Cette ambivalence fatale est liée à l'inceste même, ce lourd tabou qui est, en lui-même, le signe, la plaie, la toile d'une séduction et possession mortelles²¹. De par sa beauté, très jeune, « Elle » séduit, quoiqu'inconsciemment, le père qui la possède, aussi bien par substitution et vengeance de la femme adultère, Isabel Diniz, à laquelle la cadette ressemble, que par tendance endogamique favorisée par certains facteurs, dont l'isolement et les carences socioculturelles de l'immigration²². Quant à lui, il la séduit aussi par l'enchantement des histoires sur l'Algarve, qui captivent non seulement la cadette, mais aussi la fille de celle-ci, c'est-à-dire la narratrice du roman : « Elle et moi prises ensemble dans le faisceau de cette vision obscène d'un ciel éclaboussé par le passage de la Voie lactée ». (22)

Ce détail d'une séduction double est très intéressant puisqu'il nous donne à voir plus de plis dans la répétition ou dans la reproduction de ce mécanisme pervers de la séduction (sexuelle, mais pas seulement) utilisée comme force et pouvoir mortels. D'une part, le danger, la répétition symbolique de la scène de l'auto, où se manifesta la

masque dit exactement qui nous sommes. D'un côté, la plaque dorée d'un cabinet de médecin spécialiste, pignon sur rue ; de l'autre, côté cour, une présence de hors-la-loi (...) » (221).

²¹ L'inceste planait déjà sur *Jaime Baltazar Barbosa*, mais focalisé sur les rapports entre la narratrice et son frère et aussi, indirectement, entre elle et son père.

²² À noter que dans le roman même, il y a la référence à des « affaires d'inceste mettant en cause des Portugais » (58).

séduction incestueuse qui unit de la forme la plus viscérale et indélébile « Elle » à son père, tout en assassinant l'amour filial :

Elle au volant, moi à la place du mort, il apparaît qu'une malédiction est une machine qu'on n'arrête pas. Son mécanisme enclenché, la seule chose à faire, c'est de fermer les yeux dans la conque du manège infernal, attendre que ça passe. (132)

D'autre part, cette ambivalence, fort ambiguë, par l'inquiétante acceptation, la complicité, l'« Amen» (prônant la première partie du roman...), on dirait même, parfois, le désir de la part des victimes (les échos de *Don Giovanni* y sont pour quelque chose...) (134).

Celle qui hérite en silence, comme une victime de plus, du sceau fatal de l'interdit, celle qui, à la fois, se tient derrière et rivalise avec la mère, celle qui provoque la haine d'une malédiction subie et répétée « Servante. Asservie. La même » (105), est aussi celle qui deviendra complice et garante, par-delà le bien et le mal, du mécanisme du pouvoir de la séduction. Pendant une visite estivale de la narratrice à la Mère, s'opère ce que la narratrice appelle, « faute de mieux » un *transvasement* : une sorte de troc par lequel, au terme d'une concertation muette dont j'accepte les conditions sans discuter (...) je m'engage à sa protection, je me proclame son garde du corps (...) (133). Désormais, la fille servira non seulement comme alibi de la femme adultère, mais elle partagera aussi l'objet de séduction, l'homme du Schéhérazade, un bar de l'Hotel Eva que mère et fille fréquentent à Faro.

Nous trouvons ici une autre version des *Mille et Nuits*, dans laquelle, reste ambigu le rôle de cet homme-là, puisque on ne sait pas si c'est bien lui, cette-fois, le conteur qui enchante (une répétition des histoires du père/grand-père) ou celui qui est enchanté par cette Schéhérazade double (mère et fille confondues). Ce qui est de « notoriété publique », c'est que « cet homme avait 'eu' la fille après avoir 'eu' la mère. » (143). La répétition du pouvoir phallique, donc, avec une subtilité de plus, produite par le croisement possible de deux langues : le terme souligné dans la phrase citée « eu » désigne, en portugais, le sujet « je » ; ce qui peut laisser entendre aussi, à part le sens sexuel et du pouvoir de la forme verbale en français, une condition pour que

le « je » / « eu » émerge. Un sujet, donc, qui glisse entre les deux, mère et fille, sous le pouvoir de « cet homme »...

Du reste, il est, dès le début, évident que la grande complicité entre « mère » et « fille » se traduit au niveau de la langue-même. La reconnaissance que Faustine fait de la narratrice, c'est-à-dire, au fond, la vraie naissance de la narratrice aux yeux d'Elle se fait au niveau de la langue « ma langue à l'arraché, ça lui plaît » (33), ou d'une parole partagée, commune : « que cette « fille » veuille bien m'apprendre à geindre et dégoïser comme elle, voilà ce qu'Elle veut. Moi aussi » (33s).

Et pour que le triangle mortel de séduction / pouvoir familial, sous forme de « tumeur de l'inceste » (225), soit complet pour se renfermer ou pour être brisé, un jour, sous l'action d'une mise en langage, il convient d'ajouter que c'est la marraine de la narratrice, « accessoirement la maîtresse de [son] grand père » (65) qui lui donne un cahier, en précisant qu'il était fait « pour écrire »...Bref, une libération empoisonnée et / ou un poison qui libère...

Une poétique du vitrail

D'après une conversation, rapportée par Paul Valéry, entre Mallarmé et Degas, le poète aurait réagi aux intentions, et simultanément frustrations, poétiques du peintre en lui disant « Ce n'est point avec des idées, mon cher Degas, que l'on fait des vers. C'est avec des *mots* » (Valéry, 1957: 1324). En fait, nous pourrions en dire de même des romans. Il ne suffit pas d'avoir une matière, un sujet, le plus intime ou sensationnel soit-il²³, pour obtenir un roman en tant que construction artistique, c'est-à-dire avec des mots qui peuvent, en principe, racheter, sauver des lois de la finitude, la construction et l'aura de sens qu'elle génère. Par conséquent, aucune commande, aucun sujet ne seraient suffisants, même pas une commande d'Elle, gravement malade, insistant pour que la

²³ Le risque était, en fait, grand d'affronter le sujet de l'inceste dans un roman, qui plus est après le très médiatisé *L'Inceste* (1999) de Christine Angot... Brigitte Paulino-Neto aurait pu succomber aux tentations d'une certaine mode du « petit moi qui s'épanche », servant à tout type d'(auto-)promotion et de voyeurisme.

narratrice mène à bien le projet d'écrire « ce dont il est inconvenant de parler » (225). Brigitte Paulino-Neto avait déjà montré qu'elle est un auteur pour qui la « forme est cruciale »²⁴, et ce n'est donc pas une surprise si nous la voyons ici travailler (tout en y réfléchissant aussi), la forme de représentation du « sujet », aux sens multiples de ce mot, c'est-à-dire, comme matière, thème, motif, être vivant, fonction grammaticale ou discursive.

L'image que la narratrice (et derrière elle, l'auteur) choisit pour rendre compte de son travail de construction artistique est celle du vitrail ; une association qu'elle expose au sein du roman, sous forme d'un « art poétique » intrinsèque:

À propos d'Elle, rappelez-vous, j'ai parlé de vitrail, accordez-moi d'y revenir. D'autant que cet art est sans complication : on y accède quand on veut. Il n'y pas à patienter des heures avant d'entrer dans un musée pour en voir l'œil lumineux ou sombre ou aveugle (77)

L'élan inter-artistique de la romancière ne pourra, non plus, surprendre, puisqu'il était déjà présent avant, surtout dans *Jaime Baltazar Barbosa*, à travers les allusions aux, et interférences des arts de la scène – le théâtre et l'opéra²⁵. Cette fois-ci, elle tente un rapprochement entre un domaine très particulier des arts plastiques, l'art du vitrail et l'art du roman. Elle aurait pu gloser l'image des mosaïques (ou une version bien portugaise, quoique d'influence arabe, les azulejos) pour rendre compte d'une construction intrinsèquement plurielle et hétérogène. C'est, d'ailleurs, une image très habituelle dans beaucoup de discours sur le multiculturel... Mais, en fait, le vitrail qui opère aussi par fragments, comme le fait ce roman, est bien plus suggestif du mystère de la création d'une image, puisqu'il n'est pas seulement le résultat d'un tracé préalable, d'un calibrage pour conserver les mesures du panneau en tenant compte de l'assemblage verre/plomb et d'un sertissage, consistant à assembler les verres et les plombs pour que

²⁴ Selon ses propres mots proférés dans l'interview citée plus haut.

²⁵ Des expressions artistiques que Brigitte Paulino-Neto connaît bien de l'intérieur, puisqu'elle a travaillé plusieurs années comme critique culturelle (danse, théâtre, arts plastiques) à *Libération*, elle a travaillé aussi comme directeur éditorial pour le festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence avant d'être la dramaturge de Gerard Mortier à l'Opéra national de Paris.

le dessin du vitrail reste lisible. Le vitrail est aussi et surtout le résultat des effets de lumière et de sa propre translucidité. Et la narratrice de déclarer:

le mystère n'est pas dans le vitrail. Il est de ne pas savoir quand le décor, surtout s'il est trivial, devient le support d'une image. De même, le mystère n'est pas tant dans ce moment où l'image surgit, mais dans l'idée que par l'image, dans cet assombrissement du verre, vient la lumière (78)

Cela dit, le même vitrail peut être vu différemment selon la lumière qui le traverse. Ainsi de même pour les mots rassemblés dans cet « atelier de l'écriture », qui ne valent pas seulement en eux-mêmes, mais aussi par le regard qui les transpercera.

La figure de la mère, « Elle », est ici non pas seulement le sujet du vitrail, comme le centre de la rose (79). Tel que la rose dans les vitraux des cathédrales, « Elle » fonctionne comme symbole de la matière épanouie, lumineuse et vivante, une transition vers la roue, signe du mouvement et du devenir qui sont conditions même de la création continue. C'est pourquoi nous pourrions interpréter le vitrail comme la forme la plus lumineuse de bâtir un tombeau pour « Elle », au sens littéraire, bien sûr, de « tombeau » qui, étant « un objet hybride », puisqu'il « enveloppe dans la langue d'un auteur le corps subjectif de la langue d'un autre »²⁶ (Jean-Michel Maulpoix), fonctionne aussi, de par sa forme (littéraire, musical ou architecturale) comme dénegation de l'absence et du vide substantifiés dans la mort.

En outre, le vitrail centré sur « Elle » suppose non seulement un portrait d'adoration profane, aux allures sacrées, mais aussi sur un plan secondaire, un autoportrait de celle qui, en signant, célèbre aussi et déjà le deuil symbolique :

En retrait, dans un coin du vitrail, à distance des scènes centrales où Elle paraît en majesté, je me figure moi-même, personnage secondaire au milieu de la foule, (...) Cette figuration de moi-même dans le vitrail est le signe de ma pitié, de mon adoration d'Elle. C'est aussi ma signature portée au coin de ce Tombeau, qui la reçoit en ce lieu clos, sombre, d'aspect funèbre (80).

²⁶ Cf. Jean-Michel Maulpoix in <http://www.maulpoix.net/tombeau.html>.

Ce n'est qu'à l'occasion des funérailles qu'« Elle » ne sera plus au centre du vitrail mais plutôt en-deçà, parce que celle qui la figure est incapable de voir ou de représenter ce qui est de l'ordre même de l'irreprésentable : sa résurrection (193). Il s'agit donc d'un testament, d'une succession, d'un héritage, disons, sacré : c'est « la langue du ciel – *Amen* - » qu'Elle laisse à sa fille, à la narratrice, tel qu'elle l'avait reçue de son père (voilà toute l'ambivalence, toute l'ambiguïté de l'inceste ici symbolique, accepté, consenti et reproduit...). « Le secret de cette femme [révèle la narratrice] est compris dans sa langue. L'étrangeté y habite : ce noyau dur d'étrangeté, enrobé de la plus tendre familiarité, sans doute hante-il toute langue maternelle. Mais son secret à Elle, sur le bout de sa langue, est plus fort. » (224). Le secret à Elle deviendra à son tour son secret à elle, la narratrice, qui continue de travailler à cette étrangeté qui l'habite aussi et qui lui permet de balancer, d'une façon aussi lumineuse, épiphanique, et avec les mots en français, et entre deux langues, la française et la portugaise. Il suffit de rappeler, à titre d'exemple, ce que Brigitte Paulino-Neto avait fait découvrir par l'association, déjà citée, entre « orfã » et « or fin » ; ce qu'elle écrit autour du nom et de la prononciation de « filhós » (89) ou ce qu'elle révèle par un apparent jeu de mots, comme celui-ci :

Uretère ? Urètre ? De l'un à l'autre nous balançons, Elle et moi. Sauf pour le spécialistes, sauf pour mon frère qui est médecin, leur sens semble incertain, sinon que ce flottement m'apparaît, s'il est permis de divaguer, comme un rapport problématique entre l'*être* et le *taire*. (178)

Nous repérons ce même « flottement », ce même « rapport problématique » entre affirmation et négation, comme dans une mise en abyme, dans le rêve, voire la vision, de la fin du roman, avec la « servante » associée à la narratrice, à laquelle celle-ci pilonne la main. C'est que cette main pilonnée- la main droite, la main de l'écriture, la main de manipulation - signifie simultanément une main écrasée et une main qui mendie... C'est, dans la révélation suprême des mots qui font écho d'une langue à l'autre : « Ma main. Ma mãe. Maman. » (227)

En 2000, dans « Tímulo de Faustina de Sousa Ámen. Grand-Quevilly 1929 – Loulé 1999 », Brigitte Paulino-Neto avait écrit:

Do que se precisa é duma língua nova. Que não tenha servido quando éramos criança. Uma língua neutra, que não sirva como já serve aos primos, aos tios, aos irmãos. Uma que nos ponha fora da genealogia, que nos saia da ameaça do incesto. (Paulino-Neto, 2000: 29)²⁷

Plus tard elle déclarera : « Tornei-me escritora, de língua francesa, para me abeirar, por pouco que seja, dessa Patagónia que a beleza da língua portuguesa encerra »²⁸. Je dirais donc, pour conclure, qu'avec *Dès que tu meurs, appelle-moi*, Brigitte Paulino-Neto a, plus qu'intériorisé, matérialisé, et d'une forme indélébile, ce que peut signifier, du point de vue de la création, ce nom initial « Amen » : consentement, dédicace...²⁹

La main de l'écriture est, en définitive, double : une menace et un salut... Mais il y a de quoi se réjouir, quel que soit l'angle d'observation (du côté français ou du côté portugais), puisque nous ne pourrions trouver de manifestation plus littérairement conséquente et potentiellement pérenne, que cette façon de plonger au plus profond des mots, des langues, et des expériences incrustées en elle, pour célébrer l'« entre-deux » !

Bibliographie³⁰ :

Aavv (2000) - *Um País de Longínquas Fronteiras*, Câmara Municipal da Guarda

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Paris: Pulim.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (1975). *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris: Minuit.

HAREL, Simon (2005). *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montreal, XYZ éditeur.

²⁷ « Ce dont on a besoin, c'est d'une langue nouvelle. Qui n'ait pas servi quand nous étions enfant. Une langue neutre, qui ne serve pas comme elle sert déjà aux cousins, aux oncles, aux frères. Une [langue] qui nous mette à la porte de la généalogie, qui nous libère de la menace de l'inceste » [C'est moi qui traduit]

²⁸ Cf. « Vers un pays lointain » (texte inédit). L'allusion à la Patagonie est une lecture-adaptation que Brigitte Paulino-Neto fait d'un passage de Blaise Cendrars dans *La Prose du Transsibérien*, cité dans le même texte : « Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie qui convienne à mon immense tristesse »

²⁹ Voir, ci-dessus, note 12.

³⁰ D'autres références bibliographiques, moins centrales pour cette étude, sont identifiées dans les notes en bas de page.

HIRSCH, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.-B. (1973). *Vocabulaire de la Psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.

MENDES, Ana Paula Coutinho (2004). « A sombra familiar de Barba-Azul numa encenação luso-francesa », *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, nºs 10/11, 2004, pp.73-95.

(2009). *Lentes Bifocais. Representações da Diáspora Portuguesa do século XX*. Porto: Edições Afrontamento & ILC.

PAULINO-NETO, Brigitte (1994). *La Mélancolie du Géographe*. Paris: Grasset.

(2000). « Túmulo de Faustina de Sousa Ámen. Grand-Quevilly 1929-Loulé 1999 », *Um País de Longínquas Fronteiras*, Câmara Municipal da Guarda, pp. 27-31.

(2003). *Jaime Baltazar Barbosa*. Paris: Verticales.

(2010). *Dès que tu meurs, appelle-moi*. Paris: Verticales.

VALÉRY, Paul (1957). *Œuvres, I*, Paris: Gallimard.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature française au présent. Héritage. modernité. Mutations*. Paris: Bordas.

WRIGHT, Elisabeth (ed) (1992). *Feminism and Psychoanalysis. A critical Dictionary*, Basil Blackwell.

AMIN MAALOUF: LE CHEMIN VERS L'AUTRE SE FAIT EN VOYAGEANT¹

L'itinéraire comme stratégie de reconfiguration identitaire

MARIA JOSÉ CARNEIRO DIAS

FLUP

dias.mariajose@gmail.com

Résumé : Préoccupé par les essentialismes ségrégationnistes qui déchirent les communautés, Amin Maalouf s'est engagé à faire de la littérature un médiateur entre cultures et à s'offrir lui-même comme passeur de frontières, prise en compte sa condition d'écrivain déterritorialisé, frontalier et minoritaire, élevé dans la confluence de la culture arabe et européenne. Pour lui, les frontières entre la fiction et l'essai, comme d'autres dans sa vie, sont floues et perméables, permettant un tissage interculturel générateur de réflexion et de reconfiguration de mondes. Prenant le voyage comme une opportunité de reconfiguration identitaire, cet écrivain fait de l'itinéraire un thème majeur de sa fiction, car il permet l'ouverture à l'autre, il offre la possibilité de se décentrer et de changer de point de vue.

Mots-clés : Identité ; Voyage ; Relation ; Déterritorialisation ; Reterritorialisation.

Abstract: Worried by the segregationist essentialisms that tear communities apart, Amin Maalouf has been using literature as an intercultural bridge builder, and assuming himself as a mediator, considering his condition as a deterritorialized and minority border-crossed writer, in the interchange of the Arabian and the Western culture. For him, the frontiers between fiction and essay, as many others in his life, are faint and permeable, giving way to an intercultural plot which generates reflection and new world configurations. For this writer, who takes travelling as an opportunity for an identity reconfiguration, the itinerary is a major topic in his fiction for its relational and decentralizing potentialities as well as for the perspective displacement it allows.

Keywords: identity - travel - relation - deterritorialisation - reterritorialisation

¹ - Ce texte est une réflexion remaniée à partir de ma thèse de Master élaborée sous l'orientation de Mme le Professeur Ana Paula Coutinho, et présentée à la Faculté de Lettres de l'Université de Porto, en décembre 2009, qui portait le titre *Amin Maalouf: a literatura como mediação entre o Oriente e o Ocidente*.

Je suis d'ici et de là-bas et d'ici,
C'est mon cri de nouveaux mondes.

C'est au-delà des marées que l'on disperse le sel.
C'est pour l'homme qu'il faut crier la rencontre.

Khal Torabully, *Mes Afriques, mes ivoires*.

Être d'ici et de là-bas et d'ici, voilà la condition des millions de personnes qui, de nos jours, traversent la planète en quête de nouveaux horizons, surtout professionnels. Pour eux, la notion de frontière est devenue très floue et le concept de mondialisation peut-être se dissout-il naturellement dans le quotidien difficile de leurs vies où s'effacent souvent leurs rêves et leurs identités de départ.

La construction et la reconfiguration identitaires sont à l'ordre du jour et ne peuvent se concevoir hors du monde multi et interculturel où nous vivons et où, soit au niveau des comportements et des attitudes individuelles, soit par l'effort de quelques institutions, se produit un appel constant à l'ouverture à l'autre et au partage.

La littérature, traçant un pont symbolique entre l'homme et le monde, permet de dépasser les frontières nationales et s'offre comme un élan privilégié d'ouverture au dialogue interculturel et à la construction d'une conscience de citoyenneté plus élargie, voire universelle, permettant, par la multiplicité de situations et de caractères qu'elle met en jeu, une plus vaste compréhension de l'être humain et de sa contingence et condition dans ce monde turbulent et inquiet.

Tendre vers l'universalité est, selon Todorov, accomplir notre vocation d'humanité (Todorov, 2007: 78), ce qui s'avère comme un binôme axial dans une approche à la question de l'inter-culturalité, ce mouvement désirable d'intégration, de dialogue, d'intercompréhension et d'harmonisation des différences culturelles dans un tout multiforme et multivoque. Que les hommes puissent s'y reconnaître égaux dans leur humanité, et citoyens d'une *Terre Patrie* telle que la conçoit Edgar Morin (Morin, 2007: 46), voilà l'objectif qu'aimeraient voir achevé les auteurs déplacés, voire même déterritorialisés, qui s'efforcent de construire des ponts de dialogue interculturel, utilisant la littérature comme une sorte de franc-parler. Ebranlés dans leurs fondements

culturels par l'expérience du déplacement physique ou d'expériences de vie décentralisatrices, les écrivains déterritorialisés sont naturellement ouverts à des regards multiples sur le monde. Conditionnés au distancement des modèles culturels qui les ont formatés, ces auteurs s'ouvrent à de nouvelles conceptions du monde et de la vie et peuvent, dans cet exercice, se reformuler et fournir à d'autres personnes, comme leurs lecteurs, par exemple, des plateformes différentes d'observation du monde et de sa reconfiguration.

Situés dans l'Histoire mais agissant en plusieurs fronts simultanément en raison de leurs appartenances multiples, les auteurs déterritorialisés sont dans une position privilégiée pour faire de leurs propres expériences de vie un exercice d'interpellation au lecteur. Scindés par l'expérience de déplacement, poussés par le désir de narration (Bhabha, 2007: 25) qui leur territorialise l'existence, et voulant faire de leur condition une plus-value pour une société plus harmonieuse et transactionnelle, les écrivains déterritorialisés oscillent fréquemment entre l'essai et la fiction. C'est le cas d'Amin Maalouf.

Préoccupé par la turbulence mondiale actuelle, les manifestations de plusieurs extrémismes et une tendance croissante, dans quelques secteurs sociaux, à l'essentialisme, Amin Maalouf s'est engagé, depuis quelques années, dans une sorte de croisade contemporaine contre les ferveurs identitaires qui ravagent des communautés et tournent l'être humain contre son prochain.

Né à Beyrouth, le 25 février 1949, d'une famille arabe et chrétienne, traversé par des lignes de fracture ethniques, linguistiques, religieuses et culturelles, Amin Maalouf s'est installé à Paris en 1976, quand la guerre du Liban a éclaté.

Traduit en plus de vingt langues, ayant reçu de nombreux prix et en 2009 accueilli comme membre de l'Académie Française, Amin Maalouf, qui est devenu célèbre par *Les croisades vues par les arabes*, se partage entre la fiction, l'essai et les livrets d'opéra, mais sa préférence réside dans la fiction, par la médiation symbolique qu'elle permet et par la responsabilité sociale et humaniste qu'il attribue au roman.

Être frontalier entre cultures, Maalouf partage avec d'autres écrivains déterritorialisés le potentiel d'agent interculturel, germinateur de réflexion et de reconfiguration de mondes. Ses histoires se déroulent au Moyen Orient et ses personnages oscillent toujours entre deux mondes, l'oriental, marqué par l'aveuglement séculaire des sociétés arabes, et l'occidental, attaché à l'avidité séculaire des grandes puissances. C'est ce sort partagé que l'auteur dénonce dans son essai *Le Dérèglement du Monde* (Maalouf, 2009: 26s), dans une analyse quelque peu généraliste et parfois même manichéenne, mais compréhensible étant donné son parcours de vie, divisé entre la culture arabe et l'europpéenne.

Pour Maalouf, les hommes se définissent par un itinéraire, ce qui explique l'insistance sur le thème du voyage en tant qu'expérience décentralisatrice, passible de reconfigurer ou de *re-territorialiser* les sujets sur des plateformes de conciliation et d'équanimité. C'est ainsi que l'auteur rejette fermement le terme *Racines* pour parler de ses ancêtres et préfère celui d'*Origines*, option qu'il explique dans l'*incipit* de son roman *Origines* : la racine nourrit l'arbre, mais elle le retient au sol ; le terme *origine* échappe à cette relation de chantage :

Je n'aime pas le mot « racines », et l'image encore moins. Les racines s'enfouissent dans le sol, se contorsionnent dans la boue, s'épanouissent dans les ténèbres ; elles retiennent l'arbre captif dès la naissance, et le nourrissent au prix d'un chantage : « Tu te libères, tu meurs ! »

Les arbres doivent se résigner, ils ont besoin de leurs racines ; les hommes pas. (Maalouf, 2004: 7)

Cette conception d'identité relationnelle et dynamique nous renvoie à la pensée rhizomatique développée par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (1980) qui s'ouvre et se libère en dissémination fulgurante, permettant, comme souligne Glissant, d'« ouvrir relation » sans la contrainte de la racine unique mais sans, pour autant, renoncer à la nourriture ou aux ressources du sol fondateur (Glissant, 1997: 21). Cet auteur introduira à ce sujet la notion d'errance qui oriente, à travers la « pensée de la trace », par opposition à la « pensée de système » (*idem*: 18): « La trace, c'est manière opaque d'apprendre la branche et le vent : être soi dérivé à l'autre » (*idem*: 20).

Or, l'option terminologique de Maalouf semble dériver de ces conceptions-là, même si l'on considère dans *Origines* la mention fréquente de l'*Arbre*, une œuvre qui esquisse la généalogie des Maalouf depuis les temps les plus anciens jusqu'au début du XX^e siècle (Maalouf, 2004: 48). Il y a, dans *Origines*, un gage bien clair de considérer la famille comme une entité dynamique, libérée d'atavismes cristallisateurs d'action. En préférant le terme « origines », le chemin est ouvert au changement, à l'autonomie, à des parcours innovateurs en puisant sa force dans un sol fondateur :

La sève du sol natal ne remonte pas par nos pieds vers la tête, nos pieds ne servent qu'à marcher. Pour nous, seules importent les routes. (...)

A l'opposé des arbres, les routes n'émergent pas du sol au hasard des semences. Comme nous, elles ont une origine. Origine illusoire, puisqu'une route n'a jamais de véritable commencement ; avant le premier tournant, il y avait déjà un tournant, et encore un autre. Origine insaisissable, puisqu'à chaque croisement se sont rejointes d'autres routes, qui venaient d'autres origines. S'il fallait prendre en compte tous ces confluent, on embrasserait cent fois la Terre. (*idem*: 7s)

Comme il s'agit d'un auteur qui est un constructeur de ponts interculturels et un messager au service de la consciencisation d'une identité humaine, le terme *Origines* condense son option idéologique à l'égard du monde et de la turbulence identitaire qui l'agite : la négation du concept essentialiste d'identité et l'idée qu'aucune appartenance ne prévaut de façon absolue, car, comme le dit Maalouf, l'homme construit une identité composite, tout au long des multiples routes, des carrefours et des chemins qu'il parcourt durant sa vie (*idem*: 10).

Voilà pourquoi la route et le voyage sont si importants dans sa fiction. Souvent associé à l'apprentissage de soi et de l'autre, le voyage désigne, dans ce cas-là, un parcours existentiel. Expérience de déplacement physique, le voyage s'associe aussi à un déplacement de la perspective du regard et instaure, dans le mouvement qui lui est propre, un phénomène de différenciation entre le lieu premier et le lieu-autre de destination, avec une naturelle confrontation de référentiels, à travers laquelle le voyageur prend conscience de soi et se restructure lui-même sur de nouvelles plateformes relationnelles.

Marc Augé, auteur de *Non-Lieux – Introduction à une anthropologie de la Surmodernité*,² distingue non-lieu et lieu anthropologique. Dans celui-ci, l’Homme se reconnaît et se rencontre dans un réseau de relations et de sens qui lui permettent d’*exister* dans un exercice dialogique avec les divers éléments qui composent ce lieu (Augé, 2005 : 66s). L’espace propre du voyageur est au départ un non-lieu, une zone où l’Homme se *désidentifie* à force de dépaysement, de désaccord existentiel, de passage et d’occupation provisoire, où chacun est renvoyé à l’individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l’éphémère (*idem*: 67). Cependant, voyager peut aussi constituer une expérience d’auto-connaissance d’une géographie intime qui se définit peu à peu dans un processus dialectique où l’homme devient conscient de son individualité et, simultanément, la surmonte ou y renonce, moyennant un élargissement et un effacement de frontières où, selon Marc Augé, l’espace de l’autre est progressivement annexé (*idem*: 74).

Même si les contextes temporels de la fiction d’Amin Maalouf sont le plus souvent ceux d’un passé lointain, sa compréhension de l’espace semble se nourrir de cette conception surmoderne, à partir de laquelle l’auteur construit un réseau de relations et de sens qui féconde son œuvre.

L’un de ses protagonistes, Léon l’Africain, sait depuis le début reconnaître les potentialités des lieux de passage, prenant chaque escale comme une étape de transformation et de renouveau, dans une reterritorialisation qui se présente toujours comme ouverture sur l’avenir, et où les lieux délaissés s’inscrivent successivement comme des étapes existentielles :

(...) Dieu n’a pas voulu que mon destin s’écrive tout entier en un seul livre, mais qu’il se déroule, vague après vague, au rythme des mers. À chaque traversée, il m’a délesté d’un avenir pour m’en prodiguer un autre; sur chaque rivage, il a rattaché à mon nom celui d’une patrie délaissée. (Maalouf, 1986: 87)

² - Les références bibliographiques se rapportent à la traduction portugaise (Vd. Bibliographie).

Exilé ou déterritorialisé du fait d'avoir laissé le Liban natal à l'âge de 27 ans, du fait aussi d'être chrétien melkite de langue arabe et de formation francophone, suite à l'administration française du territoire libanais au début du XX^e siècle, et habitant actuellement en France, Amin Maalouf se conçoit lui-même comme un « frontalier » et, donc, il sait bien ce dont il parle lorsqu'il reconnaît que la plupart de ses personnages a « pour vocation d'être des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures » (Maalouf, 1998: 11). En fait, les individus marqués par de multiples appartenances sont dans des conditions privilégiées pour amener les autres à se décentrer, pour les arracher à des conceptions identitaires ataviques et pour leur fournir des exemples vivants d'altérité, d'autres points de vue et d'autres territoires d'identification, à partir desquels ils se replaceront dans le monde.

C'est ainsi que Gébrayel, dans *Origines*, laissera son Liban natal pour s'installer à Cuba. Son frère Botros aura, à plusieurs reprises, la même tentation de sortir du sol qui l'a vu naître, qu'il veut développer et projeter vers la voie du progrès et d'une vision sociale humaniste, mais dont les structures sociales ne sont pas encore préparées à un tel exercice de discernement et de clairvoyance. Tanios préférera l'île de Chypre à son village natal, mais n'importe quel autre endroit lui conviendrait à condition qu'il y puisse gérer sa vie à son rythme et à sa volonté. Baldassare semble être inséparable de Gibelet, mais après ses errances il s'installera à Gênes, où il n'avait jamais vécu, mais où il sent une sorte d'appel de sa mémoire génétique qui l'incite à rester, puisqu'il ne se sent pas étranger dans la terre de ses ancêtres lointains, même s'il n'y connaît personne. Et Gibelet, où il a vécu une grande partie de sa vie et qu'il aura toujours dans son cœur, n'aura été après tout qu'une simple étape à partir de laquelle il s'est laissé conduire par la main imprévisible du destin.

Si le lieu de mémoire est, pour Maalouf, un sol identitaire indéniable où fleurissent les premières affections et où le monde se configure et se perçoit, le lieu *détaché*, caractéristique des couloirs de passage, des traversées ou des lieux d'emprunt, n'est pas moins apprécié. Car c'est par le dépassement des limites d'une individualité cristallisée qu'émergent, en même temps, les possibilités relationnelles avec l'autre.

Par l'investissement dans les traversées et dans les voyages, et dans leurs potentialités relationnelles, Maalouf finit par inverser ou dissiper les sens sur-modernes ou postmodernes que ces expériences ont décelés. Le « non-lieu » qui, d'après Augé ne crée ni identité singulière ni relation, mais solitude et ressemblance (Augé, 2005: 87) est, chez Maalouf, l'occasion privilégiée pour que chacun, à travers un univers *autre*, se reconnaisse soi-même comme un être singulier, se dépasse ensuite dans son individualité et, en relation, se découvre égal à l'autre au-delà de toutes les différences. Il s'agit ici d'une « mobilité constamment vagabonde, dans laquelle *partir* prend la place de *patrie* » (Ette, 2009: 135).

C'est ainsi que, par les raisons les plus diverses, les personnages de Maalouf entreprennent de longues traversées, laissant le sol natal dans un mouvement qui s'avère toujours comme une sorte de prospection nécessaire mais indéfinie, ou alors à peine perçue, et rarement verbalisée. Les personnages cèdent à un élan de recherche, sans savoir ce qu'ils vont trouver mais croyant que « Les lieux et les rencontres les enrichissent dans l'âme et dans le corps » (Neggaz, 2005: 209) et ils participent au même engouement que Léon : « Je suis fils de la route, ma patrie est caravane, et ma vie la plus inattendue des traversées » (Maalouf, 1986: s/p).

Ordonnés chronologiquement selon l'époque historique visée, les romans de Maalouf présentent Mani, dans *Les Jardins de Lumière*, qui, dans le III^e siècle, parcourt tout l'empire Sassanide, depuis la Tigre jusqu'à l'Indo. En *Samarcande*, Omar Khayyam, au siècle XI, circule par toute la Perse et par l'empire russe jusqu'à Boukhara et Samarcande. Hassan, ou *Léon l'Africain*, sort de Grenade, passe par l'Égypte, connaît plusieurs pays africains, est emmené jusqu'à Rome et, à la fin de sa vie, prend le chemin de Tunis. Au XVII^e siècle, *Le Périple de Baldassare Embriaci*, génois de l'Orient, commence à Gibelet, dans la côte méditerranéenne du Liban, passe par Constantinople, le nord de l'Afrique, Lisbonne, Amsterdam, Londres, pour terminer à Gênes, pays de ses ancêtres. Tanios, au XIX^e siècle, oscille entre les montagnes libanaises et Chypre, laissant définitivement *Le Rocher de Tanios* en quête de plus vastes horizons et, comme lui, les ancêtres de l'auteur transposés dans *Origines* ont voyagé et se sont installés à Cuba, aux États-Unis, au Canada et en Australie. A son tour, Ossyane quitte le Liban

natal pour étudier en France, et retourne au Liban et en France, parcourant *Les Echelles du Levant*.

Mani, arraché depuis sa petite enfance aux bras de sa mère par son propre père, pour aller rejoindre la secte des costumes-blancs, a dû se soumettre à leurs lois. Cependant, dès le premier instant, quelque chose en lui est restée rebelle, comme un petit bout d'âme réfractaire (Maalouf, 1991: 36s). C'est ce « brin d'âme » qui paraît fonctionner comme propulseur d'ouverture à la traversée, d'abord à l'intérieur de lui-même, et seulement après dans l'espace extérieur. La solitude joue ici un rôle fondamental. Seul, le personnage se fouille, s'interroge et apprend à se connaître. « Dans le plat paysage des dévots, quel autre terrier que la solitude? Mani apprit vite à la conquérir, à la cultiver, à la défendre contre tous » (*ibidem*) pour pouvoir construire son recoin intime et y « garder sa vérité enfouie, apprendre, méditer, mûrir, pendant de longues années, jusqu'à ce qu'il soit prêt à affronter le monde » (*idem*: 57). Et si le vis-à-vis avec le monde n'arrive qu'à l'âge de vingt-quatre ans, il n'est pas exempté d'appréhension. Mais le voyage devient rapidement un élan vital, même s'il n'a pas toujours un objectif bien défini. Ce qui importe c'est d'aller dans des endroits très fréquentés, de confluences diverses, en quête des meilleures conditions pour transmettre un message universel capable de rassembler toutes les croyances (*idem*: 113).

Omar Khayyam, né à Nichapour, voyage en direction de Samarcande, cherchant le pays d'idylle dont on lui avait parlé (ID, 1988: 18). Bientôt il saura que sa quête porte bien plus loin qu'il n'imaginait et qu'elle ne se réduit pas aux frontières des villes qu'il traverse et qu'il féconde de sa voix sage et conciliatrice. Sollicités dans les soirées courtoises par sa sagesse et son savoir, Khayyam est surtout un observateur du monde et un apprenti aveugle du destin (*idem*: 79). C'est à ce titre qu'il refuse honneurs et fonctions le contraignant ou l'attachant aux agents du pouvoir, et gère sa vie et son temps en épurant le plaisir de la science et la science du plaisir (*idem*: 94). Persécuté par un destin qui le force à fuir d'Isfahan où il avait son observatoire, il va de ville en ville, au gré des contingences de ceux qui se réunissent pour entendre ses mots sages, et de ses détracteurs hostiles. Et il achève ses jours dans son pays natal, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans : « Il est temps, se dit-il, que je mette fin à mon errance. Nichapour a

été ma première escale dans la vie, n'est-il pas dans l'ordre des choses qu'elle soit également la dernière?" (*idem*: 152).

Le parcours d'Hassan, dans *Léon l'Africain*, est fait « au gré des voyages », au cours de quarante ans, que les différentes étapes et expériences de vie ont enrichis. Attiré très tôt par l'idée du voyage, assoiffé de monde et de nouveauté, Hassan comprend rapidement les avantages de la route, des entrepôts commerciaux, des carrefours ou des zones frontières :

(...) La route apporte la connaissance et la richesse (...) Quand on vit dans un lieu inaccessible, mais loin des routes (...), n'ayant aucun échange avec d'autres contrées, on finit par vivre comme des bêtes, ignorant, démuné et effarouché. (Maalouf, 1986: 157)

Baldassare est, lui aussi, un personnage itinérant, même si, au début, l'itinérance arrive à contrecœur. Poussé par l'un de ses neveux et par sa propre fascination pour le livre *Le Centième Nom*, qui révélerait le nom suprême capable d'éloigner la fin du monde prévue pour 1666, l'an de la Bête, Baldassare se lance dans un voyage à Constantinople, mais qui l'emmènera beaucoup plus loin, à visiter quelques villes européennes. Cependant, son périple le plus significatif n'est pas celui du voyage physique, mais celui de la connaissance de la nature humaine, qu'il initie à partir de sa niche intime, ses carnets, un vrai journal de bord d'un voyage tourmenté auquel il ne peut échapper : « La plume que je manie me manie tout autant; je dois suivre son cheminement de même qu'elle suit le mien » (ID, 2000: 447s).

La connaissance de sa géographie intime est aussi déterminante dans le parcours existentiel de Tanios. Choqué de savoir que tout le monde le considérait de paternité illégitime, il commence à se sentir un étranger dans son lieu d'origine et rapidement il établit « ses distances à l'égard du village » (ID, 1993:77), se procurant des moments de réflexion solitaire qui lui permettront de se *replacer* devant les siens et ses origines. Malgré sa correction et l'affabilité dans ses relations, son attitude devient celle de qui utilise « la politesse de qui se sent étranger » (*ibidem*) et de celui qui sent le besoin de démarquer son territoire existentiel. Il le fera à travers Roukoz, un banni du village et, plus tard, par une grève de la faim pour contester l'interdiction de continuer à fréquenter l'école du pasteur anglais qu'il croyait essentielle pour lui ouvrir les portes du monde et

« débrider son existence » (*idem*: 102). L'appel du monde aura encore un médiateur, Nader, un vendeur ambulante vagabond, voix de la sagesse populaire et âme nomade, qui offre à Tanios une lunette qui lui permettra d'observer, du haut du rocher qui portera son nom, un navire de trois mâts, aux voiles déferlées. L'offre est justifiée comme un présage d'autres jours difficiles qui pourront motiver le départ (*idem*: 135).

L'éloignement de son lieu d'origine devient, ainsi, dans *Le Rocher de Tanios*, un exil volontaire qui peu à peu se préfigure comme solution existentielle contre un sol natal contraignant qui poussera le protagoniste, à deux reprises, jusqu'à Famagouste, dans l'île de Chypre, un port d'accueil où il rencontrera l'amour et une nouvelle vie (*idem*: 196). Déplacé et déterritorialisé, sentant l'inconfort d'être étranger parmi les siens, Tanios part car son espace intime s'était déjà ouvert à d'autres courants et sa vie demandait horizon (*idem*: 278s).

Dans le roman de nature autobiographique, *Origines*, l'appel du large se fait entendre par la voix de deux personnages. Gébrayel, le frère aîné du protagoniste Botros, ne doute pas, à dix-huit ans, que le Liban n'est pas un pays où il veuille rester : « il ne croyait pas du tout à l'avenir du pays où il avait vu le jour, ni à son propre avenir sur ce pan de montagne. C'est donc sans états d'âme que l'adolescent se dirigea à pied, par une nuit de pleine lune, vers le port de Beyrouth » (Maalouf, 2004: 74). Pour son frère Botros, au contraire, l'élan du voyage se gère dans un exercice tendu qui mesure le besoin existentiel d'horizon et une conscience du devoir et de la responsabilité civique à l'égard de la terre natale. Si, d'un côté, il pesait l'état de dégradation et d'incurie de son pays et ses propres aspirations de richesse et de liberté, d'un autre côté, le sens aigu du bien commun le menait à considérer la responsabilité qui lui appartenait dans le développement de son pays, dans la lutte contre l'ignorance, le principal obstacle au progrès. (*idem*: 83s).

Le voyage représente pour Ossyane, protagoniste de *Les Echelles du Levant*, une possibilité de se libérer d'une sorte de joug idéologique du père, qui veut faire de lui un révolutionnaire. Le prétexte de sortir de Beyrouth pour étudier la médecine à Paris, solution que le père accepte pensant qu'un médecin révolutionnaire aura plus d'impact

et plus de possibilités d'être écouté, est la stratégie nécessaire à l'éloignement de la maison natale pour que l'individualité d'Ossyane gagne un espace vital. Par la main du destin, il deviendra, après tout, un héros de la Résistance Française et un délogé permanent à cause de ses démarches clandestines. Retourné au Liban, il se sentira encore un persécuté quand la guerre de Palestine éclate et qu'il se sent empêché de circuler librement entre Haïfa, la terre natale de sa femme, et Beyrouth. Son expérience de voyageur sera, donc, surtout celle d'un survivant.

Hassan est, peut-être, le voyageur le plus emblématique de l'œuvre de Maalouf. Obligé de partir, encore enfant, de Grenade, sa ville natale, à cause de l'invasion imminente des rois catholiques, sa première étape de voyage est l'exil, ce qu'il appellera plus tard « le chemin de la dispersion », dans un registre mémorialiste à la première personne qui trace un parcours de vie long de quarante ans (ID, 1986: 69).

C'est la religion qui pousse au départ, comme on le rappelle à tout moment dans la ville, car accepter de vivre dans un pays non-musulman signifie s'exposer à la punition divine (*idem*: 77). Aux yeux enfantins d'Hassan, cette première expérience de voyage est déjà marquante, par le mouvement des villes auquel il n'était pas habitué. Par ailleurs, l'assimilation et la gestion des impressions qui transpirent des atmosphères dans les endroits qu'il traverse l'initient à la compréhension du caractère contingent de l'être humain et de ses réalisations (*idem*: 89).

A quinze ans, passionné par la lecture et le savoir, Hassan est assoiffé de découvertes (*idem*:145) et il sent déjà profondément que le besoin de s'éloigner et de se déraciner pourra conduire à une expérience d'équilibre et d'apaisement intérieur.

J'avais besoin de partir à l'instant, de m'accrocher bien haut à la bosse d'un chameau, de m'engloutir dans l'immensité désertique où les hommes, les bêtes, l'eau, le sable et l'or ont tous la même couleur, la même valeur, la même irremplaçable futilité. (*idem*: 154s)

Le protagoniste de *Léon l'Africain* apprécie l'anonymat du voyage collectif des caravanes marchandes où les identités se diluent pour, ensuite, se reconfigurer dans de nouveaux profils identitaires.

Je découvris très tôt que l'on pouvait également se laisser engoutir dans la caravane. Quand les compagnons de voyage savent qu'ils devront, pendant des semaines et des mois, marcher dans la même direction, affronter les mêmes périls, vivre, manger prier, s'amuser, peiner, mourir, parfois ensemble, ils cessent d'être des étrangers les uns pour les autres ; aucun vice ne reste caché, aucun artifice ne persiste. Vue de loin, la caravane est un cortège ; vue de près, c'est un village, avec ses racontars, ses plaisanteries, ses sobriquets, ses intrigues, ses conflits et ses réconciliations, ses soirées de chanson et de poésie, un village pour lequel toutes les contrées sont lointaines, même celle dont on vient, mêmes celles qu'on traverse. (Maalouf, 1986: 155)

Il s'agit ici, d'une reconstruction identitaire, ou d'une identification, bien que provisoire, assise sur la sociabilité intrinsèque de l'être humain et son besoin de créer des liens et de s'organiser dans sa densité ontique. L'espace transitoire s'investit de signification, de densité humaine et l'identité se reconfigure.

Les protagonistes de Maalouf sont modelés au goût d'une vie faite de contingences, par les obstacles que le destin leur réserve, par la nature des espaces qu'ils traversent et des gens qu'ils croisent. Ce procédé de moulage, de recreation ou de reconstruction, qui est toujours enrichissant par l'intégration d'expériences de vie qu'il implique, n'est jamais exempté ni de dépouillements ni de destruction. Ebranlés dans leurs fondements identitaires, les individus vivent une première expérience de dérive existentielle, sans un sol ferme où se tenir. Il devient alors nécessaire, à chaque étape, de renaître de ses cendres, de se reconstruire à partir des débris dans un élan créatif et d'avenir. En tout cas, la recreation n'a été possible que par la destruction ou la redistribution des affections, par le dépassement de contraintes, par la contestation de conventions et de préjugés, par un aller voir loin, ailleurs, en expérience d'altérité. L'itinérance des personnages maaloufiens les met devant la différence et les mène à la comprendre, à la comparer avec l'univers déjà connu et à l'intégrer, traçant des parcours par où il est possible d'arriver au dialogue et à l'harmonie en société, au-delà de toutes les différences.

Mais, alors que l'effort n'est qu'humain, les contrariétés sont souvent gigantesques, ce qui justifie la revendication, en fin de vie, d'un retour aux origines, à n'importe quelle niche de rencontre et d'apaisement, une sorte de borne géodésique intime, sentie comme le lieu premier du monde connu, à partir de laquelle un itinéraire a commencé et à laquelle on retourne pour réfléchir sur le trajet parcouru et procéder au bilan de l'expérience, dans une démarche herméneutique qui représente un voyage en sens inverse (Ette, 2009: 138). C'est ainsi que Khayyam retourne à sa Nichapour natale ou que Léon prend la direction de Tunis, lieu de ses ancêtres. Il s'agit de l'élan nostalgique d'un retour au point de départ, d'une sorte d'appel d'un ordre embryonnaire de repos et d'équilibre, confirmant ce que Mircea Eliade (1993) croit être, soit une résistance de l'homme à sa condition historique, soit le besoin de sa réintégration dans un mouvement mythique et apaisant d'éternel retour.

George Steiner considère qu'on est à l'époque du déplacement et du déracinement, ce qui met en cause les concepts connus de territoire et de patrimoine, et il avertit :

Ce qui me fait peur maintenant, c'est que nous assistons à la fois à une bougeotte transcendante et à un retour au ghetto. Nous assistons, en effet au repli sur soi de groupes ethniques et avec les haines raciales, les ghettos semblent s'étendre en Europe. (Steiner, 2007: 83)

Or, dans ce mouvement de proportions gigantesques qui est en cours au niveau mondial, il convient d'assurer que le retour aux origines, même s'il n'est qu'intime, puisse être une reterritorialisation et n'aboutisse pas, perversément, à une *ghettoïsation*. Il faut, alors, gérer la déterritorialisation et rentabiliser les potentialités interculturelles de l'itinérance, dans une base d'équanimité et d'enrichissement mutuel. Cela explique qu'à propos du phénomène de la migration, Maalouf insiste dans sa potentialité de courroie de transmission, d'interface à double sens (Maalouf, 2009: 258) qui évitera le repli stérile sur soi-même et le retour à des essentialismes archaïques.

Pour Dominique Wolton, auteur de *L'Autre Mondialisation*, l'accroissement de mobilité et des interactions suscite le désir identitaire (Wolton, 2003: 23). A des époques historiques distinctes, c'est ce qui semble arriver aux personnages maaloufiens,

ce qui déterminera qu'ils retournent à leur niche natale en fin de voyage, ouverts au monde et transformés, mais simultanément plus conscients de leur propre identité et désireux d'un retour aux origines qui puisse les *reterritorialiser*. Éveillés à de nouvelles façons d'être et d'envisager la vie, ils y ont participé en les reformulant et en s'intégrant dans de nouveaux contextes. Leur décentrement a permis une auto-connaissance profonde et la considération d'autres référentiels dans un cadre identificateur bien plus vaste, car c'est par l'affrontement avec la diversité que la cartographie intime se décèle, que chacun prend conscience de ce qu'il est et de ce qui le distingue des autres, dans un mouvement en spirale où de nouvelles données sont successivement intégrées et servent de plateforme pour la configuration suivante.

Cette conception de l'identité comme construction permanente découle d'une vision psychologique constructiviste, non-essentialiste, qui implique une dynamique de processus et de produit (Vinsonneau, 2002: 14). Par l'interaction avec d'autres individus, d'autres lieux et d'autres temps, l'individu se repense, se reconfigure et se *reterritorialise*, cherchant à ne jamais se dissoudre, dans un processus dynamique qui se fait, « across different, often intersecting and antagonistic, discourses, practices and positions », à travers la différence et jamais hors d'elle (Hall, 1996: 4). Le terme *identification* sera, donc, préférable à celui *d'identité*, car ce dernier évoque la cristallisation :

Identifications are never fully and finally made; they are incessantly reconstituted, and, as such, are subject to the volatile logic of iterability. They are that which is constantly marshalled, consolidated, retrenched, contested and, on occasion, compelled to give way. (Butler *apud* Hall, 1996: 9)

Le tissage interculturel balise l'univers fictionnel d'Amin Maalouf, dans une option créative qui est un apport éthique et esthétique pour un monde ravagé par des conflits que l'auteur connaît de l'intérieur et qu'il s'efforce de soulager. Par la fiction, Maalouf tente de projeter une vision du monde qui serve le présent et puisse anticiper et préparer le futur. Cet auteur est, donc, un *passeur*, celui qui facilite les traversées, et c'est pourquoi, dans son œuvre, l'itinéraire est un concept de base.

Ses protagonistes, qui sont presque toujours des personnages réels de l'Histoire universelle, ou alors des figurations des histoires privées de l'écrivain, ne sont jamais des modèles. Assez ambigus pour se laisser traverser par des doutes et des faiblesses, contraires à des identifications ataviques, ils représentent des êtres humains contingents, fragiles, toujours en train de *se faire*, attentifs au monde et à ses multiples facettes.

Le long de leur traversée, intime ou de déplacement effectif, ces protagonistes s'ouvrent au monde parce qu'ils savent que leur humanité n'a de sens que dans la corrélation avec l'Autre avec qui, au-delà de toutes les différences, ils peuvent partager les « gestes communs » dont parle Léon l'Africain. Et, s'ils sentent parfois l'appel des origines, ils y retournent transformés. C'est là, d'ailleurs, dans ce phénomène de reconfiguration que réside le germe de la réinvention qui est de plus en plus urgente pour la société contemporaine. Maalouf rappelle cette urgence dans son essai de 2009 :

De la crise morale de notre temps, on parle quelquefois en termes de «perte de repères», ou de «perte de sens» ; des formulations dans lesquelles je ne me reconnais pas, parce qu'elles laissent entendre qu'il faudrait «retrouver» les repères perdus, les solidarités oubliées et les légitimités démonétisées ; de mon point de vue, il ne s'agit pas de «retrouver», mais d'inventer. Ce n'est pas en prônant un retour illusoire aux comportements d'autrefois que l'on pourra faire face aux défis de l'ère nouvelle. Le commencement de la sagesse, c'est de constater l'incomparabilité de notre époque, la spécificité des relations entre les personnes comme entre les sociétés humaines, la spécificité des moyens qui sont à notre disposition ainsi que des défis auxquels nous devons faire face. (Maalouf, 2009: s/p)

Passionné par la réalité grâce au legs de son activité journalistique dans le Liban, éveillé depuis tôt pour les frictions entre cultures par sa condition d'être frontalier, minoritaire et déterritorialisé, et inquiet par le « dérèglement du monde »³, Amin Maalouf, comme d'ailleurs un autre auteur francophone de « frontière », Édouard Glissant (1997), est attentif au cri du monde et le transporte problématisé et réfléchi dans ses essais, ou figuré et interpellant dans son univers fictionnel.

³ Titre de l'un de ses essais, *Le dérèglement du monde*, Grasset, 2009.

Le thème du déplacement forcé ou de l'exil est à l'ordre du jour, si l'on pense à la réalité des millions de personnes qui, partout dans le monde, s'éloignent de leur territoire natal à contrecœur. Drame personnel de Maalouf, l'exil se constitue simultanément, par l'ambivalence de sentiments qu'il provoque, en thème littéraire fertile et en obsession douloureuse que le propre écrivain semble vouloir exorciser. Le jeu d'attraction et de répulsion que le thème suscite chez Botros et la douleur profonde qui se devine chez Ossyane ne sont que la projection littéraire d'un drame global et un exemple des virtualités de la fiction : celle de représenter des mondes qui permettent de mieux comprendre le monde où nous vivons.

Dans un monde où sont recensés 177 millions de déplacés mais où l'on prévoit qu'il y ait plus de six millions hors statistique, Amin Maalouf leur attribue le rôle de « irremplaçables intermédiaires » (Maalouf, 2009: 263) entre cultures, pourvu qu'on leur garantisse les conditions pour assumer sereinement leurs multiples identifications et leur condition de médiateurs, comme citoyens de plein droit, hors de tout communautarisme (*idem*:265). Pour l'auteur, c'est en transcendant la diversité culturelle qu'on arrivera, à partir des nombreuses patries ethniques, à l'avènement d'une *patrie éthique* (*idem*: 310).

Dans la société mondialisée où de façon perverse et paradoxale se mondialisent aussi les communautarismes (*idem*: 265) et où l'on agite avec ardeur des symboles identitaires, s'impose, d'après l'auteur, l'assomption d'un humanisme basé sur l'égalité, la liberté de croyances et l'autonomie, enfin, sur la démocratie qui est, après tout, la véritable modernité intégrale et consentie, telle que l'avait identifiée Magalhães Godinho :

L'identité culturelle et le dialogue des cultures sont en interdépendance étroite avec les droits de l'homme et les droits des identités collectives. (...) Le pouvoir totalitaire ou, dans une société, les pouvoirs agissant totalitairement étouffent la personne et donc l'accomplissement de soi, qui est une des formes et un soubassement indispensable de quelque culture qu'elle soit.(...) de même s'il s'agit d'imposer une religion – en tant que garant de l'unité de l'état. Il faudra un pas de plus: que le sujet devienne citoyen, puisse choisir librement la croyance ou l'incroyance,

selon ses vœux les plus profonds. (...) C'est la création culturelle (...) qui, sans renier le legs reçu, définit l'humain comme projet de dignité et de citoyenneté.⁴

L'expérience de minoritaire en terrain de confluences multiples a fait de Maalouf un réfugié en territoire littéraire, sa première patrie et chemin d'exil : « en étant contraint de partir, et en me retrouvant «suspendu» entre deux pays, j'ai été amené à sortir de ce dilemme en cherchant refuge dans ce pays imaginaire qu'est la littérature... »⁵. Cette situation paraît commune aux écrivains déterritorialisés qui trouvent dans la littérature un endroit où peuvent se figurer le mouvement, la dérive, les croisements multiples que l'expérience de l'exil comporte ou qu'ils transportent eux-mêmes comme héritage génétique ou culturel. Clément Moisan le dit en homophonie heureuse : « l'encre rend possible un ancrage » (Moisan, 2004: 99). Et le quai de conciliation sert, en dernière instance, pour la rencontre de l'écrivain avec lui-même, où il soulagera son sentiment d'étrangeté et, à posteriori, lorsque ce terrain d'exil sera lu, il sera l'ancrage où les lecteurs affronteront la différence, pourront mesurer des coordonnées existentielles et comprendre que leur existence humaine est en permanente construction. Cet ancrage devient, ainsi, plateforme d'accès à d'autres quais.

Maalouf partage cette vision rédemptrice de la littérature :

L'intimité d'un peuple c'est sa littérature. C'est là qu'il dévoile ses passions, ses aspirations, ses rêves, ses frustrations, ses croyances, sa vision du monde qui l'entoure, sa perception de lui-même et des autres, y compris de nous-mêmes. Parce que en parlant des «autres» il ne faut jamais perdre de vue que nous-mêmes, qui que nous soyons, où que nous soyons, nous sommes aussi «les autres» pour tous les autres." (Maalouf, 2009: 206)

C'est aussi par la main de ces écrivains frontaliers que « la littérature peut beaucoup » (Todorov, 2007: 72), tissant des liens avec le monde empirique et faisant germer d'autres mondes et d'autres sensibilités. Il faut néanmoins prévenir, et la responsabilité en appartient aux écrivains, le dérapage facile vers la moralisation, le

⁴ Vitorino Magalhães Godinho, *Identité culturelle et nouvel ordre culturel mondial* – texte d'une allocution dans la session finale de la Conférence Internationale pour l'Identité Culturelle organisée par l'Institut France-Tiers Monde, à Paris, le 28 de février 1981 – *Nova Renascença*, Primavera de 1981, n° 3 vol I. pp.254s.

⁵ In correspondance électronique échangée avec l'écrivain.

didactisme ou l'engagement idéologique qui raccourcissent les horizons et conditionnent les raisonnements, éloignant la littérature de la vie et de sa vocation d'universalité. Il s'impose, donc, d'envisager éthiquement l'exercice littéraire et laisser la littérature se constituer en espace de (re)négociation, de médiation, de création et de récupération de sens et, par là, s'offrir en don d'espoir (Gohard-Radenkovic, 2004: 183), en pont éthique et symbolique permettant toutes les traversées. Amin Maalouf y contribue à faciliter le passage.

Bibliographie :

MAALOUF, Amin

- . (1986). *Léon l'Africain*. Paris: J.-C.Lattès.
- . (1988). *Samarcande*. Paris: J.-C. Lattès.
- . (1991). *Les Jardins de Lumière*. Paris: J.-C. Lattès.
- . (2000). *Le Périples de Baldassare*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- . (1993). *Le Rocher de Tanios*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- . (1996). *Les Echelles du Levant*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- . (1998). *Les Identités Meurtrières*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- . (2004). *Origines*. Paris: Grasset & Fasquelle.
- . (2009). *Le Dérèglement du Monde*. Paris: Grasset & Fasquelle.

AUGÉ, Marc (2005). *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*, Lisboa: 90 Graus Editora, Lda.

BHABHA, Homi (2007). « Ética e Estética do Globalismo: Uma Perspectiva Pós-colonial », *Urgência da Teoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI (1980). « Introduction : Rhizome », *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.

ELIADE, Mircea (1993), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70.

ETTE, Ottmar (2009). « Nos ancêtres sont nos enfants. Les voyages à l'envers dans l'œuvre d'Amin Maalouf », *Voyages à l'envers* [Segler-Messner, Silke - org], Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 125-149.

GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du Tout Monde*. Paris: Gallimard.

GOHARD-RADENKOVIC, Aline (2004). « Apports d'une lecture anthropologique des littératures dans la didactique des langues et des cultures », *Le Français dans le Monde*. Paris: Clé International, FIPF, pp. 177-188.

- HALL, Stuart & DU GAY, Paul (1996). [org.] *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications Ltd.
- MOISAN, Clément (2004), « L'Écriture de l'exil dans les œuvres des écrivains migrants du Québec », *Le Français dans le Monde*. Paris, Clé International, FIPF, pp. 92-103.
- MORIN, Edgar (2007). *Cultura e Barbárie Europeias*. Lisboa: Instituto Piaget.
- NEGGAZ, Soumaya (2005). *Amin Maalouf – Le voyage initiatique dans Léon l'Africain, Samarcande et Le Rocher de Tanios*. Paris: L'Harmattan.
- STEINER, Georges (2007). « Entretien avec Paul de Sinety et Alexis Tadié », *Diversité et Culture*, [Kristeva, Julia et al]. Paris: Cultures France.
- TODOROV, Tzvetan (2007). *La Littérature en Péril*. Paris: Flammarion.
- VINSONNEAU, Geneviève (2002). *L'Identité Culturelle*. Paris: Armand Colin/VUEF.
- WOLTON, Dominique (2003). *L'Autre Mondialisation*. Paris: Flammarion.

QUETE IDENTITAIRE ET ECRITURE DE FILIATION DANS *DIEU EST NE EN EXIL DE HORIA VINTILA*¹

VLAD DOBROIU

Faculté des Lettres - Université « Babes-Bolyai »

dobroiuvlad@yahoo.com

Résumé : Horia Vintilă imagine dans son roman, *Dieu est né en exil*, le journal d'Ovide, écrivain latin du I^{er} siècle qui, exilé de Rome, trouve sa liberté à Tomes, une ville qui est aujourd'hui sur le territoire roumain et qui s'appelle Constanța. L'auteur empirique, exilé lui aussi, romance les huit dernières années de la vie d'Ovide qui ont représenté pour lui une période d'attente, de refaire sa foi, de renoncer aux dieux à la faveur de Dieu, et plus encore, une période de se retrouver. Avec son roman, Horia Vintilă a été à la fois inclus et exclus de la société française tout en continuant ainsi la condition de l'écrivain exilé.

Mots-clés : littérature francophone – écrivain roumain – communisme – exil – identité

Abstract: Horia Vintilă fictionalizes in his novel, *Dieu est né en exil*, Ovid's diary, a Latin writer of the 1st century who, exiled from Rome, finds his freedom in Tomes, a town which is now in the Rumanian territory and it is named Constanța. The empiric author, exiled himself too, imagines the last eight years of Ovid's life that represented a time of waiting, remaking his faith, renouncing of the gods in favor of God, and even more, a time of finding himself. With his novel, Horia Vintilă was both included in and excluded from the French society, continuing thus the condition of the exiled writer.

Key words: francophone literature – Romanian writer – communism – exile – identity

¹ Une première version de ce travail a été présentée au séminaire « Littérature Française Contemporaine », dirigé par Mme le Professeur Ana Paula Coutinho, du Master en « Estudos Literários, Culturais e Interartes » que nous avons suivi à l'Université de Porto, à l'abri du Protocole Erasmus.

« On n’habite pas un pays, on habite une
langue. »

(E.M. Cioran, *Aveux et
anathèmes*)

L’instabilité politique au cours du XX^{ème} siècle en Europe, mais aussi dans le monde entier, a imposé à un grand nombre d’intellectuels, qui s’opposaient au pouvoir politique dominant et oppressif, de chercher un autre pays, moins contraignant, pour continuer leurs activités sans courir le péril d’être censurés, voire emprisonnés. En ce qui concerne la situation en Roumanie, dès que le premier gouvernement communiste a été instauré en 1945, de nombreux artistes, surtout des écrivains, se sont trouvés dans l’impossibilité de rester en Roumanie et, puis, d’y retourner. Leontin Jean Constantinescu, Mircea Eliade, Horia Vintilă, Eugen Ionescu, Emil Cioran, Sanda Stolojan sont quelques noms représentatifs de l’exil roumain à l’étranger à cause de l’instauration du régime communiste en Roumanie.

Horia Vintilă et son exil : approche biographique

Né en 1915 à Segarcea, Craiova, Horia Vintilă, le pseudonyme de Caftangioglu Gheorghe, a été un diplomate roumain, essayiste, philosophe, journaliste, professeur, poète et romancier. Diplômé de la Faculté de Droit de l’Université de Bucarest, il suit aussi les cours de la Faculté des Lettres et Philosophie des Universités de Bucarest, Perugia (en Italie), Vienne et Paris et, quelques années plus tard, il obtient le doctorat en Droit de l’Université de Valladolid (en Espagne) et le diplôme en Lettres de l’Université Catholique de Paris. Horia Vintilă commence, à partir de 1936, sa collaboration avec la revue littéraire *Gândirea (La Pensée)*, en y publiant des commentaires critiques, essais, poésies et proses courtes, *Melodia spațiilor (La mélodie des espaces)* étant son premier texte paru dans la revue. Bien qu’elle ait été créée en 1921 à Cluj par Cezar Petrescu et D. I. Cucu, la revue transfère son siège à Bucarest, et c’est ici que Nichifor Crainic²

² Ion Nichifor Crainic est le pseudonyme de Ion Dobre (n. 1889 – d. 1972) qui a été un écrivain, journaliste, homme politique, éditeur, philosophe et théologien très influent tantôt politiquement et tantôt

devient le mentor d'un courant idéologique, *Gândirism*, qui promeut un nationalisme fondé sur les valeurs de la tradition et de l'orthodoxie et sur une vision rurale. Ce courant idéologique auquel de nombreux intellectuels ont adhéré, par exemple Ion Barbu, Lucian Blaga, Ion Pillat, Tudor Vianu, etc., a encouragé, d'une part, les écrivains à s'inspirer de l'imaginaire folklorique et ethnographique et, de l'autre, le peuple à se former des idées nationalistes, considérées de manière erronée comme appartenant au pouvoir de droite.

Étant donné ses perspectives traditionnellement autochtones, la revue *Gândirea* se trouve en contradiction presque totale avec une autre tendance culturelle et artistique qu'il y avait en Roumanie à la fin du XX^{ème} siècle, plus précisément d'un mouvement littéraire qui promouvait la « Théorie de la synchronisation ». C'est ainsi que la revue *Sburătorul*³, qui a été dirigée par Eugen Lovinescu⁴, se proposait de publier les jeunes écrivains et une littérature en accord avec les tendances occidentales. Horia Vintilă devient, en 1939, le co-fondateur de la revue *Meșterul Manole (Le Maître Manole)* qui voulait être une sorte de continuation de la revue *Gândirea* tout en gardant l'idéologie déjà formée. Toutefois, la revue a paru avec beaucoup d'intermittences et, enfin, elle s'est arrêtée après une courte période de temps.

En ce qui concerne sa position diplomatique, en 1940, il est nommé l'attaché de presse et de culture à Rome, mais une fois que le Gouvernement légionnaire⁵ prend le

culturellement dans la Roumanie de la fin du XX^e siècle. Il a été élu membre titulaire de l'Académie Roumaine en 1940 et reconfirmé post-mortem en 1994.

³ Le terme « Sburător », variante du « Zburător », fait référence à un des quatre mythes populaires les plus importants de la culture roumaine. Plus précisément, hors le mythe de l'existence pastorale (« Miorița »), le mythe esthétique (« Meșterul Manole ») et le mythe de l'ethnogenèse roumaine (« Traian și Dochia »), le mythe érotique présente le personnage fantastique « zburător » comme un jeune homme, souvent assez méchant, qui apparaît pendant la nuit dans les chambres des jeunes filles ou des femmes récemment mariées pour entretenir des relations sexuelles avec elles. Cependant, dans la période romantique, le poète national Mihai Eminescu a réinterprété le mythe érotique populaire en décrivant le personnage de « zburător » comme une matérialisation du « dor », qui est un des lexèmes roumains intraduisibles et qui suggère un fort sentiment de douleur et, dans un même temps, un désir de revoir quelqu'un / quelque chose aimé(e) ou de revivre un certain moment / état.

⁴ Eugen Lovinescu (n. 1881 – d. 1943) a été un critique, historien littéraire, théoricien de la littérature, mémorialiste, dramaturge, romancier et nouvelliste roumain qui a été élu *post-mortem* membre de l'Académie Roumaine. Il a été aussi le promoteur de la « Théorie de la synchronisation ».

⁵ Né un an après Horia Vintilă, Neagu Djuvara, un très renommé historien et diplomate roumain, toujours vivant, affirme dans le livre *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri (Une courte histoire des*

pouvoir politique, c'est-à-dire la même année, il est licencié de sa fonction. Après deux ans, il est renommé l'attaché de presse auprès du consulat roumain à Vienne, mais, vu que dans cette période la situation politique en Roumanie est devenue de plus en plus instable à cause de la présence des troupes militaires allemandes sur le territoire roumain, venues pour attaquer la Russie, il cesse d'exercer sa fonction. Étant donné le désastreux *Pacte allemand-soviétique* (ou *Pacte Molotov-Ribbentrop*), la Roumanie a été l'alliée des Allemands jusqu'en 1944 pour, parmi d'autres motifs, récupérer le nord de la Bucovine et la Bessarabie, qui ont été forcément cédés à la Russie, mais l'URSS menace d'occuper aussi le nord de la Transylvanie ; ce qui oblige la Roumanie de cesser la guerre afin de ne pas perdre plus de territoire. Fait prisonnier par les autorités nazies, et interné dans les camps de concentration de Karpacz et de Mariapfarr, Horia Vintilă est libéré, un an plus tard, par l'armée britannique. L'été 1945, Horia Vintilă et sa femme voyagent jusqu'à Bologne, et puis, à Rome et à Naples où le bateau roumain « Transilvania » embarque les exilés et réfugiés pour les ramener dans le pays.

Cependant, il refuse de retourner en Roumanie, où l'influence soviétique était déjà très présente et où il a été condamné à la prison à vie pour son activité anti-communiste, ce qui marque le début de son exil. Il se réfugie en Italie pour encore trois ans, puis en Argentine, en Espagne, part pour la France et, enfin, il revient en Espagne où il va rester jusqu'à la fin de sa vie.

Caractéristiques culturelles de la Roumanie communiste. Spécificités de l'esthétique littéraire en cette période-ci.

La littérature roumaine de la fin du XX^{ème} siècle connaît un développement rapide et « multifocal » ; ce qui confère au modernisme littéraire roumain une

roumains racontée aux jeunes) que « Chez nous, le plus symptomatique des partis d'extrême droite a été le mouvement légionnaire. Étant donné que même aujourd'hui l'idéologie de ce mouvement attire encore des sympathies, je dois essayer de définir ce qui a été le mouvement légionnaire. Et il est très difficile de l'expliquer. Tout d'abord, il faut qu'on ne croie pas qu'il a été une copie du nazisme ou du fascisme, comme le dit ses adversaires. Le mouvement légionnaire a été un mouvement autochtone, né dans des groupes d'étudiants anticommunistes [...] Cela [le crime politique] est le grand blâme qu'on apporte aux légionnaires : ils ont introduit dans les mœurs politiques roumaines ce qui ne faisait pas partie de notre tradition. » (Neagu DJUVARA, *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, București, Éditions Humanitas, 2002, pp. 213-214).

complexité tout à fait spéciale qui se prolongera même dans la période postmoderne. Pour avoir une perspective d'ensemble sur les directions littéraires en Roumanie, il faut présenter, en grandes lignes, quelques repères. Tout d'abord, Tristan Tzara, le pseudonyme de l'écrivain roumain Samuel Rosenstock, promeut vers 1916 une littérature extrêmement agressive et subordonnée au principe « l'anti-art pour l'anti-art » qui va prendre, par hasard, le nom de « dadaïsme ». Celui-ci va être totalement contesté par le « constructivism », mouvement qui condamne l'individualisme et valorise l'hermétisme, l'art de l'immédiate et de l'authenticité totale.

Ensuite, le « modernism lovinescian » essaye d'estomper les différences entre les tendances littéraires occidentales et les roumaines en suggérant comme solution la « Théorie de la synchronisation ». Les années quarante apportent un changement esthétique qui se concrétise sous le nom de « neomodernism » et qui propose le mélange des genres littéraires, la réinterprétation des grands thèmes à travers une perspective ludique, voire ironique, l'innovation et la rationalisation de la littérature en faisant appel aux sources latines et aux traits spécifiques de la spiritualité roumaine. Néanmoins, à cette période, le communisme devient le pouvoir dominant et il impose, non seulement dans la littérature, mais aussi dans tous les arts, le « prolecultism », c'est-à-dire la culture du prolétariat qui engendre le réalisme socialiste.

Désormais, et jusqu'à la fin des années quatre-vingt, la littérature est soumise à la censure, à l'idéologie communiste et les écrivains doivent obligatoirement glorifier le dictateur. Cette période a représenté tantôt un ralenti pour l'évolution de la littérature roumaine, tantôt une modification de perspective vers la littérature soviétique. Du point de vue culturel, le communisme a influencé la perception sur l'art, dans les termes les plus généraux, et il a apporté un mépris presque unanime envers tout ce qui est connexe à l'idéologie communiste. Étant donné la situation de l'après-communisme et la position géographique de la Roumanie, c'est-à-dire au carrefour de l'Europe Centrale, de l'Europe d'Est et des Balkans, les directions culturelles vers lesquelles se dirigent les intellectuels de la postmodernité sont presque exhaustivement occidentales.

Dieu est né en exil : écriture en tant que « fiction-critique »

À partir de son interview pour la revue espagnole *Punto y coma*, réalisée en 1986, on peut analyser l'univers romanesque de Horia Vintilă selon trois grands axes : « une littérature heureuse » qui a duré jusqu'en 1945, quand il a été emprisonné dans les camps de concentration nazis, « une littérature d'adaptation », après sa libération par les troupes britanniques, - moment qui marque le début de son exil et se prolonge jusqu'à la fin des années cinquante -, et « une littérature de l'équilibre », qui coïncide avec la période où il se retrouve et se redécouvre comme artiste.

Dieu est né en exil. Journal d'Ovide à Tomes, paru en 1960 aux Éditions Fayard, fait partie de la dernière étape romancière de Horia Vintilă, et imagine les huit dernières années d'exil d'Ovide, écrivain romain obligé de partir à Tomes, ville qui se trouve actuellement sur le territoire roumain, apparemment à cause de ses écrits (*Les Amours*, *L'Art d'aimer*, etc.), - lesquels stimulaient le peuple à se soulever contre les normes sociales imposées par Auguste⁶. Situation semblable à celle de la Roumanie communiste, car, à cette période, il était interdit d'écrire des livres qui pouvant inciter le peuple à avoir des idées contre l'idéologie imposée. Commencé en Espagne, l'auteur choisit, quand même, d'écrire le roman en français, car l'espagnol, - la langue d'adoption à ce moment-là-, lui rappelait son présent encore instable et le roumain, son passé des-enraciné.

Il faut ajouter que le français a été dans la Roumanie communiste langue de culture non-imposée. Cependant, bien qu'il soit écrit en français, l'imaginaire narratif traverse l'histoire et le monde d'Ovide pour s'actualiser dans la réalité qu'il a vécue en Roumanie par l'intermédiaire de ses souvenirs. En ce qui concerne la genèse du roman, Daniel-Rops, de l'Académie Française, révèle dans la préface du roman qu'en 1958 Horia Vintilă a redécouvert l'écriture du poète latin à l'occasion de la célébration du bimillénaire d'Ovide :

En 1958, Vintila Horia fit une rencontre, une rencontre de l'esprit. On célébrait cette année-là le bimillénaire d'Ovide. Il reprit les œuvres du poète, plus ou moins oubliées depuis le baccalauréat. Ce fut

⁶ Pour plus de détails concernant l'œuvre d'Ovide à consulter Maria Crișan, *Publius Ovidius Naso : bimileniul exilării (Publius Ovidius Naso : le bimillénaire de l'exil)*, București, Arvin Press, 2007.

une révélation. Ovide, lui aussi, avait été un exilé. Mieux encore : c'était en Roumanie qu'il était mort... Entre l'écrivain latin du I^{er} siècle et l'écrivain roumain du XX^e siècle, un lien se créa, une sorte de lien surnaturel, qui procédait d'une mystérieuse ressemblance. A travers Ovidius Naso, ses Tristes, ses Pontiques, Vintila Horia se reconnaissait. Bientôt l'idée s'imposa à l'exilé de Madrid, en s'identifiant pour ainsi dire à son modèle, d'exprimer sa propre expérience. Ainsi naquit ce grand livre : *Dieu est né en exil* (Rops, 1960: 11).

La condition d'un exilé tient compte, en fait, de plusieurs aspects, comme le temps intérieur (de l'écriture), d'habitude méditatif et soumis au flux de la mémoire, des souvenirs concernant le pays que l'auteur a dû quitter, et le temps extérieur (de l'acte d'écrire). Dynamique et contradictoire, l'expérience de l'exil implique aussi un va-et-vient entre « ici » et « ailleurs », entre le passé et le présent, entre l'inclusion dans la société d'accueil et l'exclusion du pays natal, autrement dit une permanente errance entre nostalgie et espérance. Claudio Guillén explore dans *El sol de los desterrados : literatura y exilio* justement les dimensions d'une « littérature d'exil » et d'une « littérature de contre-exil » qui prend forme à partir des expériences vécues en exil dont l'auteur réussit à se dissocier⁷.

Dans le cas du journal d'Ovide de Horia Vintilă, on pourrait, quand même, l'analyser à mi-chemin entre ces deux types de littérature, car l'auteur réalise une écriture d'exil, mais se déplace, dans un même temps, en dehors de sa condition en explorant d'autres réalités, telle la réalité linguistique. La complexité du roman tient aussi de la qualité de la langue et de la variété des sources des mots employés. C'est ainsi que l'auteur écrit son roman en français. En outre, il fait parfois appel au latin pour représenter les pensées d'Ovide (Vintilă, 1960: 78) et, bien sûr, pour offrir une certaine authenticité à l'histoire racontée, et des mots de différentes origines qui ont été à la base

⁷ Voir à ce propos le passage suivant : « Procurei distinguir, noutra ocasião, entre dois conceitos polares: uma “literatura do exílio”, por um lado, em que o poeta dá voz às experiências do exílio, situando-se *dentro*, directa ou confessionalmente, e uma “literatura de contra-exílio”, por outro, em que o poeta aprende e escreve *a partir* do exílio, distanciando-se dele como contexto ou motivo, e reagindo perante as condições sociais, políticas ou, em geral, semióticas do seu estado, mediante o próprio impulso da exploração linguística e ideológica que lhe permite ir superando essas condições originais. » (Claudio GUILLÉN, *El sol de los desterrados : literatura y exilio (O Sol dos Desterrados)*, trad. Maria Fernanda Abreu, Lisboa, Editorial Teorema, 2005, p. 32).

de certains mots roumains⁸. Comme l'auteur lui-même affirme, afin de s'intégrer dans les pays d'accueil et dans les cultures qui lui étaient étrangères, il a dû déconstruire et, puis, reconstruire l'idée de patrie : « Pour survivre sans perdre la raison de douleur, j'ai décidé, beaucoup d'années auparavant, d'élargir les frontières de mon pays et de considérer l'Europe une patrie plus grande. »⁹

La crise identitaire que Horia Vintilă éprouve le détermine à chercher un point de stabilité, et la meilleure solution s'avère être pour lui la remémoration et la réinterprétation de l'histoire. L'enjeu du roman se construit, en fin de compte, autour d'une dichotomie assez paradoxale : l'expérience de l'exil déclenche l'écriture et l'écriture déclenche l'exil. De toute façon, écrire de soi, c'est prendre de la distance afin d'avoir une perspective claire et d'ensemble de sa condition, et c'est par l'intermédiaire de cette position que l'auteur empirique parle de lui-même.

Ainsi, à travers le fictif journal apocryphe d'Ovide, Horia Vintilă semble évoquer son propre exil et solitude, recherche et découverte de soi. La relation qui s'établit entre celui-ci et le personnage d'Ovide se trouve, d'une part, sous un rapport d'identification, et de l'autre, sous un rapport de filiation. Si le premier concept fait davantage référence à un héritage culturel, c'est-à-dire le latin et l'histoire que les pays européens ont en commun, le deuxième renvoie à un aspect plus personnel qui tient de l'exil, de la quête d'une possible continuation, d'une certaine parenté entre lui et des écrivains prédécesseurs qui ont vécu une expérience semblable. Racontant les huit dernières années d'Ovide, Horia Vintilă réalise un détour de son parcours biographique pour arriver, en fin de compte, à soi-même, car le poids de l'héritage culturel lui impose à la fois une réflexion et une autoréflexion. À propos du mélange entre la fiction et la réflexion tout en faisant recours à l'Histoire, Dominique Viart affirme :

⁸ L'auteur utilise, en effet, plusieurs termes d'origine grecque ou gète qui se trouvent à la base d'autres mots roumains, comme par exemple « taberna » et « malana » pour désigner « tavernă » et « mămăligă » - un plat traditionnel roumain.

⁹ « Pentru a supraviețui fără să-mi pierd mințile de durere am hotărât, cu mulți ani în urmă, să mă lărgesc frontierele țării mele și să consider Europa ca o patrie mai mare. » (Floreana FIRAN et Constantin M. POPA, *Literatura diasporei [La littérature de la diaspora]*, Craiova, Éditions Poesis, 1994, p. 270).

Car la dimension *critique* de la littérature contemporaine est forte, au point que l'on peut parler de 'fictions critiques' pour désigner un très large spectre de la production actuelle (...). C'est-à-dire que l'héritage littéraire n'est désormais plus reçu par les œuvres qui le convoquent selon sa place dans l'Histoire de la Littérature, pas plus que comme exemple de la Littérature, avec majuscule, mais comme autant d'œuvres *singulières*, indépendantes des 'mouvements' ou des 'esthétiques' dans lesquelles elles sont inscrites par les commentateurs institutionnels (...). Aussi les 'fictions' ne sont-elles plus de simples productions de l'imaginaire, mais bien des élaborations interrogantes – et parfois éclaircissantes – aux confins de l'imagination et de la réflexion (Viart, 2004: 29-31).

Il constate, ainsi, que les écrivains contemporains font appel à la vie de tel ou tel auteur classique et utilisent ce prétexte narratif pour écrire leurs œuvres. La liste des auteurs qui s'approprient la condition de proto-chroniqueur est assez vaste, mais donnons seulement comme exemple Pascale Roze et son roman *Un homme sans larmes*¹⁰. Bien que cette tendance soit devenue de plus en plus commune dans l'écriture contemporaine, Horia Vintilă annonce par *Dieu est né en exil* une caractéristique non seulement de la littérature française, car les livres néomodernistes dans la littérature roumaine faisaient souvent appel aux sources latines, mais il s'intègre, aussi, dans « l'esprit du siècle » en gagnant ainsi une position de parentalité par rapport à l'évolution du roman français.

Roman qui se construit autour de quelques aspects historiquement attestés, *Dieu est né en exil* remet en cause l'existence des divinités, ou plus précisément des dieux des païens pour s'interroger, en fait, sur la vie même (*idem*: 258-259). Il revient bien sûr sur la question de la foi et le processus troublant de renoncer à croire dans les anciens dieux à la faveur d'un seul et unique Dieu, - tout puissant et omniprésent dans la vie des Gètes. Cependant, cette transition est plus difficile que tout autre changement qu'il n'ait jamais fait. Formé dans le polythéisme romain, Ovide doute de l'existence d'une seule divinité toute-puissante : il est en train de renoncer non seulement aux dieux dans lesquels il croit, mais aussi à une manière d'apercevoir le monde.

¹⁰ Paru en 2005 avec l'aide du CNL (Centre national du Livre), le roman *Un homme sans larmes* de Pascale Roze présente la vie, les œuvres et le credo de Quintus Horatius Flaccus sous la perspective subjective de la narratrice qui exprime indirectement ses pensées concernant l'art d'écrire, le sens de la vie, ou plus précisément, ses enjeux et plaisirs.

Il est fortement possible que ce renouvellement soit justement la cause de l'inexistence des dieux et par conséquent le besoin de s'approprier du dieu adoré par le peuple où il est exilé (*idem*: 224). Même si au début il ne comprend pas exactement les motifs pour lesquels Il est tant aimé, dès qu'il découvre ce dieu unique dans le discours religieux d'un prêtre, il commence à avoir des doutes concernant son ancienne foi. Ce thème de l'indécision est tantôt prétexte que but narratif car n'ayant pas des certitudes, il est le meilleur chemin pour arriver à la bonne foi : croire sans demander des preuves, c'est tout à fait difficile pour construire une nouvelle foi, mais il semble être aussi, paradoxalement, le plus stable (*idem*: 230).

Il hésite non seulement quant à sa foi, mais aussi quant à son retour à Rome. Il rêve d'y retourner, toutefois il devient conscient du fait qu'il est peu possible d'y revenir et, en même temps, il commence à s'attacher au pays d'accueil tout en admirant la beauté naturelle, comme par exemple le paysage du Delta qui lui semble maintenant un lieu paradisiaque. Presque toujours prêt à quitter une ville pour une autre à la recherche d'un meilleur endroit que Tomes, Ovide s'encadre dans la typologie du voyageur qui explore les espaces tout en cherchant sa destination finale. Peut-être est-ce la richesse culturelle des découvertes qui confère au voyage son sens. Cependant, dans le cas d'un exilé, le fait d'errer ne signifie pas un désir d'exploration, mais plutôt une nécessité, souvent imposée, afin de trouver un lieu à lui.

Jugé coupable d'avoir corrompu la jeunesse romaine et d'avoir donné de mauvais conseils aux femmes mariées, Ovide a donc été obligé de quitter Rome pour un pays (encore en formation) de l'est de l'Empire Romain. Loin de sa femme, Fabia, il est en quête de son identité : le passé n'est plus sa réalité, le présent le rejette et le futur lui est obscur. Bien qu'il ne regrette pas d'avoir écrit son œuvre, il essaye quand même d'obtenir le pardon de l'empereur en lui envoyant plusieurs lettres (*idem*: 123). Ce qui est le plus douloureux, c'est qu'il s'attache à des souvenirs qui l'ont défini à un moment donné mais qui ne sont plus valables pour exprimer son existence : il n'est plus à Rome et, néanmoins, il lui suffit de prolonger un peu plus sa pensée pour y arriver, quoiqu'il soit peu possible d'y retourner dans un futur proche.

Dans ce pays où l'hiver lui semble insupportable, il devient conscient de sa solitude et du fait qu'il ne possède rien et qu'il n'appartient à personne (*idem*: 183). Assez paradoxale, bien que la condition d'exilé lui paraisse une épreuve insupportable, c'est par l'intermédiaire de celle-ci que l'écrivain trouve sa liberté et elle sera éprouvée dans toute sa complexité : bénédiction de pouvoir écrire tout ce qu'il veut, de ne pas être obligé à se conformer à son ancienne formule, *Culta placent*¹¹, et malédiction de ne pas retrouver le luxe romain. Temps de désespérance et de désespoir, de rêve et d'amour, il retrouve pas à pas une tranquillité émotionnelle qui, peut-être, ne lui était possible que dans un tel lieu : « Ce n'est qu'une fois arrivé, déraciné de mon passé et de toute la fausseté qui le remplit, que j'ai fait la découverte de moi-même (...). Ce fut sur les rivages du Pont-Euxin, dont les eaux, quelquefois, paraissent noires, comme si la nuit y avait le berceau, que j'ai commencé à être un homme. » (Vintilă, 1960: 33).

En outre, la quête identitaire est toujours un des thèmes principaux de sa méditation, car définir sa condition et trouver un sens à sa vie représentent un défi et, en même temps, une nécessité pour regagner sa force et continuer à vivre. En fait, Horia Vintilă paraît créer une image miroir de son propre exil qui a connu, à la longue, toutes sortes de malchances : il a été licencié de sa fonction diplomatique à Rome, prisonnier dans les centres de concentration allemands, obligé de partir en Argentine, le seul pays à lui avoir accordé le visa, etc. On pourra deviner dans le fragment cité ci-dessous la voix de l'auteur empirique exilé qui, loin de son pays natal, fait appel à ses souvenirs afin de revisiter, au moins dans sa mémoire, les lieux aimés :

Le spectacle qui s'ouvrit à mes yeux était digne du génie de Virgile (...). Les hauteurs sont couvertes d'arbres et d'herbes, tandis que la surface de l'eau, qui forme partout des lacs et des ruisseaux au fond de toutes ces vallées, est couverte, en cette saison, par des nénuphars en fleurs (...). Les pélicans et des milliers d'autres oiseaux survolent ce paradis où je n'ai pas aperçu de traces humaines (...). Les Grecs appellent Peuké le bras méridional du Delta. (*idem*: 133).

Ensuite, l'identification de l'auteur empirique à Ovide peut être justifiée tout en tenant compte de la relation qui s'établit entre les écrivains et le pouvoir politique, qui semble être non seulement un simple aspect de l'univers narratif, mais aussi une

¹¹ Expression latine qui signifie que tout ce qui est soigné plaît.

situation réelle, à l'extérieur du roman. Le refus de soumettre une œuvre à la faveur d'une idéologie quelle qu'elle soit ou d'une quelconque orientation politique se concrétise dans le roman de Horia Vintilă par le rappel du motif pour lequel Ovide a été exilé à Tomes¹².

Toutefois, dans son article « Ovid in the 'Wilderness': Exile and Autonomy », Juliane Prade souligne le fait que, si on fait recours aux documents historiques concernant l'exil d'Ovide, il n'y a pas d'attestations qui puissent confirmer le départ de l'écrivain latin dans la région proche de la Mer Noire. C'est ainsi que l'auteur de l'article avoue qu'il est nécessaire de s'appuyer seulement sur ce qu'Ovide affirme dans ses œuvres, et cela renvoie au fait qu'il a été exilé à cause de ses écrits qui ne suivaient pas les règles éthiques imposées par l'empereur (Prade, 2012: 7-14).

Comme Ovide, Horia Vintilă est, lui aussi, exilé de la Roumanie étant donné que pendant la période communiste, la littérature a connu un changement extrême concernant le droit des auteurs de s'exprimer librement, car toute œuvre qui n'était pas asservie à l'idéologie du pouvoir politique était partiellement censurée, voire interdite.

La polémique autour du prix Goncourt

Le roman *Dieu est né en exil* a reçu la même année de sa publication, le prix Goncourt. Pourtant, suite à la polémique concernant les anciennes sympathies politiques de l'écrivain roumain, un vrai scandale a éclaté. Il faut tout d'abord souligner le fait que pendant la période communiste tous ceux qui n'étaient pas d'accord avec la doctrine politique imposée étaient, dans le meilleur cas censurés, ou emprisonnés, d'où le grand nombre d'intellectuels qui ont décidé de devenir membres de Parti afin de pouvoir continuer en secret leur activité artistique. Dans ses articles, Horia Vintilă a déconsidéré ouvertement l'idéologie communiste, mais cela ne signifie pas que les solutions qu'il proposait étaient les meilleures pour la situation que l'on vivait alors.

¹² Bien qu'il ne soit pas tout à fait correct d'employer le terme « exil » pour décrire le cas d'Ovide, mais plutôt « de-territorisé », étant donné que Tomes faisait partie de l'Empire Romain, on va, néanmoins, le garder, tout en tenant en considération l'exil linguistique.

Par conséquent, une partie de la presse française, comme par exemple *L'Humanité* (journal du Parti communiste français), *Les Lettres françaises* ou *Le Figaro*, et des écrivains français qui soutenaient la politique de gauche ont cherché à démontrer les affinités de Horia Vintilă avec le fascisme en construisant ainsi « le dossier Horia ». Parmi les articles qui ont paru dans ces revues, André Wurmser écrit dans le n° 5054 de *L'Humanité* l'article « Pro-hitlérien antisémite. Tel est le lauréat du Goncourt 1960 » dans lequel il dénigre violemment Horia Vintilă : « Fasciste, antisémite, pro-hitlérien, cet individu le fut dès qu'il prit la plume »¹³.

En outre, Jean-Paul Sartre, lui aussi compagnon de route du Parti communiste pendant les années cinquante, a été très impliqué à révéler la fidélité de courte durée de Horia Vintilă envers l'idéologie de droite, attitude qui n'était pas la meilleure, mais qui lui semblait être une possibilité pour contester le pouvoir politique communiste. Toutefois, quoique le prix lui fût attribué, Horia Vintilă le refuse diplomatiquement afin d'éviter d'autres controverses politiques :

Monsieur le Président, je tiens tout d'abord à remercier l'Académie Goncourt de l'honneur qu'elle m'a fait en m'attribuant son Prix en 1960 pour *Dieu est né en exil*. Cependant, je vous écris aujourd'hui pour vous dire que je renonce à ce Prix. En effet, à la suite des campagnes menées aussi bien contre l'Académie que vous présidez, que contre moi-même, et bien qu'elles comportent beaucoup d'inexactitudes, je ne veux pas être une cause de dissension dans un pays qui veut bien m'accueillir. Ce serait à la fois ingrat à son égard et desservir les lettres françaises. Je souhaite, Monsieur le Président, que la décision que je prends apaise tous les esprits, et c'est dans cet espoir que je prie de bien vouloir accepter l'assurance de mes sentiments les plus déférents...¹⁴

Néanmoins, ce scandale autour de la vie de Horia Vintilă n'a pas étouffé sa reconnaissance internationale; bien au contraire, il l'a rendu plus connu et après peu de temps le roman a commencé à recevoir des critiques élogieuses. Parmi les nombreux

¹³ André WURMSER, « Pro-hitlérien antisémite. Tel est le lauréat du Goncourt 1960 », in *L'Humanité*, le 29 novembre 1960, no 5054, p. 2 apud Georgeta Orian, « Goncourt 1960 – Dosar de presă » [Goncourt 1960 – Dossier de presse] in *Vintilă Horia. Un scriitor contra timpului său. [Vintilă Horia. Un écrivain contre son temps]*, Cluj-Napoca, Éditions Limes, 2008, p. 216.

¹⁴ Apud. Georgeta ORIAN, « Vintilă Horia: scandalul Goncourt sau contactul cu alteritatea agresivă » (*Vintilă Horia : le scandale Goncourt ou le contact avec l'altérité agressive*), in *Philologica*, 2006, t 2.

intellectuels qui ont défendu Horia Vintilă, on rappelle ici René Leyvraz qui affirmait dans *Le Courrier* :

Au siècle où nous vivons, quel est l'homme qui peut se targuer de ne s'être jamais trompé ? Je n'en connais point parmi ceux qui ont pensé ou risqué quelque chose. On ne saurait donc, sans une profonde hypocrisie, incriminer un homme de quarante ans pour ses erreurs de vingt ans, à moins qu'il ne s'y cramponne, ce qui n'est nullement le cas ici, comme en témoigne hautement *Dieu est né en exil*. (...) Un grand livre, dit Daniel-Rops. Je le pense aussi.¹⁵

Dieu est né en exil a été traduit en quinze langues, il connaît immédiatement après la publication un remarquable succès international et la valeur esthétique surpasse les détails concernant les affinités politiques passées et sporadiques de l'écrivain, qui se voit « exilé » encore une fois à cause de certains enjeux politiques, comme ce fut le cas aussi d'Ovide. En ce qui concerne la réaction de l'auteur par rapport au « Dossier Horia », il mentionne dans la note finale du livre *Cavalerul resemnării* (*Le chevalier de la résignation*) que : « J'ai été conseillé d'écrire un livre pour expliquer et justifier quelques articles publiés en Roumanie, il y a vingt-cinq ans, qui ont suscité cette pénible campagne de presse. Je ne l'ai pas fait, car je n'ai rien à expliquer et rien à justifier. Je suis mes livres. Le reste est littérature. »¹⁶

Les retrouvailles de Horia Vintilă avec sa langue

Après le scandale Goncourt, il reste à Paris encore quatre ans, pour choisir de vivre ensuite à Madrid. Il continue ses activités culturelles dans divers centres, enseigne au sein de plusieurs universités internationales et écrit en roumain son dernier livre, *Mai sus de miazănoapte*¹⁷, afin de mettre fin à l'exil linguistique. Dans le roman *Vintilă Horia. Privire monografică* (*Vintilă Horia. Regard monographique*), Georgeta Orian

¹⁵ René LEYVRAZ, *A propos d'un Goncourt orageux*, in *Le Courrier* [Genève, Suisse], quotidien, 93e année, No. 284/ samedi 3 et dimanche 4 décembre 1960, apud Georgeta Orian, « Goncourt 1960 – Dossier de presse » (Goncourt 1960 – Dossier de presse) in *Vintilă Horia. Un scriitor contra timpului său. (Vintilă Horia. Un écrivain contre son temps)*, Cluj-Napoca, Éditions Limes, 2008, pp. 239-241.

¹⁶ « Am fost sfătuit să scriu o carte pentru a explica și a justifica anumite articole publicate în România acum douazeci și cinci de ani și care au stârnit acea penibilă campanie de presă. Nu am făcut-o, căci nu am nimic de explicat și de justificat. Eu sunt cărțile mele. Restul este literatură. » (Horia VINTILĂ, *Cavalerul resemnării* [*Le chevalier de la résignation*], Craiova, Éditions Europa, 1991).

¹⁷ Le sens du titre *Mai sus de miazănoapte* est « Au-dessus du Nord ». Toutefois, l'étymologie du terme *miazănoapte* provient du latin *mediam noctem* et signifie le milieu de la nuit.

rappelle la confession de l'écrivain pour la revue *Orizont (Horizon)* quant à son dernier roman : « Mă salvez... scriind un roman în românește (...). Mi-am dat seama scriindu-l, cu o enormă satisfacție, că de fapt tot scriitor român am rămas, împotriva excursiilor sau evadărilor către franceză sau spaniolă. »¹⁸.

De plus, le désir de l'auteur d'être lu par le peuple roumain est présenté dans *Cartea Albă a Securității Istoriei literare și artistice (1969-1989) (Le livre blanc de la Securitate. Histoires littéraires et artistiques (1969-1989))* comme une sorte de retour dans son pays natal, ou bien la fin de son exil et l'acceptation d'être reçu par ses compatriotes¹⁹. Quand il a été visité en 1977 par Ion Frunzetti, George Ivașcu et Petre Comărnescu, Horia Vintilă leur révèle qu'il voudrait participer aux manifestations internationales organisées en Roumanie et, aussi, qu'il voudrait que son livre *Dieu est né en exil* y soit publié. Selon lui, la traduction et l'édition de son livre dans son pays maternel signifierait une contribution à la défense des droits historiques du peuple roumain (Aioanei, 1996: 446).

En guise de conclusion, il faut affirmer qu'aujourd'hui, quoiqu'il n'intègre pas le canon littéraire roumain, Horia Vintilă reste un écrivain vivement apprécié par ses compatriotes, comme il a été récemment démontré par plusieurs événements dédiés à sa mémoire, tels que les « Saloanele Memoriei Exilului Românesc » (*Les Salons de la Mémoire de l'Exil Roumain*) organisés en décembre 2010, chez l'Union des Écrivains, par Institutul Român de Istorie Recentă (IRIR) (L'Institut Roumain d'Histoire Récente).

¹⁸ « Je me sauve... en écrivant un roman en roumain [...] Je me suis rendu compte en écrivant, avec une énorme satisfaction, qu'en fait je suis resté un écrivain roumain, quelles que soient les excursions ou les échappements envers le français ou l'espagnol. » (*Orizont*, IV, no 2, 1992, p. 4, in Georgeta ORIAN, *Vintilă Horia. Privire monografică [Vintilă Horia. Regard monographique]*, Alba Iulia, Éditions Bălgrad, 2000, p. 77).

¹⁹ « Securitatea » a été pendant la période communiste en Roumanie le principal organe de vérification et de contrôle du peuple en fonctionnant comme une police politique, secrète et violente. La « Securitate » [Sécurité] est le nom du Département de la Sécurité de l'État (Roumain) et elle a été la plus grande force policière des pays du Bloc d'Est.

Bibliographie :

- AIOANEI, Constantin *et alii* (1996). *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice (1969-1989)*. București: Presa Românească.
- DJUVARA, Neagu (2002). *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*. București: Humanitas.
- FIRAN, Florea & POPA, M. Constantin (1994). *Literatura diasporei*. Craiova: Poesis.
- GUILLÉN, Claudio (2005). *O Sol dos Desterrados*. Lisboa: Editorial Teorema.
- GUTTHY, Agnieszka (ed.) (2010). *Exile and the Narrative/Poetic Imagination*. London: Cambridge Scholars Publishing.
- MOREL, Jean-Pierre (ed.) *et alii* (2010). *Dans le dehors du monde*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- NEUBAUER, John (2009). « Voices from Exile : A Literature for Europe ? », *Literature for Europe ?* édité par Theo D'haen et Iannis Goerlandt. Amsterdam – New York: Rodopi B.V.
- ORIAN, Georgeta (2000). *Vintilă Horia. Privire monografică*. Alba Iulia: Bălgrad.
- ORIAN, Georgeta (2006). « Vintilă Horia: scandalul Goncourt sau contactul cu alteritatea agresivă », *Philologica*, t. 2. Alba Iulia: Editura Universității « 1 Decembrie 1918 ».
- ORIAN, Georgeta (2008). « Goncourt 1960 – Dosar de presă », *Vintilă Horia. Un scriitor contra timpului său*. Cluj-Napoca: Limes.
- PRADE, Juliane (2010). « Ovid in the 'Wilderness': Exile and Autonomy », *Exile and the Narrative/Poetic Imagination*, Agnieszka Gutthy (ed.), Cambridge Scholars Publishing, pp. 7-14.
- SULEIMAN, Susan Rubin (ed.) (1998). *Exile and creativity*. London: Duke University Press.
- VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2008). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- VINTILĂ, Horia (1960). *Dieu est né en exil*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- LA REVUE NOI, NU! REVISTĂ DE ATITUDINE ȘI DE CULTURĂ [NOUS, NON ! REVUE D'ATTITUDE ET DE CULTURE] (2010). « Vintilă Horia, o filă din relațiile româno-argentinene, pe nedrept uitată » (Vintilă Horia, un morceau des relations roumaine-argentine, injustement oublié) <URL: <http://www.revistanoinu.com/Vintila-Horia-o-fila-din-relatiile-romano-argentinene-pe-nedrept-uitata.html>> [consulté le 22/II/2012].
- REVISTA TRIBUNA [LA REVUE TRIBUNA] (2011). « Interviu » (Interview) <URL: http://www.revistatribuna.ro/doc_db_site/tribuna/4dd9fd3f056a0208.pdf> [consulté le 1/III/2012].

LE SITE DE L'AGENCE FÉDÉRALE POUR L'ÉDUCATION CIVIQUE (2007). « The contradictory biography of Vintila Horia » [Une biographie contradictoire de Vintila Horia] <URL:

http://www.eurotopics.net/en/home/presseschau/archiv/results/archiv_article/ARTICLE15845-The-contradictory-biography-of-Vintila-Horia> [consulté le 1/III/2012].

LA REVUE DE L'INSTITUT CULTUREL ROUMAIN *PLURAL MAGAZINE*. « Con los rumanos de Barcelona sobre la identidad etnica y ¿mundializacion (globalizacion)? » [Avec les roumains de Barcelone sur l'identité ethnique et mondialisation (globalisation) ?] <URL: http://plural-magazine.com/article_con-los-rumanos-de-barcelona-sobre-la-identidad-etnica-y-mundializacion-globalizacion.html> [consulté le 10/III/2012].

LA REVUE *ROMÂNIA LITERARĂ* (2006). « Un român la Madrid » (Un roumain à Madrid) <URL: http://www.romlit.ro/un_romn_la_madrid?> [consulté le 11/III/2012].

LA REVUE *ROMÂNIA LITERARĂ* (2007). « Dumnezeuul exilului » (Le Dieu de l'exil) <URL: http://www.romlit.ro/dumnezeul_exilului?> [consulté le 11/III/2012].

TROUVER SA LANGUE

Lecture sociologique du parcours et de l'œuvre de Rouja Lazarova

LEONOR GRASER

Centre de Recherche sur les liens sociaux
(Cerlis – Université René Descartes – Paris 5 /CNRS)
Université Sorbonne nouvelle - Paris 3
leonor.graser@gmail.com

Résumé : Rouja Lazarova est une Bulgare devenue Française. Adolescente, elle publie à Sofia quelques nouvelles dans des revues littéraires en rêvant à un destin d'écrivain. Mais avec le temps, la politique répressive du régime soviétique étouffe son désir. Dans un pays où les lectures sont contrôlées et où l'expression est contrainte, mieux vaut oublier que l'on a des choses à écrire... Lorsqu'elle devient française, tout redevient possible. Voire nécessaire. Elle s'autorise enfin à écrire et publie ses premiers romans. Mais des questions la hantent et investissent son œuvre : Rouja Lazarova doit-elle abandonner sa langue d'origine maintenant qu'elle est une représentante de la littérature française ? Pourquoi ne parvient-elle plus à écrire en bulgare ? La langue française, envoûtante mais parfois trompeuse, lui permettra-t-elle de s'épanouir dans la littérature ? Afin d'alimenter une réflexion sur le rapport complexe – parfois conflictuel – aux langues d'origine et d'adoption, nous proposons une interprétation sociologique du parcours et de l'œuvre de Rouja Lazarova, romancière aux multiples appartenances en quête d'une langue propre.

Mots-clés : expérience littéraire - romancier - écriture - socialisation

Abstract : Before becoming French, Rouja Lazarova was Bulgarian. As a teenager, she published a few texts in literary reviews of Sofia, dreaming of a writer's destiny. But as time goes by, the repressive politics of the soviet regime stifled her desire. In a country where literature and writers stay under control, better forget than suffer... When she became French, everything got possible. Even necessary. Finally, she allowed herself to write, and published her first novels. And yet, Rouja Lazarova still is obsessed by questions, which fit into her work : as a French author, should she give up her native language ? Why can't she write in Bulgarian ? Will French language, attractive but also misleading, allow her to build up her writing ? To feed a discussion about the – maybe conflicting – relation with the native and adopted languages, we suggest a sociological interpretation of the curse and work of Rouja Lazarova, multi-belongings-writer looking for her own language.

Keywords : literary experience – writer – writing -socialization.

Lire les romans de l'auteure Rouja Lazarova implique de s'interroger sur son propre rapport à la langue. Quelle est notre langue ? Celle que l'on a utilisée pour prononcer nos premiers mots, ou celle que l'on a aimé prononcer ? En situation d'exil, doit-on abandonner sa langue d'origine pour en adopter une nouvelle ? Peut-on parler et écrire dans des langues différentes ? Avec ses mots, et en français, la romancière pose ces questions dans son œuvre. C'est même à se demander si son œuvre n'est pas une réponse à ces questions... Dans le cadre d'une approche sociologique des discours et ouvrages de romanciers francophones actuels¹, nous nous sommes intéressée au cas de Rouja Lazarova, Bulgare devenue Française, dont les romans ont été écrits en français et publiés à Paris.

La sociologie explore les liens entre individu et société. Et si l'on s'intéresse aux écrivains, c'est en ce qu'ils établissent un rapport à la littérature et à ses expériences dans un contexte donné. Si l'on s'interroge sur la langue d'écriture, on doit remettre cette langue en contexte, mesurer les étapes de son élaboration et l'usage qui en est fait. Suivant une méthodologie qualitative, nous avons rencontré la romancière pour un entretien semi-directif sur son parcours et son rapport à la lecture, à l'écriture, aux livres², puis avons procédé à l'analyse de l'ensemble de ses textes publiés.

Nous présentons ici une mise en perspective du discours et de la fiction³. Le parcours et l'œuvre se font-ils écho ? Comment la « mise en scène de soi » durant l'entretien questionne-t-elle ou répond-t-elle à la « mise en scène de soi » dans les romans ? Cet article veut apporter des éléments de réponse. Dans un premier temps, nous proposons une reconstitution du parcours de Lazarova, illustré par ses propres expressions lorsqu'elles nous ont paru significatives ; la seconde partie sera consacrée à son œuvre et, plus précisément, à une analyse thématique portant sur le rapport aux pratiques littéraires. À travers cette étude de cas, récit d'une relation conflictuelle de l'écrivain à sa (ses) langue(s), nous espérons nourrir une réflexion sur l'effet des

1 Léonor Graser, « L'expérience littéraire comme vecteur de socialisation. Enquête sur les discours et œuvres de romanciers parisiens du XXI^e siècle » (titre provisoire), thèse pour l'obtention du doctorat de sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, 2012.

2 Entretien réalisé en face-à-face le 12 janvier 2008.

3 Les citations présentées entre guillemets et en italiques sont extraites de la transcription de l'entretien ; les citations présentées entre guillemets et en caractères droits sont extraites des romans.

appartenances sociales et culturelles dans le processus créatif, mais aussi justifier de l'intérêt d'une interprétation sociologique de la fiction dans l'analyse des parcours d'écrivains.

La quête de l'angle mort

Rouja Lazarova (1968-) est née à Sofia, en Bulgarie. Ses parents sont ingénieurs, travaillant dans le cadre de l'industrialisation du pays sous le régime communiste : sa mère est conceptrice d'usines pour l'industrie chimique, son père est spécialisé dans la thermodynamique. Elle a un petit frère. Dans leur foyer, la bibliothèque occupe une place importante pour satisfaire le goût de lecture de la mère, grande amatrice de littérature américaine. Steinbeck, Salinger, Jack London, *Les Ambassadeurs*, *Vol au-dessus d'un nid de coucou* : évidemment, seulement des livres autorisés par le régime, n'étant traduits en bulgare que « *ceux qui avaient des visions, oui, un peu communistes* ». C'est avec ces auteurs que Lazarova découvre la littérature. Son père lit peu. Pourtant, il a vécu la première partie de son enfance avec sa tante et son oncle, Jordan Jovkov, un écrivain du début du siècle (« *pas trop mauvais, je trouve* »), représentant de la littérature rustique. À Dobrich, la maison de cet auteur classique qui écrivait sur la vie des paysans des campagnes bulgares est devenue un musée dont s'est longtemps occupée la grand-mère de Lazarova.

Si elle suppose avoir commencé à écrire assez tôt des petits textes, des poèmes, son premier souvenir précis date de ses quatorze ans, lorsqu'elle écrit sa première nouvelle. Alors qu'elle sert de modèle pour une cousine étudiante aux beaux-arts, elle doit rester longtemps immobile. Ses pensées s'égarant, elle réfléchit au rapport entre peintre et modèle et à ce que l'immobilisme déclenche. Au bout de trois heures de pose, elle a construit une nouvelle dans sa tête, qu'elle note sur papier en rentrant chez elle. Sous le régime communiste, les revues littéraires pour les enfants et adolescents sont nombreuses, d'ailleurs un peu moins contrôlées. Elle présente son texte au responsable de l'une de ces revues qui, très enthousiaste, accepte de la publier et l'encourage à continuer. Sa famille en est fière, notamment sa mère et sa grand-mère, qui lui offrira quelque temps plus tard sa première machine à écrire : « *je peux dire qu'ils m'ont laissée aller par là où j'allais, quoi...* ». Dès lors, elle passe également plus de temps avec sa

grande-cousine, la fille de Jovkov qui, bien qu'elle ait l'âge de son père, la fascine complètement :

C'était comme la fille de Victor Hugo, ou la fille de Balzac, c'était ça, un peu ! Et c'est une femme, une dame qui était très chic, très... Elle faisait des adaptations de films à la télé, mais elle avait un aura... Elle avait des beaux tableaux chez elle – ils avaient réussi à garder leur appartement du centre-ville, tu vois –, c'était... Elle était un peu plus dans la vie culturelle, donc quand j'ai commencé à publier, je me suis rapprochée d'elle, quoi.

De 1984 à 1986, alors au lycée, Lazarova publie régulièrement des nouvelles et ne voit son avenir que dans l'écriture : « *C'était venu naturellement, que je me voyais écrire... je savais pas trop quoi, mais... oui.* ».

Elle s'inscrit en lettres à l'université, étudiant jusqu'à la licence la littérature, la philologie et la linguistique bulgare et française du Moyen-âge à la période contemporaine. En 1989, elle s'engage dans le mouvement étudiant et, pendant plus d'un an, vit au quotidien, très intensément, ce qui se révèle être une révolution : « *ça m'a bouleversée, cette irruption du social dans la ville... Parce qu'à l'époque, rien ne se passait, si tu veux ! (Rire) C'était le calme plat !* » Face à ces violents événements qui agitent la Bulgarie, elle ne se sent plus capable d'écrire. En revanche, elle commence à travailler ponctuellement pour la presse française présente sur place, d'abord en tant que guide et interprète, puis en tant que pigiste.

En 1991, Lazarova reçoit une bourse pour venir en France et poursuivre ses études de lettres à Nanterre. « *Pour moi, c'était bien sûr le pays des intellectuels, j'avais bien sûr une image hyper idéaliste, etc., etc.* » Elle a emporté dans ses bagages des nouvelles qu'elle a traduites en français pour les faire publier dans une revue sur les pays de l'est, « *Lettres internationales* », où elle a un contact. Mais son compagnon de l'époque l'en dissuade rapidement, arguant qu'il est délirant de penser publier en France quand le pays compte déjà autant d'écrivains... Il lui conseille de poursuivre ses études et de trouver un vrai travail. « *Je me suis rendu compte que c'est pas évident de vivre... quand on est artiste, n'en parlons pas, écrivain ou quoi... Je voulais m'intégrer, je voulais travailler, je voulais être comme tout le monde, quoi. Je voulais pas être*

différente, quoi. ». Après l'obtention de sa maîtrise – son mémoire est le premier texte qu'elle écrit entièrement, et très difficilement, en français –, elle est reçue à l'examen d'entrée de Sciences Po Paris.

Lazarova pense avoir les capacités requises pour devenir journaliste : « *tout le monde me disait, un peu, que c'était de la folie !* » Elle ne connaît personne qui saurait l'orienter et n'a aucune idée de la voie à emprunter pour y parvenir. Elle se sent isolée, « *sans milieu* », polyglotte et pourtant incapable d'entrer en contact avec ces intellectuels parisiens qui l'attirent tant. « *C'est hyper dur, hyper dur. D'ailleurs, j'ai l'impression que même encore, y'a quelque chose à dépasser que j'arrive pas à ... au niveau des contacts avec les gens, au niveau des prétentions...* ». Elle trouve finalement un poste dans la communication. En 1997, alors qu'elle est envoyée en mission en Bulgarie, elle se rend compte qu'elle n'est absolument pas à sa place : « *Ca me faisait trop souffrir de bosser dans une entreprise. (...) J'ai explosé, quoi !* » Cette année-là, elle vit une crise violente, qu'elle fuit dans l'écriture.

Alors qu'elle n'avait quasiment plus écrit depuis 1989, Lazarova retrouve le plaisir des mots. Elle se réconcilie avec son rêve d'adolescente, dépassant « *cette répulsion de l'écriture* » qui l'avait subitement arrêtée dans son élan. Pour ce nouveau départ, elle abandonne le bulgare au profit de sa langue d'adoption : « *C'était surtout parce que je vivais ici, parce que je voulais m'intégrer et parce que pour être ici, il fallait que j'écrive en français ! J'ai pas trop réfléchi...* ».

À l'époque, elle est mariée à un Français. Premier lecteur de ses nouvelles, il l'appuie dans sa démarche tout en lui assurant « *un cadre sécurisant* ». L'avis d'une amie, ancienne camarade de Science Po qui trouve ses textes intéressants et drôles, la pousse également à chercher un éditeur. Elle reçoit d'abord quelques refus de maisons d'édition, mais les lettres sont étayées, personnelles, plutôt encourageantes. Finalement, un ancien éditeur de Flammarion qui en train de fonder la première maison d'édition sur internet est intéressé par son texte. En 1998, *Sur le bout de la langue* est publié par 00h00. Non diffusé en librairies, le livre est vendu en ligne, en format papier ou en fichier.

« *Quand j'ai commencé à publier, j'ai vu comment c'était galère !* » : Lazarova sait bien qu'il n'est pas si facile de trouver sa place dans le monde littéraire parisien. Elle repère un café, « Les Marronniers », fréquenté par les créateurs de la revue littéraire *Perpendiculaire* à laquelle collabore régulièrement Michel Houellebecq. Tous les mercredis, elle vient assister aux réunions du groupe : « *ça me faisait une sorte de milieu* ». L'éditrice Raphaëlle Sorin, qui l'a entendue lire quelques textes, se montre intéressée par le roman qu'elle vient de terminer. C'est ainsi que *Cœurs croisés* est édité par Flammarion en 2000. Son livre connaît un certain succès auprès des médias : elle participe à trois émissions télévisions, obtient une page complète dans *L'Express* et dans *Le canard enchaîné*, « *des trucs un peu dithyrambiques* ». Elle passe du rêve au cauchemar lorsqu'elle se rend compte que des journalistes trafiquent un entretien pour lui donner une certaine image, ou lorsque des photographes du *Figaro magazine* lui demandent de se dévoiler dans des poses lascives pour faire correspondre les images au sujet de l'article, un dossier sur la littérature féminine *trash*. « *J'étais pas habituée... Je me pliais à leur volonté, je faisais comme ils voulaient, et ça m'a violée, un peu...* ». Mal préparée à être soudainement sous les projecteurs, elle se voit saboter elle-même la promotion de son roman, ne répond plus aux requêtes des journalistes ou aux invitations des festivals littéraires : « *En même temps, ça te fait un peu tourner la tête, parce que tu te dis c'est génial, et en même temps, c'est très violent. C'est vraiment très violent* ».

La rédaction de son troisième roman est plus « *pénible* » que pour les précédents. Divorcée, elle écrit avec difficulté ce texte inspiré de son expérience de motarde ; le corrige énormément, mais sans être tout à fait satisfaite du résultat. Le manuscrit refusé par Flammarion, c'est finalement Balland qui publie *Frein* en 2004. Mais quelques mois plus tard, la maison d'édition fait faillite et le livre est très mal diffusé. Lazarova s'occupe elle-même de l'envoyer à ses quelques contacts de la presse. Elle est néanmoins flattée de découvrir que tous les magazines spécialisés sur la moto parlent de son roman et que dans les forums de discussion sur internet, les avis des motards les plus bourrus sont généralement très positifs...

L'écriture, « *c'est devenu presque un métier* » : elle ne fait que ça, qu'il s'agisse de ses propres textes ou d'articles. Pour gagner sa vie, elle travaille ponctuellement pour

la presse grand public et, plus fréquemment, pour la presse professionnelle, par exemple *La Gazette Santé social*, une revue spécialisée « *assez compliquée et pas passionnante* ».

Pour *Mausolée*, son quatrième et dernier roman, « *magnifique [rire], qui est vraiment supérieur aux autres* », Lazarova est de retour chez Flammarion. « *J'ai réussi à le faire en vivant seule.* ». Bien décidée dans un premier temps à trouver un mécène littéraire, elle s'est finalement organisée pour économiser les cinq cent-cinquante euros de loyer de son studio, en le sous-louant, et ne pas avoir à travailler en parallèle : « *Je sais pas si j'arriverais à travailler en même temps et écrire, parce que pour moi, ce sont deux choses très très différentes. En fait, quand j'écris, tout le reste me paraît dérisoire, ça m'embête ! (...) Et je trouve que c'est bénéfique pour le livre, parce que quand tu es vraiment tous les jours dedans, tout le temps, ça l'améliore, je pense.* ».

Hébergée un temps chez des amis, elle a ensuite obtenu une bourse, puis une résidence d'écriture, et a terminé son roman dans le Jura, invitée dans la maison de campagne d'une connaissance, formatrice IUFM en littérature et langues, spécialisée dans les livres pour enfants du monde entier. « *Ce qui était l'avantage, là-bas, dans la montagne, dans la province, c'est que moi, l'écriture, comme ça, ça me met dans un état d'excitation très grand. Et là-bas, comme y'avait la nature, par exemple je marchais beaucoup, le matin, le soir...* ». Elle s'est ainsi trouvée des cadres propices à la sérénité, écrivant tous les jours pendant huit mois uniquement entourée d'écrivains, d'intellectuels, de « *gens calmes* » : « *Ce qui est difficile, ce qu'il faut gérer, c'est cette fatigue-là, de continuer. C'est une sorte de marathon ! Alors que Paris, ça épuise. À Paris, si tu veux, moi, ça m'excite tellement que je vais me bourrer la gueule, quoi ! Et ça, ça va pas, parce que c'est justement ce rythme où il faut tenir le coup, et tout !* ». Elle n'est rentrée chez elle qu'une fois le manuscrit terminé, pour effectuer le travail de relecture et les corrections.

Lazarova a le sentiment qu'avec *Mausolée*, pour la première fois, elle a « *trouvé comment écrire* ». Elle qui se trouvait « *flemmarde* », réduisant ses efforts au minimum, a cette fois-ci réussi à créer une sorte d'« *effervescence* » bénéfique au texte, prenant de

plus en plus de plaisir pas à passer du temps devant son ordinateur à chercher les mots justes et à ajuster ses phrases : « *Vraiment, j'ai fait un bond, j'ai vraiment avancé dans l'écriture.* ». Elle s'est notamment risquée à jouer avec sa structure romanesque, partant d'associations d'idées pour construire une histoire non-linéaire : « *Maintenant, les éditeurs, ils demandent des trucs simples, quoi, malheureusement. Bon, peut-être que quand t'es une star, t'as moins la pression, mais quand t'es pas une star, y'a une pression ! Pour que ça se vende, on demande des choses plus simples.* ». Son éditeur lui a demandé d'effectuer des changements, elle s'est d'abord énervée, puis résignée. Elle est finalement contente du résultat.

Pour l'instant, elle se plaît chez Flammarion, mais elle craint qu'avec le temps, les éditeurs laissent moins de liberté aux auteurs : « *J'aime pas comment, maintenant, le livre est devenu un produit de consommation, les industries culturelles et tous ces mots qu'ils utilisent... Je m'inscris pas du tout dans ce truc-là !* » À la veille de la parution de son roman, elle attend de voir comment se passera la promotion : « *Maintenant, je pense que je suis plus costaud pour ça.* ». Elle compte néanmoins sur son éditeur et son attaché de presse pour la protéger un peu mieux qu'avant...

En attendant de retrouver une occasion de partir pour écrire, Lazarova réfléchit au sujet de son prochain roman. Amatrice d'histoire de l'art, elle visite des expositions, constitue des dossiers avec des tickets d'entrée, de transports, des échanges de mails, des bouts de papiers annotés... : « *Tous les écrivains te le diront, disent ça, en tout cas moi j'en ai vu d'autres le dire : quand tu travailles pour un projet concret, tout se... C'est comme des espèces de trucs d'attraction : tout se colle dessus, quoi. Tout se nourrit.* ». Elle lit également des livres qui la « *mettent un peu dans le truc, dans l'ambiance* » : si, pour *Mausolée*, elle s'est plongée dans la littérature sur le communisme et les essais sur l'histoire contemporaine de la Bulgarie, elle se prépare, pour le suivant, avec *L'Espèce humaine* de Robert Antelme, et *Si c'est un homme* de Primo Lévi. Une fois lancée dans l'écriture, elle ne peut plus lire de romans, « *en tout cas lire des choses intéressantes et bien* », et donc regarde plutôt des films en DVD.

« *Avec la lecture, j'ai des rapports un peu conflictuels... (Rire)* ». Alors qu'elle a

énormément lu toute son adolescence et pendant ses études, elle a très peu de souvenirs de ces livres :

Tout m'est sorti de la tête. (...) Ils doivent être dans une mémoire parallèle, tous ces trucs-là ! (...) Ca me frustre, et puis je peux pas utiliser mes connaissances... Je peux pas participer à des conversations très intellectuelles sur les textes. (...) Parfois, j'ose carrément pas dire que je l'ai lu, parce qu'en fait, je me souviens tellement pas que ça a l'air comme si je mens !

Elle ne sait plus ce qu'elle a lu, quand, dans quel cadre ou en quelle langue, ni si elle a aimé ou non. N'ayant pas apporté ses livres lorsqu'elle est venue vivre en France, il lui est ainsi arrivé d'acheter avec enthousiasme des livres qu'elle avait en fait déjà lus en bulgare :

Je peux pas me repérer par rapport à ce que j'ai lu, alors que j'ai lu beaucoup de choses, vraiment ! J'ai écumé pas mal de trucs, mais j'ai tout oublié ! Je me sens très complexée par rapport à ça, en fait. Je me sens hyper complexée. Que je n'ai pas la culture d'un vrai écrivain, la culture littéraire...

Lazarova n'aime pas se forcer à lire. Quand elle a l'impression d'avoir compris le message d'un auteur, elle se lasse rapidement. Houellebecq, par exemple, est l'un de ces auteurs qu'elle a beaucoup aimé lire, mais seulement pendant quelques livres. Il en est de même pour certains classiques : « *Par exemple, la plupart des grands romans, je les ai pas lus en entier, tu vois. La Recherche ou quoi, tu vois, j'ai lu, par exemple, trois, quatre cent pages, j'ai trouvé ça génial ! Mais après, je le laisse. (...) J'ai vu son génie, à Proust, et après je me suis fatiguée, quoi ! Alors que c'est pas vrai, parce que justement, c'est dans la longueur, dans la maîtrise de tout l'ensemble que tu vois le truc, quoi.* ». Elle aime lire, mais lit peu, et rarement de la littérature contemporaine : « *Comme je lis pas beaucoup, il vaut mieux que je lise des choses sérieuses, quoi ! Pour m'enrichir vraiment !* ».

Depuis peu, elle se passionne pour les romans graphiques qu'elle trouve originaux et souvent bien faits. Très sélective, elle sait ce qui l'attire dans une œuvre : « *J'aime pas les livres qui sont très... fluides. Ça ne m'intéresse pas du tout.* ». Les styles trop maîtrisés et les romans trop bien construits l'ennuient. Elle a récemment découvert *L'Amant* de Marguerite Duras : « *Ca me rentre dans les tripes... (...). C'est les phrases, en fait, ça me transporte !* ». Elle le lit très lentement, savourant l'écriture de

cette romancière dont elle est presque certaine d'avoir déjà lu un livre en bulgare, sans savoir lequel. « *J'aime bien les livres qui sont un peu durs, en fait.* ». Ceux de Kafka, qu'elle a quasiment tous lus, dont le journal qu'elle relit très régulièrement : « *Il me met dans un état... presque je peux pas le lire trop, parce qu'il me met dans un état d'excitation, aussi, totale, et du coup je suis obligée de le laisser, parce qu'après ça me rend hyper-excité, puis après je peux pas dormir.* ». Les romans de Kadare, certains de Nabokov, ceux de Kundera jusqu'à *La lenteur*, Karel Čapek, *Le Brave Soldat Chvéïk*, *Les enfants Tanner* de Robert Walser, *Oblomov*... Ce dont Lazarova est sûre, c'est qu'elle préfère la littérature d'Europe de l'Est.

Après tout ce temps passé en France, la romancière ne sait plus écrire dans sa langue d'origine : « *J'arrive pas à m'exprimer exactement comme je veux.* ». Si son accent bulgare subsiste à l'oral, à l'écrit, elle se sent bien plus à l'aise en français. Quand un journal de Sofia lui demande d'écrire des textes, elle prend énormément de temps, s'énerve, cherche ses mots et n'est jamais satisfaite du résultat. D'ailleurs, elle doute que ses textes puissent toucher les lecteurs bulgares : « *J'ai envie de parler à des gens ici, maintenant ! Je vis avec eux... (...). La Bulgarie, ça a tellement changé... Moi, j'y suis plus depuis seize ans, dix-sept ans, je saurais plus quoi leur dire !* ». Ainsi, son dernier livre, inspiré de son expérience du régime communiste, s'adresse plutôt « *à l'extérieur* ». Si certains intellectuels bulgares qui vivent en France l'ont aimé, l'un de ses amis resté à Sofia l'a trouvé bien trop descriptif.

Lazarova a pourtant aimé écrire sur la Bulgarie. Elle y retourne chaque été, aimerait d'ailleurs pouvoir le faire plus souvent, pour voir ses parents, mais aussi parce qu'elle redécouvre à chaque fois un pays très intéressant et particulièrement dynamique : « *En Bulgarie, c'est du délire, quoi ! C'est un peu le chaos, tout s'essaie, c'est l'explosion !* ». Le contraire de la France, finalement, qu'elle trouve de plus en plus conventionnelle : « *Faut pas fumer, fait pas ceci, cela, pour vivre le plus longtemps possible et avoir si possible deux enfants et je-ne-sais trop quoi, et consommer comme il faut, et tout ça.* ». Elle estime, par ailleurs, que l'Occident ne s'intéresse pas assez à ses voisins de l'Est : « *C'est deux Europes, toujours !* ».

Son livre *Mausolée*, pour lequel elle est revenue sur sa jeunesse en Bulgarie, a été très important pour elle. Elle a effectué un important travail de recherche préliminaire, à partir des rares documents écrits disponibles et d'entretiens qui lui ont permis de récolter des anecdotes qu'elle a mêlées à ses propres souvenirs : beaucoup de « *matière amassée* » et un effort de construction narrative (sans préméditation, elle est passée de la troisième personne à la première personne du singulier en décrivant la chute du régime communiste) qui lui font penser que ce livre, bien qu'autobiographique, est « *un vrai roman* ». Sans doute aussi, finalement, le plus personnel.

Elle ne se voit pas, de toute manière, écrire une fiction totale, ou une histoire qui ne toucherait pas directement à sa vie : « *On écrit pour soi, on écrit pour soi d'abord.* ». Bien qu'on lui ait déjà proposé plusieurs sujets de romans (un éditeur de chez Plon lui avait par exemple demandé d'écrire une fiction à partir d'entretiens avec l'une des infirmières bulgares), pour l'instant, Lazarova s'intéresse plus à elle qu'aux autres : « *Pour le moment, c'est essentiellement ma vie qui m'inspire, et puis mon monde intérieur, la manière dont je relie les choses... (...) Je ressors des histoires de ma vie auxquelles je réfléchis... Parce que j'en ai vécues, des choses !* ». Elle n'a jamais tenu de journal intime, ce qu'elle regrette parfois, car elle trouve que « *c'est un exercice super intéressant* », au fort potentiel littéraire, mais la forme romanesque lui convient mieux.

Il y a pourtant certains sujets qu'elle ne se sent pas encore prête à aborder ; elle n'est d'ailleurs pas certaine d'y parvenir un jour. Si écrire *Mausolée* lui a fait du bien, elle ne considère pas que l'écriture ait des vertus thérapeutiques : « *mes problèmes ont été bien plus graves pour être soignés avec la littérature* ». Peu après avoir recommencé à écrire, en 97, elle a préféré confier ses problèmes à un spécialiste. Parfois, elle craint que se soigner ne nuise à son écriture : « *parce que je me dis si c'est mes névroses qui nourrissent mon écriture, si je les ai plus, qu'est-ce que je vais faire ?* ». Pourtant, elle se rend compte qu'avec le temps, loin de la bloquer, cela l'aide à vivre mieux son activité d'écrivain, par exemple lorsqu'elle doit défendre ardemment devant son psychologue l'importance de l'écriture dans sa vie. S'il lui arrive d'évoquer ses livres lors des séances, elle tient néanmoins à protéger le terrain du roman, pour éviter que les commentaires de son interlocuteur n'empiètent sur son sujet...

Jusqu'à récemment, en fait jusqu'à *Mausolée*, Lazarova avait du mal à se dire écrivain :

Vraiment, j'ai passé genre vingt ans à avoir honte de ça, plutôt. Vingt ans à me sentir mal à l'aise avec ça. (...) C'était hyper difficile, pour moi, parce que je n'arrivais pas à savoir ce que c'était d'être écrivain, parce que je considérais qu'un ou deux petits livres, ça faisait pas un écrivain, que c'est autre chose... En fait, ça me mettait hyper mal à l'aise. Maintenant, j'ai commencé un peu plus à assumer, d'abord parce que je vois que la société va vers la simplification, faut dire des choses simples, et puis en fait, maintenant c'est un peu plus facile, parce qu'avec ce roman que j'ai fait, qui est déjà d'un autre volume, d'un autre... voilà, je trouve qu'il est mieux, quoi, du coup, je me sens un peu plus autorisée à le dire, quoi.

D'où lui est venu ce besoin d'écrire ? Elle n'en sait rien : « *J'ai pas pensé à ça. Bien sûr, on peut dire 'j'adhère à ça', ou il y a une sorte de truc, un mal-être, je sais pas, quelque chose qu'on a vécu et qu'après on essaie de résoudre, un attachement trop grand à sa mère ou à son père, je sais pas trop exactement...* ». Ce qu'elle sait, c'est qu'elle veut continuer à écrire, et à être lue.

Détachement

Dans les quatre romans qu'elle a publiés, Rouja Lazarova semble s'être à chaque fois essayée à une construction différente, comme pour explorer les variables possibles du genre romanesque. *Sur le bout de la langue* (Lazarova, 1998), d'abord, se présente comme une suite chronologique de textes relatant des anecdotes sur le rapport à la langue, maternelle et étrangère ; *Cœurs croisés* (Lazarova, 2000) décrit sur une période de plusieurs années le quotidien banal d'une jeune française vu par ses deux seins ; dans *Frein* (Lazarova, 2004), un récit illustré d'entretiens nous fait découvrir la passion d'une motarde pour son véhicule, la vitesse et le danger ; *Mausolée* (Lazarova, 2009), enfin, raconte l'évolution de la petite enfance à l'âge adulte d'une Bulgare, avant et après la chute du régime soviétique.

Sans être ouvertement autobiographiques, ces quatre livres jouent tous avec la limite entre réalité et fiction, présentant un personnage principal féminin et une voix narrative alternativement externe et interne. Seul le second roman, dans lequel

n'apparaît pas la première personne du singulier, établit une nette distance entre le narrateur et les personnages ; ce texte se distingue d'ailleurs le plus des autres, tant par l'univers qui y est présenté que par le style ou la construction, tout à fait linéaire. Malgré les différences, tant stylistiques, structurelles que thématiques, certains éléments se retrouvent néanmoins d'un roman à l'autre, autour d'un sujet moteur : une femme, spectatrice de sa propre vie.

Dans *Mausolée*, Lazarova développe des thèmes déjà présents dans *Sur le bout de la langue*. À travers le récit d'évènements situés en Bulgarie, elle évoque le rapport à la culture d'origine, l'éducation reçue et les lectures, imposées ou interdites, sous le régime communiste. La culture du peuple est prise en main et chacun doit s'adapter. En premier lieu, les écrivains : ceux qui refusent de suivre le mouvement sont privés de lecteurs, plongent, subversifs mais impuissants, dans l'oubli (Cf. *idem*: 273s). Condamnés à ne plus écrire, des écrivains autrefois reconnus disparaissent « dans la misère et la solitude » (*idem*: 145) :

Le communisme a tué les poètes. En bon taxidermiste, il les a vidés de leur essence et les a empaillés. Il les a rangés sur les étagères du musée naturaliste qu'était l'Union des écrivains bulgares. La poussière les a recouverts, les mites les rongeaient. L'Union décidait qui était écrivain. Ses membres, d'humbles exécutants du réalisme socialiste, étaient paralysés par la peur et avides de privilèges (*idem*: 273s).

Il faut faire profil bas. Entre les lecteurs et leurs lectures, il y a comme un filtre qui protège de l'enrôlement idéologique :

Comme le russe, le diamat, l'histmat et le marxisme-léninisme ont jalonné notre jeunesse studieuse. Une logomachie que nous devons mémoriser et savoir débiter. Éloges des penseurs du communisme, interprétations minutieuses du *Capital*, de *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, de *L'Impérialisme, stade suprême du capitalisme*. Aujourd'hui, l'absence totale de souvenirs de cette impressionnante quantité de textes me perturbe. Je fouille dans ma mémoire : rien. Pas la moindre ombre de réminiscence de ces divagations théoriques. La sensation de vide m'angoisse : ce que nous avons vécu a-t-il vraiment existé ? (*idem*: 92).

La sphère intime et la sphère publique sont nettement distinguées ; d'un côté, le chez-soi, la littérature-plaisir, de l'autre, l'école, le communisme, l'aliénation. Lazarova met ainsi en scène la visite d'une enseignante au domicile familial, et la réaction de la mère à son départ :

(...) Elle ne connaît pas bien l'histoire du mouvement prolétaire. Consacrez-vous du temps à ce sujet ?

Ils se taisent. Quelques cliquetis d'ustensiles parviennent de la cuisine.

- Dans votre bibliothèque, je n'ai pas aperçu d'ouvrages sur la question. Ceci explique cela, peut-être... Des romans d'auteurs américains, en revanche, vous en avez, Hemingway, Steinbeck.

(...) C'est quoi, de la jalousie, de la méchanceté ? Et de me refaire ses remarques sur ma bibliothèque ! Hemingway et Steinbeck ont été officiellement traduits, ce n'est pas de la littérature apocryphe !

- À propos, on pourrait peut-être acheter un ou deux volumes de Jivkov ou de Brejnev, suggère Drago.

- Salir ma bibliothèque ? Jamais de la vie ! Comment peux-tu ne serait-ce qu'être effleuré par une telle idée ?

- Arrête de hurler. Je me disais que ça pourrait être bien d'en avoir un, il couperait court aux remarques et aux suspicions.

- Quoi ? Je ferme déjà ma gueule dehors, j'avale des couleuvres en silence au bureau, je supporte tous les jours cette misère, même Kapinova, je lui lèche les bottes, mais mettre leur vomi dans ma bibliothèque de mon premier gré, jamais, tu m'entends, JAMAIS. (*idem*: 187-189).

Les livres ont une grande importance, tant ceux qu'il faut lire et qui n'inspirent rien de bon autant que ceux qu'on ne doit pas lire mais qui exhalent un doux parfum de liberté, qui passent discrètement de main en main (*Cf. idem*: 17).

Par principe, la narratrice rejette la littérature russe (« Vasko m'a fait découvrir qu'il existait une culture russe. Je haïssais tout ce qui était russe, je ne pouvais pas m'en approcher. Un livre russe, ça me brûlait. '- Essaye quand même Dostoïevski. Il n'y a rien de plus décadent, je t'assure, ce n'est pas Evtouchenko.' Je rechignais, il insistait. » (*idem*: 213)). et se tourne vers l'étranger, au-delà des frontières soviétiques. Mais là encore, les restrictions idéologiques limitent les possibilités d'évasion :

Dans mon pays, j'avais voulu étudier les lettres françaises. On m'immergea donc dans *Le Roman de la rose* et, pendant trois années d'académisme austère, je ne pus en ressortir la tête. Tout bien pensé, la littérature médiévale avait l'avantage d'être politiquement très correcte et de ne pas déranger le régime communiste. Un jour, pourtant, un professeur de français vint dans notre université pour y dispenser un cours de littérature moderne. De littérature quoi ? Moderne, ai-je bien dit. Il repartit, laissant derrière lui une traînée lumineuse de références introuvables dans les bibliothèques locales et, en moi, une durable impression d'amertume. (Lazarova, 1998: 7).

La pratique de lecture est marquée par cette amertume : les livres aimés le sont d'abord parce qu'ils s'inscrivent dans un espace de pensée libre (« j'ouvrais un livre et je m'y réfugiais ; je gardais la liberté de lire. » (Lazarova, 2009: 247)) ; les livres imposés sont subis et vite oubliés. La passion est limitée par le contexte dans lequel elle s'opère. Dans les autres romans de Lazarova, on retrouve cette tendance : les livres sont scolaires, peu porteurs de surprises. Parfois, un livre fait directement écho à l'expérience personnelle de la lectrice, mais pas suffisamment pour la sortir durablement de la torpeur (Cf. Lazarova, 2000: 79-81).

Cette torpeur, expression du temps qui passe, semble particulièrement inspirer Lazarova. Elle s'attache ainsi à décrire au plus près la passivité que l'on s'impose – ou qui nous est imposée – pour ne plus avoir à penser, à réagir :

J'aimerais sentir de nouveau le poids de cette masse épaisse de silence pour me rapprocher des protagonistes et les faire revivre. Mais comment décrire le quotidien de gens qui se taisent, année après année ? Comment raconter cette interminable litanie de jours anéantis par la peur de la parole ? Il y avait toujours quelque chose à cacher, un parent douteux, un livre interdit, un manquement à la discipline, une remarque mal tombée, une vague pensée subversive... (Lazarova, 2009: 19).

Le quotidien file, le présent étouffe :

C'est au temps présent que ces histoires doivent être racontées, celle de ma mère, de ma grand-mère, de mon grand-père, de mon père. Un temps plat, sans relief, sans nuances, un présent qui n'en finit pas, qui écrase le passé et l'avenir dans un magma pesant

comme un jour sans espoir. Un présent répétitif et étourdissant, qui vous implique, qui coule jusqu'à vous, et vous noie. (*idem*: 75).

Paradoxalement, le présent, « temps ennuyeux », est celui que privilégie « malgré elle » l'écrivain dans tous ses romans, pour traduire l'existence du peuple bulgare sous le régime soviétique autant que celle, *a priori* sans surprises, de jeunes Françaises (Cf. Lazarova, 2000: 84) :

Le présent est un temps trop universel. Avec lui, on peut décrire aussi bien une action actuelle qu'un événement historique révolu (...), une position intermédiaire, moyenne, qui n'engage à rien. Il aplatit les événements, les rend fades. On peut tout décrire avec ce temps sans prendre trop de risques. Toutes les actions sont égales à elles-mêmes, elles se suivent sans laisser de trace. Le présent permet de construire une continuité illusoire qui n'est en réalité qu'un enchaînement artificiel de faits divers. Un temps artificiel. Le présent a le même effet sur les choses que les vagues sur les cailloux – elles les arrondissent, les lissent, les roulant jusqu'à l'usure avant de les détruire. (*ibidem*).

Mais les temps changent. Le présent de la soumission se change parfois en présent de l'action. Et quand la vie renaît, quand les discussions défaitistes et alcoolisées « sur l'évolution de la société, sur le sexe, sur les livres prohibés » (Lazarova, 1998: 7) laissent place à une bouffée d'espoir, ce sont d'abord les mots qui changent. Ainsi, lorsque Lazarova évoque les premiers rassemblements étudiants contre le régime, elle souligne l'importance du vocabulaire utilisé : « On commençait à faire attention aux mots. » (Lazarova, 2009: 240). Naturellement, c'est d'abord dans les milieux intellectuels, notamment à travers la littérature et la presse, que l'opposition prend racine :

À la fac, on sentait déjà le grondement lointain des changements politiques. (...) Des revues littéraires ont pourtant publié des traductions de poètes interdits. Le Docteur Jivago a été réédité en grande pompe. La littérature bulgare, qui avait stagné durant des décennies dans le marécage du réalisme socialiste, a frissonné. En 1986, un écrivain de moins de quarante ans a réussi à publier un roman excentrique où le personnage, un garçon de cinq ans, narrait à la première personne ses exploits d'assassin imaginaire. Le 'je' censuré pendant quarante ans revenait. Il pulvérisait le collectif. Mais combien de temps faudrait-il pour réapprendre à parler avec ce 'je' là ? Combien de

temps faudrait-il pour devenir individu ? » (*idem*: 223).

Pour redire « je » et redevenir « individu », le personnage féminin de *Sur le bout de la langue* et de *Mausolée* vient s'installer à Paris, capitale-fantasme par excellence, où semble régner la liberté de pensée et de créer : « Cette ville, je l'avais rêvée en lisant les romans et l'histoire de la France. J'imaginai Paris encore habité par l'esprit de Montparnasse et de Montmartre, j'allais y frôler les ombres des intellectuels d'il y a un siècle. » (*idem*: 287). Mais les Français se révèlent moins romantiques que prévu... Même les artistes, qui n'ont d'ailleurs rien de maudit :

Je l'observai avec méfiance. Rien dans son allure ou dans ses vêtements ne suggérait qu'il eût adopté la condition d'artiste. C'était d'ailleurs assez décevant : je m'attendais à rencontrer à Paris de nouveaux Lautrec, Monet ou Picasso (...). Le personnage me paraissait un peu pâle. Comment imaginer qu'un artiste parisien puisse ressembler autant à de l'eau sans bulles ? (Lazarova, 1998: 13).

Dans *Frein*, la désillusion est la même lorsque la jeune femme s'invite dans les salons de la bourgeoisie intellectuelle parisienne :

(...) j'arrache au fond sonore des bribes de conversations qui révèlent la nature de la soirée. Elle accueille ces classes moyennes œuvrant dans les services (publicité, communication, programmes télévisés), bercées par l'illusion de faire partie d'une élite parce qu'elles satisfont non pas les besoins basement matériels de la populace mais son appétit du divertissement. (Lazarova, 2004: 37).

Inscrite en Lettres à la Sorbonne, l'étudiante est également déçue par les universitaires, excessifs classificateurs de théories (*cf.* Lazarova, 1998: 40). La France n'est pas le paradis imaginé. Et si ici, tous les livres sont autorisés, encore faut-il pouvoir se les payer et les comprendre : d'une autre manière, ils restent inaccessibles (*Cf. idem*: 8s).

La jeune femme ne trouve pas sa place, ne sait pas non plus où la chercher, ni si elle le souhaite. Elle ne croit pas en elle (« Il voulait faire de moi une personne à venir alors que j'aspirais juste à une bonne vie anonyme. Il désirait m'aider à développer des

qualités que je ne possédais pas. » (*idem*: 82)), ou seulement en sa capacité à ne pas s'intégrer : « Je suis une jeune fille mal rangée, et s'il le faut, j'écrirai mes mémoires pour chanter le désordre. » (*idem*: 54). Plutôt qu'actrice d'une société en crise, elle se veut spectatrice désenchantée : le « regard perspicace » (Lazarova, 2000: 15) qu'elle porte sur la réalité s'exprime à l'écrit par le biais de ses personnages : « Si elle avait emprunté d'autres yeux, aurait-elle pu écrire ? Rien n'est moins sûr. Vu par des yeux quelconques, le monde apparaît convenu et immobile, sans relief ni signification ; il ne peut devenir un objet de narration. » (*ibidem*). On retrouve cette crainte de ce qui est lisse, rond (*Cf. idem*: 84) : « Je suis fatiguée des rondeurs » (Lazarova, 1998: 115). L'écriture, tant dans le fond que dans la forme, se veut heurtée, rugueuse. L'écrivain veut « servir une histoire anguleuse » (*ibidem*) susceptible de surprendre le lecteur. Mais ce n'est pas n'importe quel angle que défend Lazarova ; c'est « l'angle mort » : « Ce désert est, et j'en suis absolument persuadée, l'endroit où naît l'art, où l'artiste débride son imagination et se met à construire à partir du vide, ce *vide* qui est sa matière première la plus précieuse. » (*idem*: 31). L'artiste est celui qui parvient à se détacher de son rôle d'acteur pour vivre pleinement son rôle d'observateur et – s'il le peut – de traducteur.

En dehors de ces quelques allusions à l'écrivain qui se cache derrière la narratrice, il n'est question d'écriture que dans *Sur le bout de la langue* et de *Mausolée*, les deux romans qui, présentant un personnage bulgare vivant en France, semblent les plus autobiographiques. L'héroïne du dernier roman de Lazarova est déjà écrivain :

- Tu es devenu écrivain ? J'ai appris ça dans les journaux, mais je n'ai pas lu ton livre. Je n'ai pas le temps. J'espère que ça ne te vexé pas. Alors, c'est comment, la célébrité ?
- C'est plutôt la misère.
- Ah bon ? Je pensais que ça nourrissait bien, les romans.
- Tu parles. Tu achètes des livres, toi ? Qui achète des livres ? Qui a les nerfs de les lire ? À moins de faire un best-seller, tu es foutu. (Lazarova, 2009: 271).

Celle du premier, en revanche, en est encore à se perdre dans les pièges de la langue française, ce qui nous ramène à la question de la langue déjà largement évoquée lors de l'entretien avec l'auteure. Dans l'un comme dans l'autre des romans, s'il est

question de journalisme en Bulgarie (Cf. Lazarova, 1998: 7), l'écriture littéraire est liée au contexte français. La langue française est d'abord une langue-plaisir, car apprise clandestinement (Cf. Lazarova, 2009: 8). Mais lorsque la jeune Bulgare arrive en France, elle se trouble de découvrir que les mots n'ont plus le même sens, ni la même valeur. Par exemple lorsqu'elle comprend qu'un « trou de balle » ne fait pas forcément référence à un épisode tragique : « Une simple expression avait totalement transformé le sens de mon vécu. La langue étrangère semblait guetter mes faits et gestes pour les tourner en dérision. » (Lazarova, 1998: 10). La jeune femme n'en finit plus d'être surprise par la multiplicité des écritures et des interprétations possibles ; la langue française est parfois complice, parfois ennemie : « Quelle coquette, cette langue, qui se pare de grains de beauté artificiels pour attirer l'attention et plaire. Une pauvre femme prête à tout pour séduire. (...) Elle m'a trahie, la langue, j'avais une telle confiance en elle ! menteuse ! » (*idem*: 122s). Mais à mesure que la langue française s'impose dans le quotidien et les écrits de la romancière, c'est la langue bulgare qui lui joue des tours. Lorsqu'elle retourne dans son pays natal, elle se sent presque orpheline :

J'éprouvais la sensation pénible d'avoir perdu ma langue maternelle. Cette idée provoqua une douleur lancinante. Amputée d'un organe vital, invalide à vie. Au cours de mon exil à l'étranger, ma vigilance endormie avait permis à l'oubli d'œuvrer. Enragée, je cognais le bureau où j'avais passé une dizaine d'années scolaires. Mes parents n'avaient pas touché à ce bureau, tendre souvenir de leur fille. Le tas de feuilles et de livres s'éparpilla. Je pris un cahier au hasard, mes cours d'histoire littéraire, en ma langue natale, perdue. Je déchirai le cahier. Et les livres ? Des recueils de poésies d'un poète martyr, des romans écrits ou traduits en ma langue, oh ma langue noyée dans les plis de mon cerveau trop avide de nouvelles réalités. Je feuilletais les livres, hurlant au fond de mon âme, affaiblie, lisant, buvant les lettres, à la recherche de la beauté de cette langue, à laquelle j'étais devenue insensible. Stupide j'ai été, pauvre de moi. (...) Je lisais, et je sentais la lame toucher ma langue, couper la chair, je voyais le sang gicler et un bout de ma langue pendouiller dans le vide. (*idem*: 128).

Une Bulgare peut-elle écrire en français ? Peut-elle être lue par des Français ? Peut-elle faire le deuil de cette langue natale avec laquelle elle n'écrira jamais de roman ? Oui, à condition de s'en émanciper pour mieux créer. Pour l'écrivain que met en scène Lazarova dans *Sur le bout de la langue*, le seul attachement nécessaire est celui

que l'on s'invente : « Ainsi est faite la vie. Mon seul couple à moi, celui que j'aspirais à constituer et à préserver, liait mes deux langues, la maternelle et la personnelle. » (*idem*: 137).

L'écriture romanesque comme langue propre

Dans l'entretien comme dans la fiction, on note un rapport ambigu à la littérature : s'il est accepté que certaines lectures peuvent être bénéfiques (la bibliothèque comme espace intime à protéger), Rouja Lazarova semble garder une certaine méfiance vis à vis des livres en général. Sous le régime communiste, ils étaient soit interdits, soit autorisés, soit imposés. Dans tous les cas, ils restaient dangereux. Même aujourd'hui, dans un contexte politique où les lectures sont libres, la romancière reste distante : d'une part, elle est plutôt complexée par sa culture littéraire qu'elle juge insuffisante (elle ne se souvient pas de ce qu'elle a ou n'a pas lu, et donc de ce qu'elle a aimé ou non), d'autre part, elle trouve peu de livres qui la bouleversent réellement. Les livres que l'on possède, que l'on lit, que l'on aime, en disent long sur leur lecteur et ses appartenances culturelle, politique, idéologique. Lazarova, elle, dit avoir laissé ses livres en Bulgarie et oublié ses références. Paradoxalement, ce sont les œuvres d'Europe de l'Est qui la marquent le plus fortement.

Il n'est finalement pas tant question de livres, ou de plaisir de lire, que d'une expression littéraire à laquelle la romancière s'est tôt sensibilisée. L'écriture romanesque en tant que langage spécifique apparaît comme un moyen de prendre du recul sur les expériences vécues, de se poser en spectatrice de sa propre vie, un thème présent dans les quatre romans de Lazarova, qui rappelle également son premier texte publié : les pensées d'un modèle en train de poser. L'immobilisme, l'observation silencieuse, le voyage par la pensée.

Tirillée entre une langue d'origine qu'elle perd peu à peu, mais dont elle garde les stigmates à l'oral et à laquelle elle est fondamentalement attachée, et une langue d'adoption – adoptée, plutôt –, longtemps admirée avant d'être désacralisée, Lazarova a su trouver un style littéraire qui, en plus de lui convenir, lui a permis de s'inscrire dans le jeu littéraire français. Pourtant séduite dès l'enfance par les attraits apparents du statut

d'artiste, Lazarova a mis de nombreuses années à se dire écrivain. Longtemps partagée entre son désir d'appartenir à un milieu intellectuel et sa nécessité d'intégration socioprofessionnelle, elle assume aujourd'hui l'écriture comme métier autant que comme nécessité personnelle. Dans les textes, rien ne révèle son origine, si ce n'est les sujets qu'elle choisit d'évoquer et le nom – d'origine – sous lequel elle publie. Son œuvre témoigne de sa double appartenance autant qu'elle illustre un parcours de la Bulgarie à la France, du bulgare au français, qui a mené Rouja Lazarova à ce qu'elle est aujourd'hui : romancière.

Bibliographie :

LAZAROVA, Rouja (1998). *Sur le bout de la langue*. Paris: 00h00.

LAZAROVA, Rouja (2000). *Cœurs croisés*. Paris: Flammarion.

LAZAROVA, Rouja (2004). *Frein*. Paris: Balland.

LAZAROVA, Rouja (2009). *Mausolée*. Paris: Flammarion.

LE RAPPORT A LA LANGUE DE L'AUTRE : UNE RELATION MITIGEE ENTRE REJET ET ABSORPTION

Une lecture du discours sebbarien dans *Je ne parle pas la langue de mon père*

NAHIDA GUELLIL

Maître de conférences à l'université de Tlemcen – Algérie

hidani88@hotmail.com

Résumé : L'écrivaine Leïla Sebbar vit très douloureusement la question de la double appartenance culturelle et linguistique. Elle se trouve écartelée entre la langue française, la langue de sa mère et choisie par son père, et la langue arabe, occultée par ce dernier. Elle a du mal à accepter sa part d'altérité linguistique et aspire à se rapprocher de la culture et la langue des origines. C'est ainsi qu'elle fait de la fluidité spatiotemporelle créée par ses pérégrinations entre le présent et le passé, entre la France et les souvenirs algériens, le point à partir duquel allait s'articuler sa réappropriation culturelle et linguistique des origines, allant à la découverte de l'altérité. Pour comprendre son parcours inscrit dans son ouvrage *Je ne parle pas la langue de mon père*, nous nous proposons d'analyser son discours afin d'en constater le rapport qu'elle entretient avec les deux langues qui la fondent : l'arabe et le français.

Mots-clés : langue – altérité – origine – interculturel – rejet – absorption

Abstract: The writer Leïla Sebbar lives very grievously the question of the dual cultural and linguistic belonging. She is shared between French, the language of his mother, and chosen by his father, and Arabic, language which is obscured by him. For Leïla Sebbar, it is difficult to accept its share of linguistic otherness and aspire to move closer to the culture and the language of the origins. Thus, the writer used her temporal fluidity created by its pelgrimage (round trip between past and present, between the French and the Algerian memories); the point from which would articulate her re-appropriation and re-adaptation of cultural and linguistic origins. To understand Leïla Sebbar's route found in her novel: *Je ne parle pas la langue de mon père* (I don't speak my father's language), we propose to analyze her speech to see the relationship with the languages on which she is based: Arabic and French.

Keywords: language – otherness – origin – intercultural – denial – absorption

« Je suis conditionnée par ma naissance »¹, explique Leïla Sebbar.

Leïla Sebbar est née en 1941 en Algérie, d'un père algérien et d'une mère française, dans une Algérie coloniale. Ses parents étaient des instituteurs et, de ce fait, faisaient partie de ceux qu'on nommait autrefois, l'élite algérienne. A la fin de la guerre d'Algérie, en 1962, elle part faire des études supérieures de lettres en France où elle obtient son diplôme en littérature française.

Fruit d'un amour mixte, sa double culture sera à l'origine d'une personnalité complexe. En effet, la rencontre, et puis l'union, de ses parents, la confrontation des deux cultures, des deux langues, des deux religions, celles de son père et de sa mère, ont fait générer chez elle une ambivalence due à ses origines familiales et surtout à cette bivalence culturelle. Elle exprimera grâce à l'écriture une perpétuelle quête de soi et de l'Autre.

1. **Ecrire le *Je* aux prises avec le passé**

Je ne parle pas la langue de mon père. Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. Quartiers à la périphérie, toujours. Au-delà du village colonial, de la ville, Blida la Cité musulmane, Alger le Clos Salembier. Là s'est arrêté le voyage familial, au bord du Ravin de la femme sauvage, dernier poste des instituteurs fidèles à la république, que la révolution n'a pas eu le temps de liquider comme traître et agents de l'ennemi français et que l'Organisation de la armée secrète, commando terroriste clandestin, n'a pas réussi à atteindre. Le nom de mon père figurait sur une liste noire. Il fallait décapiter la future élite du jeune pays, Mouloud Feraoun, l'ami instituteur et écrivain, avait été assassiné avec d'autres (le 15 mars 1962), au fond de la classe contre le mur, Feraoun le pacifique, il écrivait un journal comme un boursier pensionnaire, sa voix calme, l'accent kabyle sous la moustache noire, j'avais posé des questions à l'écrivain, j'avais parlé, adolescente, à l'ami de mon père. J'ai oublié ses réponses, il y en eut, certainement, modestes comme ses gestes d'homme de la mesure. Il est mort. Mon père serait le prochain. Comment l'a-t-il appris ? Je ne peux plus le lui demander, lui téléphoner, de Paris à Nice, plusieurs fois par jour pour savoir, quelques décennies plus tard, ce qu'il n'a pas dit, parce qu'il ne parlait pas de ce qui pouvait faire souffrir, il pensait qu'il fallait oublier, ne pas rappeler la peine encore et encore... De ces années-là je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément. Et moi, non moins obstinément, je l'appelle, je téléphone. Sa voix tendre et ironique, il sait que

¹ Pour plus d'information, consulter l'article de LARGUET, Maya : « Leïla Sebbar. Par des livres, bâtir des ponts » - <http://www.limag.refer.org/new/index.php?inc=dspart&art=00015309> (28/04/2005) [Consulté le 26 décembre 2011]

je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme un enfant. Il dira : ‘Alors ma fille, comment ça va ? Les enfants...’ J’interromprai, grossière, je le sais seulement aujourd’hui, j’ai compris trop tard que ce protocole oriental, j’aurais du le respecter, mon père ne m’en a jamais fait la remarque, il n’aimait pas le rappel à l’ordre. Je ne laisse pas mon père achever la chaîne familiale : ‘Je voudrais savoir... - qu’est ce que tu veux savoir encore ?... Pourquoi tu veux savoir tout ça ? A quoi ça sert ?... Il faut oublier... - Oublier, pourquoi ? Tu dis qu’il faut oublier mais tu ne veux pas dire quoi... - Non, ma fille, non... laisse, oublie tout ça... C’est pas la peine, crois-moi, c’est pas la peine... - Mais papa, ce que tu sais toi, tu es peut être le seul... Et si tu ne racontes rien... - Le seul... Tu plaisantes, ma fille, je ne suis pas le seul à savoir, et puis tout le monde sait, ça sert à quoi de répéter... - De répéter quoi... quoi ? Dis-moi... Tu crois que tout le monde sait... Les livres ne disent rien et toi non plus... - Ecoute, ma fille, si je pensais que c’est important, je te répondrais... Alors qu’est ce que tu veux savoir ? - Tout...’ Mon père rit. ‘Tout... comme ça, au téléphone... viens à Nice, viens nous voir, passe un peu de temps avec nous, à la maison. On parlera. Il faut du temps, tu comprends. Tu restes trois jours, cinq peut être, ça suffit pas... - Mais tu dis chaque fois plus tard, plus tard... - Et plus tard... je sais ce que tu penses, plus tard, ce sera trop tard... Je sais, ma fille, je sais... On verra. Allez, embrasse les enfants. Au revoir ma fille’. (Sebbar, 2003: 12s)

Dès le début de son discours, Leïla Sebbar se positionne en locuteur parlant de soi et de son expérience face à la situation coloniale vécue en Algérie. Elle nous fait comprendre explicitement que « la personne dont on parle est la ‘même’ que celle qui parle » (Lejeune, 1980 : 35). Ceci apparaît selon une logique de l’évidence autoréférentielle à travers l’omniprésence du *je* de la première personne dans tout le discours de l’écrivaine : « Je ne parle pas la langue de mon père. Je ne savais pas que ces quartiers étaient maudits. » (Sebbar, 2003: 11).

L’autoréférence apparaît également à travers l’emploi du nom propre, *SEBBAR*, qui peut correspondre à des intentions très divers. Pour l’énonciatrice, il s’agit d’un « emploi sérieux de la présentation biographique » (Lejeune, 1980: 41) qui se dessine dans l’un de ses discours comme suit : « Seulement, un jour, si je peux signer de *son* nom à lui, *mon* père, *mon* nom de naissance : *SEBBAR* et mon père dit oui, sans réticence, en confiance. » (Sebbar, 2003: 36).

En premier lieu, nous constatons la présence d’adjectifs possessifs *son* nom, *mon* père, *mon* nom à côté du nom propre *SEBBAR* qui confortent encore plus le discours autobiographique. En parallèle, nous remarquons dans cet énoncé que le nom propre de

SEBBAR est écrit en caractère particulier (caractère gras). Nous supposons que l'auteur a délibérément choisi ce caractère pour mettre en relief cette nomination qui donne à son discours une valeur particulière, celle relative à son expérience personnelle et familiale, l'expérience de son père et du monde de son père.

Par ailleurs, l'auteur entame son discours avec un marqueur de négation *ne pas* qui pointe un dialogisme interlocutif portant sur les énoncés phrastiques suivants : « Je *ne* parle *pas* la langue de mon père. Je *ne* savais *pas* que ces quartiers étaient maudits. » (*ibidem*)

Le dialogisme sert ici une stratégie discursive qui positionne l'énonciateur dans une démarche argumentative justifiant un *manque* de savoir personnel concernant certains quartiers qu'elle a habités en Algérie en période coloniale. Elle justifie, des années après, ce manque de savoir relatif aux particularités des lieux de son enfance, par l'absence de connaissance linguistique, précisément en langue arabe. L'auteur s'adresse à une certaine communauté de réception : la communauté algérienne, en s'appuyant sur une mémoire culturelle partagée. Ceci nous conduit à dire que ces énoncés sont produits en co-énonciation avec les lecteurs de la communauté discursive algérienne qui partagent une même mémoire lexicale et interdiscursive (charges lexicales, nominations, pratiques sociales, discursives et idéologiques) et qui sont censés comprendre le discours argumentatif de l'auteur. Ainsi, le discours de l'écrivaine fonctionne sur une relation dialogique à la fois interdiscursive (la mémoire) et interlocutive (anticipation des réactions des co-énonciateurs qui relèvent de la communauté algérienne de réception).

Dès les premières lignes, nous comprenons que l'auteur veut situer ses lecteurs dans une sphère spatiotemporelle bien déterminée, celle qui correspond aux dernières années de la colonisation française de l'Algérie. Toute la première partie du discours nous conforte dans l'idée que c'est, bel et bien, de la période coloniale et de l'espace algérien qu'il s'agit. L'énonciatrice met en scène, dès le départ, plusieurs indices spatiaux. Nous relevons, dans cette optique, deux villes d'Algérie ou plutôt deux quartiers qui se situent dans ces villes : la première Blida, particulièrement un quartier nommé au temps de la colonisation française la *Cité musulmane* et la seconde ville Alger, précisément un quartier, alors nommé le *Clos-Salembier*. Nous ne tenons pas,

dans ce travail, à nous focaliser sur les lieux mentionnés plus haut ; néanmoins, nous les citons pour situer, dans le temps et dans l'espace, l'histoire à laquelle fait référence Leïla Sebbar dans sa trame discursive.

L'écrivaine évoque un parcours familial particulier vécu en contexte colonial, précisément dans la dernière année de la révolution algérienne en 1962. Cet indice temporel, que nous avons relevé du discours de Leïla Sebbar, renvoie à une année particulièrement douloureuse pour le peuple algérien et surtout pour les intellectuels algériens, dont les instituteurs. L'énonciatrice revient donc sur une période très pénible de son passé et celui de son père, instituteur algérien. Elle fait un retour en arrière, comme si, par ce mouvement anaphorique qui conduit de l'évocation du souvenir à sa réactualisation dans le présent, elle cherchait à creuser encore plus cette période afin de comprendre certains aspects relatifs à son passé familial. Ce passé très pesant, dans lequel son père est placé au cœur de tous les dangers², se trouve être au centre de toutes les interrogations que l'énonciatrice se pose. Nous pouvons justifier cette situation dangereuse dans laquelle se trouvent tous les intellectuels algériens, dont son père, dans le discours de Leïla Sebbar à travers :

- Le praxème verbal *liquider*, dans un contexte de guerre, signifie éliminer, tuer, se débarrasser de quelqu'un.
- Le groupe nominal *liste noire*, laisse entendre une liste de personnes condamnées à mourir.
- Le praxème verbal *décapiter*, qui veut dire tuer en enlevant la tête. Ce praxème est mis en contexte dans l'énoncé phrastique *la jeune élite algérienne*. Ce qui sous-entend l'élimination des intellectuels algériens qui sont une menace pour la colonisation.
- Le groupe verbal *avait été assassiné* mis en relation avec le nom propre cité de *Mouloud Feraoun*, résonnent en écho avec tout ce qui a été pointé plus haut.

² Son père est un instituteur algérien à l'école française et il est marié à une française, et ce en période coloniale. Il a été donc persécuté, harcelé et surtout condamné des deux côtés : par les Algériens et les Français. Alors que les uns voyaient en lui un traître ou un agent de l'ennemi français parce qu'il était vu comme un instituteur fidèle à la République française, les autres le considéraient comme une menace parce qu'il faisait partie de l'élite algérienne qui menaçait la continuité coloniale française en Algérie. C'est alors que, placés au milieu d'un guet-apens, les instituteurs se trouvent en danger de mort, entre les combattants algériens et les hommes de l'Organisation de l'Armée Secrète française.

- Les deux énoncés phrastiques : *Il est mort. Mon père serait le prochain*, reflètent toute la détresse connue par l'énonciatrice en rapport avec un vécu très douloureux et angoissant.

Toutes ces données nous conduisent à penser que c'est justement cette détresse ou encore ce mal existentiel, remontant à l'enfance, qui a poussé l'énonciatrice vers l'interrogation continuelle. Elle interroge son père, elle essaye de comprendre une situation, un vécu. Au bout du compte, elle ne parvient pas à obtenir des réponses de son père qui reste totalement muet face à toutes les interrogations de sa fille : « De ces années-là je n'ai rien su. Mon père n'en a rien dit, obstinément. Et moi, non moins obstinément, je l'appelle, je téléphone. Sa voix tendre et ironique, il sait que je vais encore poser des questions, je ne suis plus une enfant et je questionne comme un enfant. » (*ibidem*)

Le silence du père, ou encore la communication rompue entre le père et sa fille, sont représentés dans le discours à travers le dialogue sans cesse interrompu entre les deux protagonistes : des questions qui restent sans réponses à propos de *ces années-là*, écrit-elle. Ce type de discours, dans lequel nous retrouvons des éléments de l'Histoire coloniale et surtout du mutisme de ceux qui l'ont vécue, est un préconstruit du discours postcolonial. Il intervient aussi en interdiscursivité avec le discours de l'immigration algérienne en France. En effet, à l'instar de la littérature postcoloniale, la littérature des immigrés algériens en France n'échappe pas à ce travail d'écriture de la mémoire. C'est dans cette optique qu'Anne Donadey explique le rôle de témoignage historique que jouent certains textes de Leïla Sebbar : « Cela fait déjà plus de quinze ans que Leïla Sebbar réécrit fonctionnellement certains aspects d'un passé et d'un présent franco-algériens, insistant sur les silences de l'histoire officielle française au sujet de la colonisation et de la décolonisation de l'Algérie ». (Donadey, 1993: 233).

C'est alors que l'énonciatrice se charge d'un lourd travail mémoriel et devient, par la même occasion, témoin par rapport aux conséquences de la guerre d'Algérie en particulier et du passé colonial en général. Il faut dire que l'ancrage historique phare de son discours est la persécution et l'acharnement qui se sont opérés vis-à-vis des intellectuels algériens, à la fin de la guerre d'Algérie, en 1962. Face à une telle souffrance, de nombreux intellectuels ont fait vœu de silence par rapport à la situation

vécue. L'énonciatrice, quant à elle, décide de lever le voile sur des méconnaissances, sur les incompréhensions relatives à cette période de son passé et, par là même, donner la parole à de nombreuses voix, longtemps restées silencieuses.

L'extrait suivant nous apportera plus de détails concernant les raisons qui ont poussé le père à garder le silence pendant des décennies :

Mon père serait instituteur. Je ne sais pas, je ne saurai pas s'il se demandait ce que ses enfants auraient aimé entendre de l'autre histoire. L'interdit de la colonie, mon père le fait sien, que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de langue. Son silence les protège. C'est ce qu'il pense et, depuis que des enfants lui sont nés corps et langues divisés, il en est ainsi, il doit en être ainsi, jusqu'à la prochaine génération des enfants, étrangers au-delà des mers, hors de lui, à qui il a parlé dans la langue de l'exil, l'unique désormais, avec l'accent et la voix et le rire ou la colère de sa terre absente, abandonnée. Interdite ? (Sebbar, 2003: 22s).

Le premier énoncé cité plus haut nous donne matière à réflexion. Tout d'abord, l'énonciatrice commence par marquer le lien avec la personne dont il sera question dans son discours. Elle utilise, dans ce sens, l'adjectif possessif *mon* suivi du nom *père* qui précise le lien paternel avec l'écrivaine Leïla Sebbar. Suite à cela, le groupe verbal *serait instituteur* attire notre attention dans la mesure où la temporalité du *conditionnel* est placée au côté du caractérisant *instituteur*. Ceci nous précise tout le caractère d'un discours hypothétique, soumis à des réserves, impliquant même une restriction. Ce qui veut dire que l'énonciatrice a choisi volontairement d'utiliser le temps du conditionnel pour pointer ses réserves par rapport au fait que son père soit un instituteur car elle perçoit une limitation, une restriction relative à ce caractérisant. Nous savons que le métier d'instituteur construit sa valeur dans des aptitudes, des dispositions, à savoir : l'éducation et l'instruction de l'Autre, la transmission du savoir, le partage des connaissances. Ce sont des valeurs que l'énonciatrice ne perçoit pas chez son père, car, ce dernier, refuse de transmettre son passé, son histoire, son vécu à sa famille, à ses enfants. Elle continue son discours en précisant : « L'interdit de la colonie, mon père le fait sien, que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de langue. Son silence les protège. » (*ibidem*).

Nous comprenons, à partir de cet énoncé phrastique, que le père de l'énonciatrice s'interdit de parler de l'histoire coloniale, du passé de son pays colonisé, d'autant plus qu'ils se retrouvent tous, quelques années après l'indépendance, en exil dans l'ancien pays colonisateur devenu pays d'accueil : la France. Il choisit de se taire afin *que ses enfants ne connaissent pas l'inquiétude, qu'ils ne se tourmentent pas d'une prochaine guerre de terre, de sang, de la langue*. Il choisit donc de protéger ses enfants en rompant le lien avec le passé, le pays de son enfance et de ne rien transmettre, aux enfants et aux petits enfants, de *l'autre histoire* coloniale qui pourrait générer des conséquences et des retombées encore plus douloureuses.

Le père a donc fait un choix, pas forcément partagé par l'énonciatrice qui a du mal à l'accepter. Ceci à cause des conséquences suivantes :

- Première conséquence : une première génération d'*enfants nés corps et langues divisés*. Ce praxème *divisés* signifie à la fois divergence et opposition qui peuvent mener très souvent au litige et à la séparation. L'énonciatrice fait référence à la première génération d'immigrés algérien qui vivent en France mais qui ont connu l'espace, la culture, la langue et la religion du pays d'origine. Et, de ce fait même, ils souffrent incontestablement de l'appartenance double. Ceci dans la mesure où ils se retrouvent écartelés entre deux ou plusieurs différences, entre deux ou plusieurs divergences, sans pouvoir s'identifier à l'un ou à l'autre de leurs composantes : française ou algérienne.
- Seconde conséquence : d'autres générations d'*enfants étrangers au-delà des mers, à qui il a parlé dans la langue de l'exil, l'unique désormais*. L'énonciatrice met l'accent sur cette génération d'immigrés qui n'a pas connu le pays des origines paternelles, considérée comme des étrangers dans l'espace algérien, parlant uniquement en langue française et ne connaissant pas la culture et la langue arabe des ascendants. Elle fait allusion à toute une génération d'immigrés algériens qui s'est assimilée ou qui s'est intégrée à la communauté d'accueil. Cette génération s'est donc confondue dans la masse franco-européenne : *avec l'accent et la voix*. Dans ce cas précis, nous pouvons parler de processus d'intégration ou encore mieux d'assimilation culturelle et linguistique pour les immigrés algériens en France.

- Troisième et dernière conséquence : nous la constatons, à travers la dernière partie du présent discours que nous analysons, dans l'énoncé phrastique : *le rire ou la colère de sa terre absente, abandonnée. Interdite ?* En effet, selon l'énonciatrice, en choisissant de rester muet sur l'histoire relatif à son passé algérien et en refusant de véhiculer sa langue maternelle ainsi que sa culture d'origine à ses enfants, le père a fini par creuser un énorme fossé entre lui, sa descendance et la terre des origines. C'est une terre absente et, par-dessus tout, abandonnée, en premier lieu par le père et, ensuite, par les générations futures. Les deux praxèmes *rire* et *colère* confirment encore plus la position de partage ou d'écartèlement dans laquelle se trouve enfermée toute une génération d'immigrés d'origine algérienne et vivant en France. L'énonciatrice pousse encore plus loin la douleur en parlant de *colère de la terre absente* et en clôturant le discours par une interrogation : *Interdite ?* écrit-elle. Ce praxème montre à quel point l'écrivaine Leïla Sebbar souffre du fait que sa terre d'enfance ait été absente de sa vie, voire même abandonnée et de là, elle exprime sa crainte qu'elle devienne, par le temps, interdite, pour elle, son père et toute sa famille.

Fort de cette mise au point, nous dirons que l'énonciatrice n'a pas cessé, tout au long de ses discours, d'exprimer sa souffrance et sa douleur par rapport au silence de son père et à l'absence de communication entre elle et son ascendant. C'est un père et toute une famille, déracinés, décentrés, vivant aux marges d'une culture franco-européenne et qui ne valorise pas leur culture maghrébine d'origine. Ils sont représentatifs de ces immigrés pris entre deux mondes, une terre natale absente, abandonnée, peut-être même interdite et un pays d'accueil où ils doivent affronter l'effacement, l'invisibilité, et où la voix est parfois réduite au silence. Le dilemme s'inscrit aussi en ce qui concerne le rapport aux deux langues qui les fondent : le français et l'arabe. Tout au long de son parcours discursif, l'énonciatrice ne manque pas de formuler sa détresse concernant son rapport à la langue de son père, l'arabe, qu'elle aurait voulu connaître et apprendre dès son jeune âge.

2. La langue française : un idiome séparateur entre le Moi et les origines

Mon père ne savait pas ce que j'apprends aujourd'hui, longtemps après, ou le savait-il et il n'en disait rien, il parlait peu. Peut être la langue étrangère l'a-t-elle séparé des mots qu'il aurait choisis pour nous, ses enfants. A sa femme, il parle, dans la langue de la France, sa langue à elle, je les entends depuis la véranda, derrière la fenêtre au verre granuleux, opaque, de la salle d'eau. Ils peuvent tout se dire, ils se disent tout, c'est ce que je pense alors. Elle a quitté pour lui les rivières et les collines douces, la terre qui donne le blé, la vigne, le tabac et les noix, les chênes centenaires, des bois et des bois de châtaigniers, elle est sa femme et sa langue est sa langue, lorsqu'il parle avec elle. Mais les enfants, ses enfants, nés sur sa terre à lui, de son corps infidèle, il a rompu la lignée, ses enfants nés dans la langue de leur mère, il les aime, la mère de ses enfants et sa langue, il a lu des livres à la bougie après le travail pour la maison de sa jeune mère, veuve, il récite des vers, appris par cœur, mieux que les Français de son pays qui n'aiment pas l'étude. Dans sa langue, il aurait dit ce qu'il ne dit pas dans la langue étrangère, il aurait parlé à ses enfants de ce qu'il tait, il aurait raconté ce qu'il n'a pas raconté, non pas de sa vie à lui, un père ne parle pas de sa propre vie à ses enfants, il respecte la pudeur, l'honneur, la dignité, et eux aussi, il le sait, ils le savent, non, de sa vie il n'aurait pas parlé, mais les histoires de la vieille ville marine, les légendes, les anecdotes du petit homme rusé qui se moque des puissants et ça fait rire les faibles, les pauvres, il aurait raconté les ancêtres, le quartier, vérité et mensonge, il aurait ri avec ses enfants dans sa langue et ils auraient appris les mots de gorge, les sons roulés, répétés, articulés encore et encore, maître d'école dans sa maison, ensemble ils auraient déchiffré, récité, inscrit sur l'ardoise noire les lettres qu'ils ne savent pas tracer. Ses enfants auraient ri comme les enfants de sa rue, comme eux ils auraient parlé et crié. Mais il n'a pas parlé la langue de sa mère avec son fils, ses filles, et il ne sait pas comment faire. Maintenant. Il se tait. Ce qu'il sait du vieux quartier de l'enfance, de la cour carrée au figuier, un jasmin pousse le long du mur, de l'école coranique, du marabout ancestral, des fêtes et des deuils, du mouton égorgé et des garçons circoncis, de la révolte silencieuse qui s'organise, il ne dit rien. (Sebbar, 2003: 20s).

En abordant le discours de l'énonciatrice, nous comprenons que son rapport à la langue française est vécu de façon douloureuse, car, selon elle, l'utilisation de cette langue favorise le mutisme de son père en l'empêchant de parler à ses enfants en langue arabe. C'est aussi la langue qui la sépare de sa terre d'origine et la prive de connaître l'histoire de son passé. Et pour comprendre, encore plus, le rapport entretenu avec la langue française, il nous faut relever, du discours cité plus haut, toutes les occurrences

relatives à cette question. En premier lieu, nous relevons trois groupes nominaux qui dévoilent une certaine *distançiation* dans le rapport à la langue française :

- *La langue étrangère.* Le praxème *étrangère* place la langue en question en position Autre par rapport à la langue du Même. La langue Autre, celle des Français, est donc différente de la langue du père, celle des Algériens. Le praxème *étrangère* qualifie aussi la position des Français (des étrangers) sur le territoire algérien : le colonisateur par rapport au colonisé, le Français par rapport à l'Algérien, la langue française par rapport à la langue arabe.
- *La langue de la France.* Le groupe nominal *de la France* marque bien la distance avec l'énonciatrice et positionne clairement la langue française comme appartenant au colonisateur, au dominant. La langue de la France n'est donc pas la langue de l'Algérie, ou encore, la langue des Algériens : celle de son père et celle qui aurait dû être la sienne.
- *Sa langue à elle.* L'adjectif possessif *sa* sert à marquer le lien d'appartenance avec *elle* qui désigne la mère. Ainsi, la langue française appartient à la française qui est la mère de l'énonciatrice. En parallèle, le pronom personnel *elle* sert à préciser la distance avec le père et, par la même occasion, avec l'énonciatrice. Il s'agit donc de la langue de la mère et non de la langue du père. Elle va encore plus loin en se positionnant du côté de son père, puisqu'elle aurait voulu, avant tout, apprendre la langue arabe de ses aïeules.

Nous constatons donc, à travers les trois groupes praxémiques cités plus haut, qu'au départ l'énonciatrice entretient un rapport distant avec la langue française, voire même de rejet qui s'articule notamment avec les praxèmes : *la langue étrangère* et *sa langue à elle*, la française. Nous pouvons expliquer cette distance instaurée par rapport à la langue française comme suit :

- L'énonciatrice ne comprend pas que son père choisisse de parler avec eux en langue française, celle du colonisateur, en écartant sa langue à lui, la langue arabe.

- Elle suppose même que c'est la langue étrangère qui *l'a séparé des mots qu'il aurait choisis pour ses enfants*. L'adjectif possessif *ses* sert à marquer le lien de rapprochement avec le père. Une relation de promiscuité qu'elle aurait voulu avoir avec la terre de ses origines paternelles, l'Algérie, mais aussi avec la langue et la culture arabes.
- Nous constatons également une distance établie avec la mère, à travers l'énoncé phrastique suivant : *A sa femme, il parle, dans la langue de la France, sa langue à elle*. Le groupe nominal *à sa femme* montre bien cette distance dont nous parlons. En effet, l'énonciatrice aurait pu choisir d'utiliser le groupe nominal *à notre mère* et, de là, nous ne parlerons plus de relation distante, entre la fille et sa mère, mais plutôt de relation rapprochée. Dans cette optique, l'énoncé aurait pu être : *à notre mère, il parle, en langue française, notre langue à nous*. Nous supposons, d'après ces propos, que l'énonciatrice a fait un rapprochement entre la mère, la France coloniale et la langue étrangère qui, selon elle, ont favorisé la séparation entre elle et la terre algérienne, entre elle, la culture et la langue de ses origines.

Dans la suite du discours cité ci-dessous, l'auteure attire notre attention sur la relation qu'entretient le père avec sa femme et la langue de sa femme que nous qualifions de très rapprochée, faite d'amour. Ceci apparaît dans le discours à travers les énoncés : « Elle est sa femme et sa langue est sa langue, lorsqu'il parle avec elle » (...) « Il les aime, la mère de ses enfants et sa langue. »

En épousant la mère, le père adopte par la même occasion sa langue. Il s'imprègne complètement de la langue de sa femme qui devient sa langue à lui. Nous pourrions même parler d'assimilation en ce qui concerne le père de l'énonciatrice :

- Il épouse une Française. Une institutrice de l'école française.
- La langue de sa femme, la française, devient sa langue à lui.
- Ses enfants vont à l'école française.
- Ils s'habillent à l'européenne.
- Il est instituteur de Français puis directeur d'école.
- Il immigré en France après l'indépendance de l'Algérie.

Autant de données qui précisent, encore plus, notre idée selon laquelle le père de l'énonciatrice s'assimilerait à la culture et à la langue de l'Autre, le colonisateur. C'est cette assimilation à la culture étrangère que Leïla Sebbar a du mal à comprendre et à accepter. Elle parle même d'*infidélité* de son père qui, par son choix, *a rompu la lignée*. Ce qui veut dire que, par son assimilation, il a brisé le lien qu'aurait pu avoir sa descendance avec sa terre et sa culture à lui. C'est ce lien que l'écrivaine tend à reconstruire ou à recréer par l'intermédiaire d'un long travail de réappropriation à la fois de la culture et de la langue des ancêtres.

Tout le reste du discours s'inscrit sous une forme hypothétique avec l'utilisation constante du conditionnel qui sert à marquer l'expression d'une éventualité qui n'a pas été réalisée [Définition du dictionnaire de l'Encyclopédie Encarta]. En effet, dans la suite du discours, l'énonciatrice s'exprime sur tout ce qui aurait pu se passer si son père les avait, elle, ses sœurs et son frère, initié à la langue arabe. Elle émet, dans ce sens, toute une série d'hypothèses qui exprimeraient l'éventualité d'un tout autre choix, différent de celui qui est fait par son père. Cette autre éventualité consiste à ce que le père aurait communiqué avec ses enfants dans sa langue maternelle, ce qui aurait permis à la descendance, toutes générations confondues : de connaître les secrets de l'histoire coloniale, de découvrir les non-dits du père ou du grand-père, de connaître leurs ancêtres, les quartiers du pays, la vérité et le mensonge concernant la colonisation, de savoir les histoires de la vieille ville marine, les légendes et les anecdotes, de réduire le fossé qui existe entre eux et leur pays d'origine, l'Algérie, de rire avec leur père dans sa langue maternelle et de comprendre les sons roulés, répétés qui caractérisent la langue arabe, de rire avec les enfants du quartier de l'enfance et partager avec eux tout ce qui peut se partager, de savoir tout ce qu'il y a à savoir de l'école coranique, du marabout ancestral, des fêtes et des deuils, du mouton égorgé et des garçons circoncis et de la révolte silencieuse qui s'organise.

Elle imagine, au travers de cette autre éventualité, vivre une vie différente de celle qu'elle a vécue. Une vie où elle serait proche de sa terre d'origine, de la culture des ancêtres et de la langue arabe des aïeules, sachant que « la langue maternelle est une obligatoire contrainte pesant sur la perception ». (Lafont, 1978: 72).

3. La langue française comme carapace contre la ségrégation et le mépris

Nous portions, mes sœurs et moi, en carapace, la citadelle de la langue de ma mère, la langue unique, la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaque qu'aucune meurtrière ne fendait, l'école était entourée de muret bas sur lequel était planté un grillage vert, était-il vert ? Je le vois, il est vert, peut-être du fil de fer tressé de la couleur du métal ? Il faisait de petits losanges réguliers à travers lesquels on regardait la rue, le stade, les maisons arabes qui s'ouvraient à notre passage, mais pour nous voir de dos, le portail entrebâillé, lorsque nous allions à l'école du village, l'école des filles. Citadelle close, enfermée dans sa langue et ses rites, étrangère, distante, au cœur même de la terre dont nous ne savions rien et qui avait donné naissance à mon père, aux garçons de sa langue, à nous, les petites françaises, à mon frère séparé de nous, les filles, hors de la maison. Citadelle invincible, qui la protégeait ? La République ? La Colonie ? la France ? Mon père, le maître des garçons, aurait-il était leur père avec une femme des maisons d'en face ? Et nous allions, exposées, corps et âme, hors de la forteresse, ils nous attendaient, nous étions seules, trois, ils étaient nombreux, une bande pieds nus, les cheveux ras, en guenilles, ceux qui n'allaient pas à l'école de mon père, les autres portaient des chemises et des pantalons récupérés par les mères, propres mais froissés, certains avec des chéchias rouge sombre, je les voyais depuis la porte qui ouvrait sur la cour de récréation, si, malade, j'avais dû rester à la maison, sous la surveillance d'Aïsha ou de Fatima, qui ne m'obligeaient pas à rester couchée. Ils nous guettaient, je le savais, je crois que le tremblement intérieur qui se mêle à l'effroi était le signe de cette attente quotidienne des mêmes mots, appris par cœur, les seuls que je n'ai pas oubliés, si je ne les avais pas entendus, aurais-je été déçue ? L'excitation physique, verbale, des garçons, je la sentais, sachant que le sang ne coulerait pas, qu'ils n'oseraient pas blesser réellement l'une ou l'autre, comme si nous étions précieuses, je sais que nous étions précieuses pour nous, pour eux, je le sais, pas seulement à ce moment où j'écris, je le savais alors, terrifiée je l'étais, mais aussi attentive aux gestes et aux mots qui venaient jusqu'à nous, pour nous, parce que nous étions ces petites filles-là... la rage des garçons, plus furieuse à distance, ils avançaient, reculaient sans jamais dépasser la limite géographique du talus au bord des oliviers, nous de l'autre côté de la route, bien à droite et raides, se heurtait à notre silence, à notre détermination à avancer toujours plus vite pour perdre la guerre aiguë des mots vénéneux. Imperceptible, sombre comme l'interdit, un trouble doublait la peur. Trop visibles, vulnérables, à travers nous, ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement. Comment n'auraient-ils pas, toujours à l'affût d'un fragment minuscule de peau féminine, hurlé de joie et de colère au passage de ces jambes nues jusqu'à la cuisse et blanches, six fois exhibées, au rythme de la marche et de la courte jupe plissée qui ourlait le tablier d'école ? Ils avaient tous dépassé l'âge du bain avec les femmes, mères, sœurs, cousines, bain public qui enfermait corps et vapeurs dans l'eau, pour une fois abondante, et les rires incontrôlés. Et là, sous leurs yeux, chaque jour, à la même heure, ces filles qui ne savaient pas qu'elles étaient impudiques, étrangères à la langue et à la coutume qui voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville, ces filles de la citadelle hermétique

que leur mère, la Française, habillait trop court à la manière des Nazaréens dévergondés et que le père abandonnait à la voie public et au regard des garçons, ce père n'avait-il pas de religion, était-il un chien d'infidèle, pour laisser ses filles au caprice d'une chrétienne sans jugement ? Et personne pour prévenir que ces filles, n'importe lequel d'entre eux aurait pu ... Ils criaient, c'était un avertissement qu'il fallait réitérer jour après jour, à la fin ... Et elles, innocentes, tranquilles comme si un ange gardien les accompagnait, elles entendaient les mots orduriers, les seuls qu'elles retiendraient, scellés dans un coin de la mémoire, dans une chambre noire de la citadelle, les mots des garçons fascinés par la peau lisse et blanche de ces captives offertes, les mots imprimés sur la chair à nu disaient aussi la rage de séduire, avec quels autres verbes l'auraient-ils déclarée ? La rage de posséder ces jeunes corps vivants, énigmatiques.

Ainsi mon père ignorait, commandant la fragile forteresse de la langue coloniale, que ses filles, qu'il croyait à l'abri de la furie sexuelle des garçons, jour après jour, et durant combien d'années, de quartier indigène en quartier indigène, d'un « quartier nègre » à l'autre, et parce que dans la maison d'école il ne parlait pas la langue de sa mère, la langue de sa femme, l'étrangère, la Française, l'avait choisi, lui, l'enfant de la mer, exilé sur les hauts plateaux, enfant de la ville, déporté dans le bled, revêtu de la blouse grise taillée à sa mesure, instituteur de la république, mon père n'aura jamais su que le silence de sa langue, dans la maison de la Française, se muait en mots de l'enfer, la porte franchie, et que ses filles seraient asphyxiées, étourdies par la violence répétée du verbe arabe, le verbe du sexe... Je dis, j'écris « ses filles », je devrais écrire plutôt : moi, asphyxiée, étourdie...J'ai déjà signalé notre silence sur cette scène de la rue quotidienne, furieuse, où le dedans du corps vacille, celui de mes sœurs ? Je ne le saurai pas, je connais la sournoiserie du silence, qui simule l'oubli avec quelle constance... et la dénégation répétée qui fait douter de sa propre mémoire.

Mon père, avec lui, nous séparait de sa terre, de la langue de sa terre. Pourtant tout autour de l'école c'était l'arabe. Les murs n'étaient pas si épais... (Sebbar, 2003: 39-42).

L'énonciatrice fait usage, dès le début de son présent discours, du praxème *carapace* pour qualifier son rapport à la langue française. Dans le dictionnaire de l'*Encyclopédie Encarta*, le mot *carapace* signifie *une solide défense qui isole une personne des autres en la protégeant*. Partant de cette définition, nous nous interrogeons sur les raisons qui ont amené l'énonciatrice à faire usage du mot *carapace* dans son discours. Suite à cela, il nous faudra déterminer ce que représentait la langue française pour l'énonciatrice, au temps de l'enfance. La réponse à notre interrogation apparaît, quelques lignes plus loin dans le discours, lorsque l'auteur nous parle d'*insulte* par *des mots orduriers et vénéneux*, de *provocation* et de *violence verbale*, faites à l'encontre des petites filles françaises, *jour après jour, et durant combien d'années, de quartier*

indigène en quartier indigène. C'est pour cette raison précisément que la citadelle de la langue française est considérée par la petite fille comme une *carapace* qui protège contre le mépris et le racisme des petits enfants algériens. Elle est censée les protéger car elle symbolise tout ce qui représente la République, la Colonie, la France : « C'est la belle langue de la France, avec ses hauts murs opaques qu'aucune meurtrière ne fendait. L'école était entourée d'un muret bas sur lequel était planté un grillage vert. » (Sebbar, 2003: 39).

Nous relevons dans cet extrait des énoncés : *avec des hauts murs opaques, aucune meurtrière ne fendait, le grillage vert* qui entoure l'école. Ces énoncés, donnés en exemple, argumentent notre idée concernant *la belle langue de la France* qui protège, reformulant ainsi les préconstruits de l'interdiscours colonial dont l'un des projets consiste à prendre des mesures protectionnistes au sein des colonies. Nous avons construit notre présente réflexion à la base des argumentaires de l'idéologie coloniale fondée sur différentes missions, entre autres, celle de protéger les Droits de l'homme partout où ils sont menacés.

La langue de la France, qui est aussi celle du père et de la mère, prend une valeur protectrice avec sa *carapace*, avec ses *murs hauts* et *opaques* de l'école qui ne laissaient rien apparaître et personne y accéder. *La citadelle de la langue* devient alors comme une *frontière* indépassable qui instaure des limites. Ces limites étaient adressées à tous ceux qui pouvaient être considérés comme une menace pour la sécurité de la France et de tous ceux qui la représentent. La citadelle de la langue française est donc perçue comme une frontière qui *empêche l'Autre*, l'Algérien, *d'avancer* en le poussant à reculer *sans jamais dépasser la limite* géographique imposée. Cette limite, à ne pas franchir ou à ne pas approcher, pourrait être déterminée de différentes manières :

- Par le muret avec grillage de l'école des filles où allaient étudier l'énonciatrice et ses sœurs.
- Ou encore, par la République ou la Colonie française qui impose des frontières par la force armée et par la domination exercée sur le peuple colonisé.

L'extrait qui va suivre confirmera ce que nous venons d'avancer : « sachant que le sang ne coulerait pas, qu'ils n'oseraient pas blesser réellement l'une ou l'autre, comme si nous étions précieuses (...) ». (*idem*: 40).

Cet énoncé phrastique nous montre que malgré la peur éprouvée, par l'énonciatrice et ses sœurs, face à la violence et la haine des enfants algériens, elles se sentaient en sécurité et protégées. Elles savaient au fond d'elles-mêmes que *le sang n'allait pas couler, qu'on n'oserait pas les blesser*. Elle explique ceci par le fait qu'elles étaient *précieuses*. Nous allons apporter, un peu plus loin dans notre travail d'analyse, quelques explications quant à l'usage du praxème *précieuses*. Mais en attendant, il nous paraît important de préciser que cette *préciosité* qui protège relève du fait d'appartenir à la communauté française du colonisateur dominant.

Toutefois, même si la violence corporelle ne pouvait pas exister à cause de toute cette carapace autour d'elles, la violence verbale, elle, persistait, jour après jour, et de façon constante : « Ils nous guettaient, je le savais (...) ». (*ibidem*) ; « Et là, sous leurs yeux, chaque jour, à la même heure (...) ». (*idem*: 41).

L'énonciatrice dénonce l'attitude raciste et méprisante des jeunes garçons du quartier à l'égard des petites filles qu'elles étaient. Selon elle, *ils insultaient la différence manifeste, provocante sûrement*. Ces différences, à la fois socioculturelle, religieuse et linguistique entre le Même et l'Autre, conditionnent le comportement haineux et ségrégationniste des enfants. L'auteur évoque, dans ce sens, l'exemple de la tenue vestimentaire. En effet, alors que la culture franco-européenne tolère la nudité et l'exhibition, *jambes nues jusqu'à la cuisse, courte jupe plissée*, la culture maghrébine, quant à elle, refuse catégoriquement cette façon de s'habiller et réclame à ses jeunes filles et femmes de porter *le voile depuis les cheveux jusqu'à la cheville*.

C'est donc à cause de leur attitude impudique, de leur position étrangère à la langue et à la coutume arabo-musulmane, de leur habillement de dévergondées, d'un père considéré comme étant un chien d'infidèle qui s'est écarté de la religion musulmane et d'une mère chrétienne et sans jugement, que les petites filles françaises subissent les insultes sous forme d'avertissements que les enfants réitéraient au quotidien.

L'énonciatrice se remémore douloureusement ces mots orduriers, longtemps restés *scellés dans un coin de sa mémoire, dans une chambre noire de la citadelle*. Des *mots arabes, des mots de sexe, des mots de l'enfer* qu'elles écoutaient sans comprendre mais dont elles devinaient la rudesse et la cruauté à travers le ton de la voix. Elle finit par tenir, vers la fin, un discours de reproche vis-à-vis de son père qui a préféré suivre la France coloniale et sa femme française et qui a choisi d'être un instituteur de la langue française au détriment de sa langue maternelle. Elle entame alors un long travail de réappropriation, à la fois culturelle et linguistique des origines algéro-maghrébines, pour comprendre un passé, une histoire, des hommes, des comportements et des mots arabes qu'elle aspire à reconquérir et à retrouver. Elle fait ainsi son entrée dans l'autre monde.

A travers sa longue quête des origines, elle finit par reconsidérer son rapport à la langue française : elle commence par considérer cette langue comme un idiome séparateur entre le Moi et les origines algériennes, ensuite comme une carapace protectrice notamment dans un contexte sociohistorique particulièrement dangereux et conflictuel ; elle se rend compte, finalement, que cette langue allait devenir pour elle le moyen avec lequel elle allait pouvoir s'exprimer profondément.

4. La langue française : un pont entre deux mondes

Je n'apprendrai pas la langue de mon père.

Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. Entendre la voix de l'étranger bien-aimé, la voix de la terre et du corps de mon père que j'écris dans la langue de ma mère. (Sebbar, 2003: 125).

Pour clôturer ce travail, il nous a paru indispensable de citer un autre extrait, tiré du texte sebbarien *Je ne parle pas la langue de mon père*, par lequel l'énonciatrice, elle-même, a clôturé son récit. Cet extrait résonne en écho avec tout ce que nous avons pu développer précédemment. Il nous permettra, par la même occasion, de finaliser notre travail d'analyse sur le discours de l'écrivaine Leïla Sebbar.

Elle entame son discours par un énoncé assertif selon lequel *elle n'apprendra pas la langue de son père*. L'assertion négative s'appuie sur le marqueur de la négation

ne (...) pas et s'inscrit dialogiquement contre un autre énoncé qui exprimerait une opinion contraire ; nous pensons aux discours antérieurs de l'énonciatrice dans lesquels elle a pu exprimer le besoin ou l'envie d'apprendre la langue de son père. Nous pensons aussi que l'énonciatrice s'adresse à des lecteurs de la communauté algérienne, dont elle connaît les réactions qu'elle anticipe de rejet, avec lesquels elle cherche à produire de l'adhésion. Elle explique à ces lecteurs qu'elle n'apprendra pas la langue de son père mais que cette langue arabe, avec tout ce qu'elle représente, sera le fondement même de son imaginaire, l'essence propre de son écriture : « Je veux l'entendre, au hasard de mes pérégrinations. ». Nous retenons de cet énoncé le praxème nominal *pérégrinations* qui signifie *une série de voyages ou de déplacements fréquents et effectués en de nombreux endroits* (Dictionnaire de l'*Encyclopédie Encarta*).

Ce praxème explique la façon dont l'énonciatrice conçoit la relation avec la langue des origines. C'est une relation qui se crée au hasard des *pérégrinations*, dans un mouvement infini, mais qui ne s'enclenche qu'à partir d'un point catalyseur, celui des origines. La notion même de *pérégrinations*, sur laquelle se base l'énonciatrice dans son discours, révèle *des voyages* qui se font entre un déjà là qu'elle connaît et auquel elle s'identifie, celui d'un peuple ou d'un père dont elle *entendra la voix de la terre et du corps*, et un ailleurs infini qu'elle inscrira dans la langue de sa mère. C'est ce mouvement à la fois centrifuge et centripète, de va et vient, que choisit de désigner l'auteur par le praxème *pérégrinations*.

L'écriture serait donc le lieu de *ces déplacements* incessants auquel l'énonciatrice fait référence. C'est le lieu où l'énonciatrice inscrira une part d'elle-même et du territoire de ses aïeules. De cette façon, son écriture devient un espace riche où s'entrecroisent des histoires, au passé et au présent, des identités, des cultures et des langues. C'est pour ainsi dire l'espace à partir duquel l'énonciatrice va se réconcilier avec l'Autre et atténuer son propre sentiment d'exil. C'est avec l'écriture et surtout à la *croisée* qu'elle se sentira enfin *sereine* et *à sa place*. C'est comme cela qu'elle sera *libre* et *forte* de la charge de l'exil et « c'est là, [écrit-elle], et seulement là que je me rassemble corps et âme et que je fais le pont entre les deux rives, en amont et en aval. » (Sebbar & Huston, 1986: 138).

Bibliographie:

- ADAM, Jean-Michel (1990). *Éléments de linguistique textuelle*. Bruxelles: Mardaga.
- ADAM, Jean-Michel (1999). *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*. Paris: Nathan.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1975). *Esthétique et théorie du Roman*. Paris: Gallimard.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1981). *Le principe dialogique*. Paris: Seuil.
- BARBERIS, Jeanne-Marie (2001). « Énonciation », *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique* par Catherine Détrie, Paul Siblot et Bertrand Verine. Paris : Honoré Champion.
- BENRABAH, Mohammed (1999). *Langue et Pouvoir en Algérie*. Paris: Segquier.
- BENRAMDANE, Farid (1999). « culture, altérité, Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales », *Insaniyat. Maghreb*. Oran: CRASC.
- BERERHI, Afifa (2004). *L'autobiographie en situation d'interculturalité*. Alger: Tell.
- BRES, Jacques ; DETRIE, Catherine & SIBLOT, Paul (1996). *Figures de l'interculturalité*. Montpellier: Presses Universitaires.
- COURTINE, Jean-Jacques & MARANDIN, Jean-Marie (1981). *Quel objet pour l'analyse du discours ?* Lille: Presses Universitaires.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- DEMORGON, Jacques (2000). *L'interculturalité du monde*. Paris: Anthropos.
- DEMORGON, Jacques (2004). *Complexité des cultures et de l'interculturel, contre les pensées uniques*. Paris: Economica.
- DEMORGON, Jacques & HESS, Remi (2005). *Critique de l'interculturel*. Paris: Gallimard.
- FERREOL, Gilles & JUCQUOIS, Guy (2004). *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*. Paris: Armand Colin.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1969). *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- GUSDORF, George (1991). *Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980). *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*. Paris: Colin.
- KHATIBI, Abdelkébir (1968). *Le code pluriel*. Paris: Maspéro.
- LARONDE, Michel (2003). *Leïla Sebbar*. Paris: L'Harmattan.
- LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2005). *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris: Seuil.

- MAINGUENEAU, Dominique (1991). *L'analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique (1997). *L'analyse du discours*. Paris: Hachette.
- MAINGUENEAU, Dominique (2000). *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Armand Colin.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Nathan.
- MIRAUX, Philippe (1996). *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*. Paris, Nathan.
- NUCHEZE, Violaine (de). COLLETTA, Jean-Marc (2002). *Guide terminologique pour l'analyse des discours*. Peter LANG: Bern.
- PAVEAU, Marie-Anne & SARFATI, Georges-Élia (2003). *Les grandes théories de la linguistique*. Paris: Armand Colin.
- Trésor de la Langue Française Informatisé [TLFI]*. Nancy, url : [www.atilf](http://www.atilf.fr)
- LARGUET, Maya (2005). « Leïla Sebbar. Par des livres, bâtir des ponts » Article tiré du Site Internet. Publié le 28/04/2005.
- Dictionnaire de l'Encyclopédie Encarta* (2003).
- LAFONT, Robert (1978). *Le travail et la langue*. Paris: Flammarion.
- CULIOLI, Antoine (1985). *Notes du séminaire de DEA (1983-1984)*.
- CULIOLI, Antoine (1986). *Pour une linguistique de l'énonciation*, t. 1, Opérations et représentations, coll. « L'Homme dans la langue », Gap et Paris: Ophrys.
- TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, coll. « Collection Poétique », Paris : Éditions du Seuil.
- VAN DEN HEUVEL, Pierre (1985). *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: José Corti.

LA « CONVERSION » AU FRANÇAIS DE FRANÇOIS CHENG ET HECTOR BIANCIOTTI

ADELINE LIÉBERT

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes, Université Paris 3.

adeline.liebert@yahoo.fr

Résumé : François Cheng et Hector Bianciotti, deux écrivains venus d'ailleurs, se sont « convertis » au français pour écrire leur œuvre, avec tout ce que ce mot suppose de renoncements, mais aussi d'assurance quant à la justesse de la voie choisie. Tous deux ont vécu leur entrée à l'Académie Française comme une légitimation *a posteriori* de leur parcours commencé à l'extrême sud pour Bianciotti, et l'extrême orient dans le cas de Cheng. L'amour de la langue française et de son « génie » n'est pas chez ces deux auteurs un asservissement oublieux de leurs racines mais une ouverture au mystère du langage, qu'ils nous rendent plus palpable.

Mots-clefs : langage – déracinement – inquiétude - français

Abstract: François Cheng and Hector Bianciotti, two writers « from elsewhere » have « converted » to French to write their work, with all that this word also presupposes in terms of forsaking but also confidence about the correctness of the chosen path. Both have lived their admission to the French Academy as a *post facto* legitimization of their career, which began in the extreme South for Bianciotti, and the Far East in the case of Cheng. For these two authors, the love of the French language and its « genius » is not synonymous with an enslavement which forgets its roots, but openness to the mystery of language, which they make more tangible to us.

Keywords: language – uprooting – disquiet - French

Bien qu'ils soient originaires de deux antipodes, François Cheng et Hector Bianciotti ont suivi, en tant qu'hommes et en tant qu'écrivains, un parcours étonnamment similaire. Le premier est d'origine chinoise, le second est né en Argentine de parents piémontais. L'un et l'autre ont quitté leur pays natal vers l'âge de vingt ans. L'un et l'autre ont choisi, après quelques détours, dans le cas de Bianciotti, la France pour réimplanter leurs racines. Enfin, tous deux ont adopté le français comme langue d'écriture. En 1996, H. Bianciotti est élu à l'Académie Française au fauteuil d'André Frossard. Six ans plus tard, il devient le parrain de F. Cheng, à son tour reçu sous la Coupole, où il succède à Jacques de Bourbon Busset. Cette reconnaissance officielle consacre un itinéraire que les deux auteurs nous invitent à définir à partir de l'image symboliquement très forte de la *conversion*. L'adoption du français est, pour Cheng et Bianciotti, une immersion dans une voie radicalement autre que celle à laquelle les coordonnées géographiques et historiques de leur naissance avaient semblé les destiner. Cette « entrée en langue française », comme on dit des croyants qui s'engagent dans leur foi qu'ils « entrent en religion », est à la fois origine et conséquence d'un bouleversement identitaire qui suppose un attachement très profond à une certaine idée, ou à un certain vécu, de la langue française.

Nous analyserons les ressorts de cet attachement, qui ne doit pas être pris comme un reniement de la langue d'enfance, mais comme un ré-enracinement dans un terreau linguistique nourri de l'ailleurs dont Cheng et Bianciotti sont issus. A cet effet nous nous pencherons sur l'écriture « orientée » de François Cheng, qui accueille la Chine dans sa prose et sa poésie en français en même temps qu'il est accueilli par cette langue. L'enjeu n'est pas simplement d'inscrire les démarches des deux écrivains dans un contexte historique, géographique et linguistique, mais de voir comment leur rapport à une langue choisie nous rappelle ce que l'habitude risque de nous faire oublier : que le langage, loin d'être un outil familier, est bien ce que Steiner appelle, à la suite de Levi-Strauss, « le mystère suprême de l'anthropologie ». (George Steiner, 1998: 92).

À première vue, c'est le mot de « perversion », au sens d'altération d'un mouvement naturel, qui semblerait le mieux à même de qualifier une œuvre littéraire qui n'est pas écrite dans la langue maternelle de son auteur. Cela ne semble pas en effet

la pente *normale* d'un écrivain que de changer ainsi de langue pour créer son œuvre. Et pourtant, bien loin d'évoquer le bouleversement à l'origine de leur écriture comme un mouvement de perversion par rapport à leurs langues et destinées initiales, c'est plutôt une conversion que semblent décrire Cheng et Bianciotti. Il est vrai que, contrairement à des écrivains francophones issus des anciennes colonies, le français n'est pas pour ces deux auteurs une langue étrangère imposée par l'Histoire. Loin d'être décrit comme un assujettissement, le changement de langue est évoqué dans leurs œuvres au moyen d'une rhétorique de l'élection.

Avant d'évoquer le basculement littéraire de Cheng et Bianciotti dans une langue qui n'est pas la leur, il est nécessaire d'observer le mouvement centripète de leur existence. L'un et l'autre ont en effet recherché le statut d'écrivain français comme on cherche un foyer. L'originalité de l'écriture « en langue étrangère » de ces deux auteurs consiste notamment dans leur extériorité originelle avec la France et le français. Cheng et Bianciotti ne sont pas nés dans une ancienne colonie française, ni sur un territoire ayant, pour une raison historique ou une autre, une affinité particulière avec la langue française. La France et le français, François Cheng et Hector Bianciotti les ont adoptés alors que l'une et l'autre auraient pu demeurer pour eux une marge. En effet, la langue française qu'ils ont choisie comme langue d'écriture est moins parlée dans le monde que leurs langues d'origine, le chinois et l'espagnol, deux langues qui jouissent, elles aussi, de littératures de très grandes envergures¹. Pourtant Cheng et Bianciotti ont décidé de devenir Français et écrivains français, puis d'entrer à l'Académie française, imprimant ainsi une énergie centripète au mouvement qu'ils ont amorcé à l'autre bout de la terre.

François Cheng est arrivé en France pour suivre son père, nommé à Paris en tant que spécialiste de science de l'éducation pendant deux ans. Lorsque, en 1950, le père de

¹ Il est vrai que Pascale Casanova nous invite, dans *La république mondiale des lettres*, à considérer la littérature française comme un territoire d'exception, attractif même pour des auteurs venus d'espaces culturels d'envergure mondiale. Toutefois, l'auteur montre que cette situation est moins vraie aujourd'hui qu'au siècle dernier. (CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*. Paris: Editions du Seuil, coll. « Points », 2008, 504 pages).

celui qui ne se prénomme pas encore François² quitte la France pour émigrer aux États-Unis, le jeune homme, âgé de vingt ans, décide de rester. Son intégration est difficile, il connaît très mal la langue, multiplie les emplois précaires tout en occupant son temps libre dans les bibliothèques et les universités parisiennes. Avant de prendre le chemin de la création personnelle en français, François Cheng a publié en Chine de nombreuses traductions de poètes français. Enfin, en 1989, il publie aux Editions Fata Morgana son premier recueil, *De l'arbre et du rocher*. Son premier roman, *Le dit de Tianyi* paraît en 1998.

L'arrivée en France d'Hector Bianciotti, né dans une ferme de la pampa argentine le 18 mars 1930, a été plus tardive. Ses parents sont originaires du Piémont, dont ils parlaient entre eux le dialecte, mais ils contraignaient leurs enfants à ne parler que l'espagnol. Il fait ses études au petit séminaire franciscain de Moreno, où il commence à étudier le français en autodidacte, à partir de la confrontation de textes de Paul Valéry à leur traduction espagnole. Ce travail de déchiffrement des textes originaux à l'aide d'un dictionnaire bilingue et des « quelques traductions espagnoles » a été un premier pas décisif dans sa rencontre avec le français : « C'est ainsi que je me suis engagé dans le délicat labyrinthe de la langue française » (Bianciotti, 2000: 271). En 1955, Bianciotti quitte son pays natal et s'embarque alors pour l'Italie, où il séjourne, à Naples et à Rome, dans un assez grand dénuement. Sans l'avoir souhaité, et comme si un destin capricieux voulait lui imposer un dernier détour, Hector Bianciotti s'installe ensuite en Espagne où il demeure quatre ans. Il est âgé de 31 ans lorsqu'il rejoint la France et Paris. Tout en réalisant en français des notes de lecture pour le compte de maisons d'édition, et en parallèle avec une activité de journaliste littéraire, il commence une œuvre dans sa langue d'origine. En 1977, il est récompensé pour son ouvrage *Le Traité des saisons* avec l'obtention du Prix Médicis étranger. Mais, comme pour F. Cheng, la question du changement de langue ne manque pas de se poser et il la résout en basculant dans la langue française, qui devient sa seule langue d'écriture. En 1981, dix ans après F. Cheng, H. Bianciotti est naturalisé français. L'année suivante, il cesse d'écrire en

²Lors de sa naturalisation, en 1971, Cheng conserve son nom de famille, mais choisit le prénom de François. D'abord parce qu'il lui fallait trouver un nom de deux syllabes comme c'est la norme en Chine ; ensuite parce que dans François « on entend français » ; enfin parce que lors d'un voyage en France il a découvert Saint François d'Assise, « qui, tout naturellement, est devenu [s]on saint. ».

espagnol. En 1985, paraît le premier roman en français de Bianciotti, *Sans la miséricorde du Christ*, qui se voit accorder le prix Femina.

Au terme de ces deux itinéraires, il y eut l'accès symbolique à une institution qui représente pour eux, « venus d'ailleurs », le cœur de la littérature française. On peut en mesurer l'enjeu notamment en observant comment, au cours de leur discours de réception, François Cheng et Hector Bianciotti soulignent chacun une coïncidence tendant à prouver que leur trajectoire tendait légitimement vers la Coupole. Ainsi, Bianciotti, ayant remplacé Bertrand Poirot-Delpech à l'Académie, mentionne sa collaboration avec le journal *Le Monde*, puis apporte ceci en précision, comme si l'information essentielle se trouvait là : « Josyane Savigneau, (...) me fit engager par André Fontaine, alors directeur du quotidien, le jour où... je ne crois pas au hasard... le jour où l'on fêtait l'élection à l'Académie française de... Monsieur Poirot-Delpech ! » (Bianciotti, *Discours de réception à l'Académie Française*, 1997).

Quant à François Cheng, il rapporte comment Guy Fontaine, alors directeur de la villa Mont-Noir qui accueille des écrivains en résidence, avait, au cours d'une conversation où il était question de son existence transfrontalière de chinois devenu écrivain français, évoqué Saint Louis puis ajouté :

‘En fait d'écrivain, savez-vous que Saint-Louis a eu un descendant écrivain en la personne de Jacques de Bourbon Busset ?’ À ce nom j'ai sursauté. En ce mois de mars 2002, trois mois avant l'élection à l'Académie, j'avais déjà envoyé ma lettre de candidature [au poste laissé vacant par Jacques de Bourbon Busset], sans que cependant j'aie mis au courant quiconque parmi mes connaissances. (Cheng, *Discours de réception à l'Académie Française*, 2003).

La sensibilité de nos deux écrivains académiciens à ces coïncidences est le signe que cette institution est devenue pour eux le point d'équilibre de leur écriture née à l'autre bout du monde.

Les œuvres de F. Cheng et H. Bianciotti émergent ainsi depuis un parcours centripète, fruit d'un déracinement - ré-enracinement entre deux pays et continents. La littérature qui découle d'un tel itinéraire en épouse la forme : une ligne droite, si l'on se réfère aux propos de Bianciotti, qui rapporte par exemple à une journaliste du *Nouvel*

Observateur : « L'aventure était en zigzag, mais si je considère le point de départ, je dois bien reconnaître aujourd'hui que le chemin parcouru était en ligne droite. » (n ° 2037, 20/11/2003). Or, avant d'accéder à la reconnaissance officielle de leur statut d'écrivain en français, comment chacun des deux écrivains a-t-il basculé dans une autre langue que sa langue d'origine ?

Dans *le Pas si lent de l'amour*, Bianciotti rapporte comment « en somnambule et par des chemins de contrebandier, [il] pass[a] de [s]a langue d'enfance à celle de [s]on pays d'élection. » (Bianciotti, 1999: 425). Quelques années après son récit autobiographique, lors de son discours de réception à l'Académie française, Bianciotti fera le récit de ce que nous appelons sa *conversion* au français en des termes presque identiques. Dans les deux textes, l'auteur décrit en effet un mouvement inéluctable, comme s'il avait été amené malgré sa résistance à se *tourner vers* la langue française.

Les deux récits font référence à des « voix françaises » entendues dans ses rêves. C'est sans « [s']en apercevoir » (« sans s'en rendre compte », dit-il dans son *Discours*) qu'il commence en français l'écriture d'une nouvelle. Bianciotti a bien tenté d'ériger un mur de dictionnaires pour tenter de « sauvegarder » la langue de l'enfance, mais il ne s'agit plus de cela, le passage à la langue française est devenu nécessaire, l'indiscutable réponse à une vocation mystérieuse. L'appel, qui s'est d'abord manifesté par des voix, s'est concrétisé dans l'écriture en toute inconscience. L'auteur s'en rend compte uniquement lorsque le processus est accompli : « Je voulus traduire ma page, me ramener moi-même au bercail, mais je découvris une tournure qui m'était chère, sans équivalent en espagnol, et je cédaï à l'attrait de l'aventure. » (Bianciotti, 1999: 427).

C'est une même transformation intérieure qui semble avoir conduit François Cheng à quitter la création en chinois pour se tourner vers la langue française, même si le processus semble plus conscient, ainsi que Cheng le rapporte dans son essai *Le dialogue*. Il explique en effet comment il a senti que pour constituer une œuvre il se trouvait devant « un choix à faire » (Cheng, 2005 : 37) et a alors précédé à une véritable délibération intérieure : « (...) opter pour le chinois aurait été une voie certes plus facile. J'en avais la maîtrise naturelle. (...) D'un autre côté, indéniable était le fait que je vivais

en France. ». Mais « face au dilemme » (*idem*: 36), c'est encore l'inconscient qui s'exprime : « Rien ne pouvait plus faire que j'eusse ignoré la grande tradition occidentale, que je ne fusse environné de la musique d'une autre langue, que même en rêve, dans mon inconscient, ne vinssent se mêler à des murmures naturels des mots secrets mus par une autre sonorité. » (*ibidem*).

Il est « devenu autre » (*idem*: 38), et le mouvement de conversion est désormais une nécessité : « Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif (...) afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical. » (*ibidem*).

A notre image de la conversion vient s'ajouter ici l'image du déracinement. Comment le changement de langue ne le serait-il pas ? Pourtant, le déracinement a déjà eu lieu avec le voyage sans retour. C'est donc d'un second déracinement qu'il s'agit, ainsi décrit par Bianciotti : « L'enfant rêvait de l'autre côté de l'horizon ; l'adolescent d'un voyage, du seul voyage, l'Europe. Il en fit deux. (...) en somnambule et par des chemins de contrebandier, je passai de ma langue d'enfance à celle de mon pays d'élection. » (Bianciotti, 1999: 425).

Si l'arrachement propre au changement de langue apparaît comme une seconde rupture après le déracinement spatial, ce mouvement est, en même temps qu'un décrochage, la création d'une voie nouvelle : « j'ai résolument basculé dans la langue française », affirme Cheng au début de son discours de réception. Impétuosité et détermination vont de paire.

Pour envisager le résultat de cette conversion, nous ne quitterons pas le vocabulaire mystique puisque c'est en employant le terme « miracle » que Cheng remercie les académiciens français de l'avoir élu parmi eux :

Sans doute, convient-il qu'un jour, par-dessus l'écoulement des siècles, depuis l'autre bout du continent Eurasie, depuis ce vieux pays qu'est la Chine où les lettres étaient vénérées comme choses sacrées, quelqu'un vînt jusqu'ici, jusqu'en ce lieu consacré, pour rendre hommage aux plus hauts représentants de la culture d'un pays qui est l'un des phares de l'Europe occidentale. Que ce jour soit aujourd'hui, que ce quelqu'un n'ait d'autre mérite que celui d'avoir, avant tout, aimé sa

langue d'adoption au point, il est vrai, d'en faire sa chair et son sang, cela tient du miracle, un miracle qui de fait n'a dépendu que de vous (Cheng, 2003).

« sacré », « consacré », « chair et sang », « miracle »... on voit à quel point parler de sa langue d'adoption entraîne chez Cheng une rhétorique de la transcendance. L'image de la conversion que ce champ lexical appelle nous évoque aussi la double nature du langage, qui est dans le même temps entité corporelle et entité immatérielle. Basculer dans une autre langue, c'est pointer, d'une plume d'écrivain, le mystère du langage humain.

Pour saisir le sens de la conversion de Bianciotti et Cheng, penchons-nous un instant sur l'expression « passion pour la langue française » qui sert de sous-titre à l'essai de Cheng, *Le dialogue*. Voilà une formule qui dit efficacement l'amour et la souffrance pour et par une langue choisie, avec ce que cela suppose de douleur subie en même temps que désirée, de violence et de bonheurs. Dans cet essai, Cheng passe rapidement sur les souffrances, et insiste davantage sur les « récompenses » que l'on retire pour avoir « adopt[é] avec passion une autre langue » (Cheng, 2002: 38). Or développer la nature de ces récompenses équivaut pour Cheng, – et, nous le verrons, il en sera de même pour Bianciotti –, à développer un éloge du « génie de la langue française. » Ainsi, Cheng fait-il référence, à la fois dans son essai et dans son *Discours à l'Académie française*, aux supposées vertus de la langue française :

Par ses qualités intrinsèques, elle m'a obligé à toujours plus de rigueur dans la formulation et à plus de finesse dans l'analyse. Grâce à elle, je jouis de l'accès direct à tant de chefs-d'œuvre accumulés, mais aussi à tant de pensées oralement exprimées ou de confidences murmurées, et je me suis installé, moi aussi, au cœur de l'exigence de style si propre à son génie, exigence qui dénote un constant désir de tirer vers le haut. (Cheng, 2003).

Par les vertus qui la caractérisent, par les concepts qu'elle véhicule, elle m'a été, plus qu'un outil adapté, une sorte de manipulatrice qui me pourrait toujours vers plus de rigueur dans la formulation, plus de finesse dans l'analyse. En effet, si je devais décrire les vertus du français, je ne me contenterais pas du mot 'clarté', trop général, trop vague. Je dirais plutôt qu'intrinsèquement il contient une série d'exigences : à l'intérieur d'une phrase et entre les phrases, exigence de cohérence d'idée par rapport au sujet-agent ; sur le plan syntaxique, parmi les nombreuses possibilités offertes,

exigence d'une structure charpentée et 'ramassée' ; au niveau de l'emploi des mots, exigence de précision et de justesse dans les nuances. (Cheng, 2002: 34s.).

Clarté, exigence, telles seraient les qualités, inaliénables, et fort anciennes, de la langue française. Dans son chapitre consacré à l'usage et à l'image du français à travers les siècles, Anne-Rosine Delbart, auteur d'une thèse sur ce qu'elle appelle « les exilés du langage », montre en effet que le français est très tôt, dès le Moyen-âge, considéré comme une langue « délectable », et que son attrait se poursuit au fil des siècles. Elle cite par exemple Casanova, qui dans la préface de ses *Mémoires* écrites en français, valorise cette langue de deux superlatifs : « la plus claire, la plus logique de toutes » (Delbart, 2005: 24). La seule réserve que Cheng formule face à cette approche particulièrement élogieuse du français consiste à affirmer que « À première vue, cette langue de rigueur et de précision ne semble pas se prêter à la poésie. » (Cheng, 2002: 36s.). Mais le bémol est vite levé. En effet, après avoir cité quelques grands poètes du XIX^{ème} siècle qui ont considérablement enrichi l'expression poétique française, il ajoute : « Il en résulte un langage poétique souple, plein de ressources. » (*idem*: 37).

À première vue, Bianciotti est plus réticent quant à ce fameux génie d'une langue française qui serait plus rigoureuse et plus claire. Nous citerons par exemple cette petite phrase ironique dans *Le pas si lent de l'amour* : « En vain Claudel et Valéry, de concert, me prévenaient des travers d'une nation qui, par horreur de l'imprévu, se serait astreinte dans sa langue à des contraintes en grande partie inexplicables, comme si, par là, elle eût atteint à un état supérieur de clarté. » (Bianciotti, 1999: 428).

Dans son *Discours de réception à l'Académie française*, il développe la même idée en glosant les explications que Claudel et Valéry donnent des « singuliers caprices de la langue française ». Pourtant, Bianciotti poursuit son discours par un éloge de la musicalité du français, ainsi que du fameux « style » qu'il faut posséder ou acquérir pour devenir écrivain. Bianciotti ajoute que caractériser un texte de « bien écrit » ou de « mal écrit » est une habitude bien française, à l'origine d'affres stylistiques dont on ne s'embarrasse guère ailleurs. Il ne faut pas entendre là de critique, l'écrivain d'origine argentine se dit « attaché » à cette habitude (Bianciotti, 1997: 90). C'est dire s'il est sensible lui aussi à une certaine image d'une langue française aussi belle que

contraignante. Une telle vision de cette langue explique qu'elle puisse être l'objet d'une « passion », qui fait d'elle une amante, ou, de façon plus mystique, une divinité qui ne supporterait pas la négligence. Cela permet de comprendre le sentiment de peur que Bianciotti décrit, notamment dans un témoignage recueilli pour un dossier du magazine *Télérama* « Français dans le texte » :

(...) lorsque j'ai dû écrire mes premiers textes critiques pour Gallimard, j'ai découvert un sentiment qui ne m'a jamais quitté depuis : la peur. Peur de ne pas maîtriser assez le vocabulaire, la syntaxe, la grammaire. (...) Elle est devenue plus forte depuis que j'ai été élu à l'Académie française. Faire une faute de syntaxe sous la coupole... Un véritable cauchemar ! Mais le français s'est imposé, il m'appelait. (*Télérama* n° 2554, *apud* Delbart, 2005: 38).

Certes on peut se gausser de cette peur de la faute de grammaire. Rainier Grutman dans un article pour un colloque sur « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste » ironise ainsi sur l'engouement du public pour des écrivains comme Bianciotti : « Dans les médias parisiens, on aime bien les écrivains venus d'ailleurs mais qui sont « convertis » au français, illustrant du même coup l'universalité de cette langue, un peu comme au bon vieux temps de Rivarol. » (Grutman, 2007: 38). La référence à l'auteur du *Discours sur l'universalité de la langue française* est justifiée. Dans les extraits que nous avons cités on retrouve en effet des arguments qui sont ceux-là même que développait Rivarol il y a plus de deux siècles. Même éloge de la clarté et de la rigueur du français. Même sentiment, presque, d'universalité de cette langue. Même crainte donc de blesser, heurter, bousculer la « belle langue française ».

Cependant la remarque ironique de Grutman élimine les spécificités de l'écriture en langue étrangère telles que la pratiquent Cheng et Bianciotti. Changer de langue pour un écrivain c'est tout bouleverser. Peut-on concevoir qu'un homme dans une même vie puisse adopter une langue apprise tardivement et pouvoir ensuite transgresser sans se perdre les lois de la grammaire de cette langue ? Car si un auteur français peut aisément, et même joyeusement, jouer avec néologismes et anacoluthes, on conçoit qu'un auteur d'origine étrangère souffre trop de ses anciens barbarismes et autres fautes de grammaire pour s'accorder des licences avec la syntaxe et le lexique... Certes, Nancy Huston, – autre écrivain entrée tardivement dans la langue française –, nous apporte un

démenti implacable. Aux lycéens qui l'interrogent sur les ruptures de style dans ces romans, elle répond : « il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française. » (Huston, 2002: 47). Dans le même sens, elle-même ironise sur le trop grand classicisme d'un certain style à la française : « C'est une très grande dame, la langue française. Une reine belle et puissante. Beaucoup d'individus qui se croient écrivains ne sont que des valets à son service : ils s'affairent autour d'elle, lissent ses cheveux, ajustent ses parures (...) » (*ibidem*).

Cependant, on peut se demander si Nancy Huston ne serait pas plutôt une exception qui confirmerait la règle. Car, malgré cette affirmation péremptoire, ce sont plutôt les exemples en sens contraires qui abondent³. Pour varier les illustrations et montrer la constance des métaphores, nous citerons un auteur anglophone dont les propos se rapprochent de ce que nous voulons montrer ici avec la langue française. Il s'agit de Khalil Gibran, l'écrivain d'origine libanaise qui rédigea en anglais son célèbre texte *Le prophète*. Voici comment il justifie son style que quelques critiques ont jugé plat, voire inexistant : « Je ne suis qu'un hôte dans la maison de la langue anglaise et je ne fais que lui témoigner mon respect. Je ne me hasarderai point à prendre des libertés avec elle, comme se le permettent certains de ses enfants. »⁴. Anne-Rosine Delbart se demande pourtant, dans un article intitulé « Changement de langue et polyphonie romanesque » largement consacré à Nancy Huston, « pourquoi les auteurs ayant accompli la démarche de quitter leur langue maternelle arrivent-ils à prendre plus de libertés envers la tradition littéraire du pays d'accueil » (Delbart, 2002: 60). La chercheuse cite *Nord perdu* : « L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère naturel de la langue d'origine –et partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une ni dans l'autre (...). D'où une attention extrême portée aux mots individuels, aux tournures, aux façons de parler. » (Huston, 2002: 43).

³ Alors que nous écrivons ceci, nous revient en mémoire un numéro de l'émission « Réplique » animée par le philosophe Alain Finkielkraut sur la chaîne de radio France Culture. Dans cette émission qui était consacrée à l'écrivain né en Roumanie Emil Cioran, l'un des intervenants rétorquait à un éloge de son style prononcé par un autre invité, que l'auteur de *La tentation d'exister* écrivait « comme un moraliste du 17^e ou du 18^e siècle ». (<http://sites.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/repliques/>, émission du samedi 16 mai 2009)

⁴ Ces propos de Khalil Gibran ont été cités dans le numéro de novembre 2007 du magazine *Lire*, p.130.

Mais il n'y a rien ici qui montre en quoi cette attention faciliterait l'écart avec la langue. Certes l'acquisition d'une deuxième langue interdit, ainsi que le formule Bianciotti, d'utiliser la langue « sans arrière-pensée », mais nous sommes profondément convaincue qu'il faut une intériorisation très profonde des règles d'une langue, une familiarité très profonde avec son mystère, pour pouvoir la malmener en toute conscience. Le cas de Nancy Huston nous semble un cas assez isolé (d'ailleurs malmène-t-elle tant que cela la langue ?). Quant aux écrivains francophones non français auxquels Lise Gauvin, professeur à l'Université de Montréal, a consacré son ouvrage *A la croisée des langues*, écrivains dont elle dit dans la préface que leur multiculturalisme les a souvent conduits à une écriture « innovante et baroque », il ne faut pas oublier qu'ils sont tous issus de sphères liées aux français, soit parce qu'ils viennent des anciennes colonies, soit parce que ce sont des écrivains canadiens ou belges.

Voilà pourquoi nous pensons que le fait de devoir situer l'écriture de Cheng et de Bianciotti plutôt du côté du classicisme que du baroque, de l'épure grammaticale plutôt que de l'exubérance stylistique, ne doit pas être retenu à leur charge, et surtout qu'une telle analyse normative empêche la réflexion à propos de leur œuvre. Dire que leur écriture n'est pas innovante mène à une impasse critique. Si on lit ces auteurs à la lumière d'une certaine francophonie baroque, on ne se donne pas les moyens de comprendre leur « conservatisme » ; et la tentation pourrait être grande de les ranger au vestiaire de la critique littéraire, pour paraphraser des propos de Rainier Grutman⁵ dans l'article cité plus haut. Ce que d'ailleurs celui-ci ne fait pas puisque, malgré ses critiques, il poursuit ses analyses, et forge même le terme de « translingues » pour désigner ces auteurs. Ainsi, après avoir affirmé à propos d'écrivains comme Cheng, Bianciotti, Makine, Kundera que : « leurs œuvres ne remettent pas vraiment en question la logique foncièrement unilingue de la littérature comme institution », il ajoute :

(...) les auteurs que je viens de nommer ne sont pas à proprement parler des écrivains bilingues. Faisant carrière dans une seule langue, ils fonctionnent dans un seul système littéraire (celui de

⁵ « A-t-on assez remarqué toutefois que ces auteurs ont tous eu la politesse de laisser leur langue maternelle au vestiaire ? » (Grutman, 2007: 38).

la littérature française en l'occurrence), lequel reconnaît leur différence sans pour autant l'indexer d'un coefficient de bilinguisme. J'ai proposé d'ailleurs de les appeler 'translingues', en insistant sur le sens étymologique (Grutman, 2007: 38).

A l'encontre d'une écriture «à la croisée de langues», pour reprendre l'expression de Lise Gauvin, il s'agirait donc pour Rainier Grutman d'une écriture qui serait passée «de l'autre côté», «au-delà» d'une langue initiale. Grutman refuse ainsi à l'œuvre d'écrivains comme Cheng et Bianciotti tout syncrétisme ou dualité. Or, cela va à l'encontre de toute la poétique de Cheng, que celui-ci présente de façon fort convaincante dans son essai *Le Dialogue*, et où il résume ainsi le changement de langue, et la vivacité du chinois dans son français : « Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif, trop encombré de clichés – un terreau, répétons-le, qui ne sera nullement abandonné, qui, au contraire, servira toujours de substrat, d'humus – afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical. » (Cheng, 2002: 38).

Face à ce bilinguisme et à ce biculturalisme clairement revendiqués, le cas de Bianciotti semble moins net et il faut admettre que l'écrivain d'origine argentine se situe lui-même dans l'espace monolingue où le place Rainier Grutman puisqu'il affirme dans *Le pas si lent de l'amour* : « Jamais je ne saurais s'il [le français] m'a vraiment accepté, mais que tel le lierre qui s'enroule autour d'un arbre il a desséché en moi l'espagnol, de cela je suis convaincu. » (Bianciotti, 1999: 426). Toutefois, que Bianciotti ait le sentiment d'avoir perdu la vivacité de son espagnol n'entraîne pas qu'il soit devenu un auteur unilingue. L'opposition entre bilinguisme et «translinguisme» mène à l'idée qu'il y aurait deux façons de réagir face à l'intranquillité de la langue dont parle Lise Gauvin, d'un côté les bilingues, et de l'autre les translingues, les premiers convertissant leur inconfort en création, les seconds en servilité. Or, ce serait, selon nous, oublier qu'il y a une profonde différence entre le statut d'un être bilingue depuis l'enfance, et un bilinguisme acquis à l'âge adulte. Au couple écriture bi-lingue/écriture trans-lingue, nous pensons qu'il faut substituer, tout simplement, une opposition entre les écrivains qui sont de « vrais bilingues » et ce qui sont de « faux bilingues ». Or, c'est justement à Nancy Huston, dont nous contestions pourtant tout à l'heure les prises de position, que nous empruntons cette opposition :

Il y a bilingues et bilingues. Les vrais et les faux.

Les vrais sont ceux qui, pour des raisons géographiques, historiques, politiques, voire biographiques (...) apprennent dès l'enfance à maîtriser deux langues à la perfection et passent de l'une à l'autre sans état d'âme particulier. Il arrive, bien sûr, que les deux langues occupent dans leur esprit des places asymétriques : ils éprouvent par exemple un vague ressentiment envers l'une –langue du pouvoir ou langue de l'ancienne puissance coloniale (...) – et de l'attachement pour l'autre. (...) N'empêche qu'ils se débrouillent, et fameusement.

Les faux bilingues (catégorie dont je relève), c'est une autre paire de manches. (Huston, 2002: 55s).

Nancy Huston s'efforce ensuite de montrer comment cela se passe dans le cerveau d'un « faux bilingue », avec notamment la peur de l'aphasie « en fin de parcours », la peur des mots qui disparaissent (*idem*: 38). Son évocation d'un silence final, guettant au terme de son existence celui qui a parlé au quotidien une langue dans laquelle il n'est pas né, rejoint ces propos que Bianciotti met dans la bouche d'un ami suédois, Lars Erik Ryber, dans *Comme la trace d'un oiseau dans l'air* : « Faites attention, vous qui appartenez à deux langues, prenez la précaution de ne pas vivre trop vieux ; il paraît que l'on finit par n'en plus parler aucune. » (Bianciotti, 2002: 190). Pour le narrateur à qui il arrive « de ne pas reconnaître le visage des mots », ces paroles résonnent « comme une prédiction » (*idem*: 186).

Voilà de quoi rétorquer à Rainier Grutman, qui classe Bianciotti parmi les auteurs ayant eu « la politesse de laisser leur langue maternelle au vestiaire », que la langue n'est pas un vêtement que l'on choisit de porter ou d'abandonner à sa guise. On pourrait d'ailleurs rappeler que Bianciotti, dont nous citons tout à l'heure la formule selon laquelle le français aurait desséché en lui l'espagnol, a en français un accent si fort qu'il est ainsi accueilli par le sociétaire qui prononça le discours pour le recevoir : « L'accent d'Hector, si tenace en effet qu'il s'entend paraît-il jusqu'en espagnol, sa première langue d'emprunt, son escale vers le français, c'est bien plus que sa signature et sa séduction. » (Bianciotti, 1997: 72-73). Comme on ne peut pas laisser un accent au vestiaire, surtout lorsque l'on n'a pas « l'oreille reliée aux lèvres », ainsi que l'affirme Bianciotti (*idem*: 86), on ne peut pas écrire dans une langue qui n'est pas maternelle comme si cette nouvelle langue était la seule.

Il nous semble donc particulièrement réducteur de traiter Bianciotti ou Cheng en auteur unilingue ou même translingue au sens où l'entend Grutman. Et peut-être pourrait-on chercher des empreintes de leur bilinguisme (faux bilinguisme, nous avons vu) au cœur même du classicisme de leur langue. Ainsi, Bianciotti explique sa conversion au français en partie en raison de sa naissance au cœur de l'interminable pampa. Grandir dans un espace qui ne semble pas connaître de frontières lui aurait en effet donné le profond désir de s'entourer de limites. La vacuité de cet espace caractéristique de la plaine argentine est corrélée à son irrésistible attirance pour le « beau style » français : « J'aspirais à des règles », affirme-t-il dans son *Discours de réception à l'Académie française* (*idem*: 90). Dans un témoignage qu'il confie aux journalistes responsables d'une enquête pour le magazine *Télérama*, Bianciotti en appelle d'ailleurs à Cioran pour évoquer un rapport à la langue française fondamentalement enraciné dans l'ailleurs :

Le français aime les règles. Moi aussi, même si mon imaginaire est très éloigné d'un certain classicisme que je révère. Je suis d'accord avec Cioran, qui disait que, pour lui, Roumain, adopter l'écriture française, c'était se passer une camisole de force. Seulement, il y a pour moi dans cette rigueur stylistique quelque chose qui me rassure, tout comme me rassure la symétrie d'un paysage. (*Télérama* n°2554, *apud* Delbart, 2005: 38).

Certes Cioran semble insister sur un décalage plus grand puisqu'il revendiquait presque une incompatibilité entre son imaginaire, voire sa nature, et la langue française : « par tempérament, la langue française ne me convient pas : il me faut une langue *sauvage*, une langue d'ivrogne. » (Cioran, 1995: 28). Pourtant, cette « camisole » du français, l'écrivain d'origine roumaine n'a guère cherché à la délier, se pliant au contraire à ses rigueurs. Peut-être est-ce là toute l'originalité du « classicisme des bilingues » que d'accorder un tempérament avec un style qui lui est étranger, ou, dans le cas de Bianciotti, de décrire dans une langue toute en mesure et en contraintes un espace qu'aucun repère ne balise, lui qui ne cesse d'évoquer la pampa depuis qu'il s'est converti à la langue française⁶. Un passage du *Pas si lent de l'amour* est particulièrement évocateur de cet état d'esprit :

⁶ Il y a donc là une ligne de partage importante entre ses œuvres écrites en français et celles écrites en espagnol.

Je ne soupçonnais pas que chaque langue est une façon singulière de concevoir la réalité, que ce qu'elle nomme suscite une image qui lui appartient en propre. Si je dis *oiseau*, j'éprouve que les voyelles que sépare en les caressant le *s*, créent une petite bête tiède, au plumage lisse et luisant, qui aime son nid ; en revanche, si je dis *pájaro*, à cause de l'accent d'intensité qui soulève la première, ou la pénultième syllabe, l'oiseau espagnol fend l'air comme une flèche. Il m'est arrivé d'avancer que l'on peut se sentir désespéré dans une langue et à peine triste dans une autre ; je ne renie pas cette hyperbole. (Bianciotti, 1999: 426).

Bien avant de changer de langue, Bianciotti a été sensible aux richesses du monde « après Babel », qui lui suggèrent que les mots sont véritablement des instigateurs de la réalité. D'où son exaltation lorsque, alors tout jeune séminariste, il découvre en faisant ses « premières gammes en français » (Bianciotti, 2002: 146), que le mot « sagesse » n'a « pas d'équivalent exact en espagnol » (*idem*: 147). Il affirme que ce « mot français », qu'il fait connaître à ses compagnons, leur « dévoila (...) le vrai chemin de la sainteté » (*ibidem*). Tous se mirent à « rêver de la sagesse dont les exemples donnés par un vieux dictionnaire [les] conviaient à un effort franciscain de chaque instant. » (*ibidem*). Ce pouvoir des mots à façonner ou enrichir la réalité n'est pas sans conséquences pour celui qui bascule d'une langue dans une autre : « on ne substitue pas une vision du monde à une autre comme on passe d'un rêve à un autre rêve dans le sommeil. » (Bianciotti, 1999: 427).

Julien Green, écrivain de langue française né à Paris de parents américains, a lui aussi bien conscience de ce que le passage d'une langue à une autre, même sur un mode superficiel et temporaire, n'est jamais anodin. Il rapporte dans son *Journal* une anecdote qui témoigne de l'attachement d'André Breton à une certaine pratique « pure » du français : « 17 avril 1948 : André Breton à qui on demandait pourquoi il n'avait pas appris l'anglais en Amérique a fait cette réponse qui le montre tel qu'il est et tel que je l'admire : 'pour ne pas ternir mon français.' ». Anne-Rosine Delbart, qui cite cette anecdote dans sa thèse, s'étonne que la phrase de Breton ait reçu « l'approbation de l'écrivain franco-américain ». Pour elle, c'est le « comble du paradoxe » (Delbart, 2005: 211). Sans doute peut-on s'étonner que le chantre du surréalisme, pour qui « la beauté sera convulsive ou ne sera pas » puisse craindre la cohabitation de plusieurs langues. Cependant la réaction, et l'approbation, de J. Green, auteur notamment d'un recueil de

textes intitulé *Le langage et son double*, nous paraît légitime. Il sait combien deux langues en contact dans un seul esprit bouleversent le rapport au langage.

Le bilinguisme d'un écrivain devient une réalité première, inhérente à toute son entreprise créatrice. L'« Automatisme psychique pur » et « l'absence de tout contrôle exercé par la raison » que Breton appelle de ses vœux sont-ils possibles lorsque que la cohabitation de deux langues perturbe l'inconscient ? Certainement, mais l'entreprise serait probablement terriblement risquée, car à déconstruire un tissu qui a déjà l'allure d'un patchwork, ne risquerait-on pas de se perdre définitivement ? La langue rien moins qu'iconoclaste de Cheng et Bianciotti est, selon nous, un indice de l'abîme qui pourrait surgir suite à leur basculement dans une autre langue. Nous pensons qu'une écriture respectueuse des règles de la langue est un moyen pour les auteurs qui écrivent en langue étrangère de baliser le chemin très sinueux qu'ils se sont assigné. Un terme de Lise Gauvin propose une image pour cet espace que les auteurs « à la croisée des langues » ont à cœur d'éviter : « le no man's langue ». Il s'agit là d'un espace déterritorialisé, voire décontextualisé, indisponible à toute narration⁷...

Un texte de Derrida nous permettra de poursuivre la réflexion sur la question des tensions entre langage et langues étrangères, classicisme du style ou violence de l'écriture. Français né en Algérie dans une famille juive, le philosophe n'a pas les « arrière-pensées » d'un Bianciotti ou d'un Cheng puisque sa langue familiale et sociale était le français. Malgré tout, ce dernier était pour Derrida la langue de l'autre, du colon. Or, dans une interview publiée par le journal *Le Monde*, Derrida confie ceci de son rapport à la langue française :

Et de même que j'aime la vie, et ma vie, j'aime ce qui m'a constitué, et dont l'élément même est la langue, cette langue française qui est la seule langue qu'on m'a appris à cultiver, la seule aussi dont je puisse me dire plus ou moins responsable. Voilà pourquoi il y a dans mon écriture une façon, je ne dirais pas perverse, mais un peu violente, de traiter cette langue. Par amour. L'amour en général passe par l'amour de la langue, qui n'est ni nationaliste ni conservateur, mais qui exige des preuves. Et des épreuves. On ne fait pas n'importe quoi avec la langue, elle

⁷ Dans cet espace peu d'écrivains ont osé s'aventurer. Peut-être faut-il l'envergure d'un Samuel Beckett pour réussir comme il l'a fait son entreprise de sape du langage et affirmer comme le narrateur de *l'Innommable* : « je le leur arrangerai leur sabir ».

nous préexiste, elle nous survit. Si l'on affecte la langue de quelque chose, il faut le faire de façon raffinée, en respectant dans l'irrespect sa loi secrète. C'est ça, la fidélité infidèle : quand je violente la langue française, je le fais avec le respect raffiné de ce que je crois être une injonction de cette langue, dans sa vie, son évolution. Je ne lis pas sans sourire, parfois avec mépris, ceux qui croient violer, sans amour, justement, l'orthographe ou la syntaxe 'classiques' d'une langue française, avec de petits airs de puceaux à éjaculation précoce, alors que la grande langue française, plus intouchable que jamais, les regarde faire en attendant le prochain. Je décris cette scène ridicule de façon un peu cruelle dans *La Carte postale*. (Derrida, 2004).

Plutôt que d'opposer deux rapports au langage dont l'un serait décomplexé, Derrida situe, au cœur de la question du langage, l'amour de la langue. Voilà qui rejoint la « passion » de la langue française évoquée plus haut. L'opposition entre les indifférents à la langue, voire ce que Derrida appelle les « puceaux à éjaculation précoce » d'une part, et les amoureux de la langue d'autre part, nous paraît plus intéressante que de dénoncer le conservatisme ou la frilosité d'un certain usage de la langue française. Au travers de cette analyse, on voit converger les écritures de Bianciotti et Cheng dans une même démarche d'amour pour la langue, la même philoglossie pourrait-on dire. De l'un à l'autre, l'essence de la relation est la même. Bien sûr, la « passion » de Cheng et de Bianciotti pour le français à ceci d'original qu'elle est dirigée vers une langue qu'ils écrivent tout en « ignor[ant] le bonheur de [l'] utiliser (...) sans 'arrière pensée' » (Bianciotti, 1997: 89).

Certes, la langue française a été pour eux particulièrement accueillante si l'on en juge à l'aune des prix reçus et à l'excellente réception de leurs œuvres. Elle n'en est pas moins demeurée une langue d'adoption, une langue donc vis-à-vis de laquelle il y aura toujours un écart, une distance, la permanence d'une frontière, même si cette frontière est un pont et non un mur. Or, un écrivain comme François Taillandier est là pour nous rappeler que le sentiment d'étrangeté par rapport à une langue d'adoption n'est pas fondamentalement différent du sentiment qu'un écrivain peut éprouver (doit éprouver ?) vis-à-vis de sa langue « naturelle ». Le romancier ouvre ainsi un petit essai intitulé *Une autre langue*, dont le sujet est l'évolution du français et du langage en général dans le monde contemporain, par le récit d'un rêve où il se retrouve perdu au milieu d'un groupe de personnes qui s'expriment dans une langue inconnue. L'interprétation que F.

Taillandier propose de ce rêve est liée à ce qu'il appelle « l'inquiétude particulière qui fonde une vocation d'écrivain. » : « (...) on n'est pas écrivain parce qu'on domine l'expression et la langue ; on est écrivain parce qu'on a un problème avec elles. » (Taillandier, 2004: 11s.). Pour F. Taillandier, ce « problème » a pour origine un sens aigu des insuffisances de la langue non littéraire : « L'ambition d'une parole exacte, supérieure, maîtrisée, procède du caractère continuellement précaire, inefficace et raté de la parole quotidienne. » (*idem*: 12).

Or, la démarche de Cheng et Bianciotti nous montre que cette insuffisance du langage quotidien auxquels les écrivains sont sensibles n'est pas inhérente au langage, mais à l'oubli que nous avons de son mystère. Tout écrivain sait qu'il « écrit en langue étrangère. » (Sartre, 2002: 135). Mais ce sont les écrivains qui n'écrivent pas dans leur langue maternelle qui nous font le mieux prendre conscience que la familiarité avec une langue est toujours nécessairement un leurre. Pour Lise Gauvin, les écrivains francophones non français sont affectés d'une « surconscience linguistique », car « les questions de représentations langagières » « prennent une importance particulière » pour eux : « Je crois en effet que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littératures dans des contextes différents. » (Gauvin, 1997: 6s.).

Plus loin, Lise Gauvin ajoute : « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à *penser la langue*. Amère et douce condamnation que celle-ci. ». À partir de là, Gauvin forge le concept de littératures « de l'intranquillité », mot « aux résonances multiples », qu'elle dit avoir emprunté à Pessoa : « Bien que la notion même d'intranquillité puisse désigner toute forme d'écriture, de littérature, je crois qu'elle s'applique tout particulièrement à la pratique langagière de l'écrivain francophone, qui est fondamentalement une pratique du soupçon. (*idem*: 8).

Le bilinguisme de François Cheng et Hector Bianciotti est évidemment un facteur de « soupçon », voire d'inquiétude, vis-à-vis de la langue. Ce terme d'inquiétude, dont l'étymologie nous renvoie au mouvement, nous semble définir l'attitude que Cheng et Bianciotti nous invitent à retrouver vis-à-vis du mystère du

langage. Avant d'adopter les mots du français, avec tout ce que cela a supposé de joies et de maux, François Cheng et Hector Bianciotti sont venus jusqu'à lui. Or, si l'on se réfère au grand mythe fondateur sur la question du langage, c'est également de mouvement qu'il s'agit : après l'épisode de la construction de la tour de Babel, confusion des langues et dispersion des populations sont allées de paire.

Hector Bianciotti et François Cheng rejouent en quelque sorte le mythe, et en tirent pour nous un enseignement qui n'est pas de l'ordre de la déploration d'une catastrophe : au contraire, c'est une richesse inépuisable qu'il s'agit d'explorer. Ainsi, chez François Cheng, l'écriture dans une langue d'adoption lui permet d'inventer une forme de poésie « symbiosée » : « issue de deux traditions poétiques » (Cheng, 2002: 39). Son œuvre s'apparente à un jeu d'ombres chinoises. Les mots du français deviennent des écrans qui évoluent en fonction de la lumière que le chinois projette sur eux :

(...) comme je suis façonné par l'écriture idéographique où chaque signe forme une unité vivante et autonome, j'ai une sensibilité particulière pour la sonorité et la plasticité des mots. J'ai tendance, tout bonnement, à vivre un grand nombre de mots français comme des idéogrammes. (*idem*: 40).

Dès lors, c'est tout le système des mots qui se déplace, selon une poétique propre à la poésie chinoise : « La tradition poétique chinoise ne se privait pas de proposer des binômes ou des trinômes pour engendrer des espaces imaginaires mus par de virtuelles déflagrations. Et moi-même, je prends plaisir à les introduire dans ma poésie en français : 'ciel-terre-homme', 'Yin-Yang-Vide-médian', 'mont-fleuve', 'pinceau-encre', 'nuage-pluie', 'dragon-phénix' ». (*idem*: 59).

Par ailleurs, Cheng montre comment son regard toujours neuf en français le porte à goûter (terme qu'il affectionne) les mots d'un vocabulaire pour lui sans usure : « (...) puisque l'attention est attirée et l'intérêt éveillé, on est à même de s'immerger dans un généreux vivier de sons qui évoquent efficacement –à mes oreilles du moins – couleurs, parfums, saveurs, aspects, sensations, mouvements » (*idem*: 57). Son oreille est particulièrement sensible aux mots dont les sons sont proches et les sens éloignés, voire contraires. Il donne dans *Le dialogue* quelques exemples de rapprochements dans sa

poésie, tels germe-terme, éteule-étale, ou encore le vers « Violette violentée/Rouge-gorge égorgé ».

Cheng commente ces associations en affirmant que, « marqué par le système idéographique, dans lequel chaque signe forme une entité vivante et autonome », il est sensible à une poésie qui « tire sa force magique » des « rencontres » entre les mots, ou de leurs « entrechoquements » (*idem*: 59). Le poète ajoute à l'inverse qu'il n'hésite pas à « disséquer les mots composés afin de les rendre à leur implication originelle : « in-su », « in-ouïe », « in-visible » » etc. (*idem*: 60). La liste se prolonge et nous relèverons encore le terme « dés-orienté ». Le jeu de mot ici, ou plutôt le retour du sens, est particulièrement significatif pour Cheng dont l'écriture est « orientée », éclairée par l'Est, mais il renvoie plus généralement à un rapport au langage fait de bouleversements et de changement d'orientations, qui redéfinissent, par un changement de rapport aux mots, un changement de rapport au monde.

Nancy Huston ouvre le chapitre « Orientation », deuxième de son ouvrage *Nord perdu*, par cette phrase : « Se désorienter c'est perdre l'est. Perdre le nord c'est oublier ce que l'on avait l'intention de dire. » (Huston, 1999: 12). Nancy Huston ne précise pas ce que l'on perd ou ce que l'on oublie lorsque l'on perd l'est. Mais, on sait qu'« être à l'ouest », c'est être hébété et le sens du mot désorientation dit bien l'hébétude, la perte de la notion de l'espace et du temps. Est-ce parce que le soleil se lève à l'est que l'esprit s'assombrit en perdant ce point cardinal ? Ayant pratiqué volontairement la *désorientation*, des auteurs comme Cheng et Bianciotti nous *orientent*. En se convertissant à une autre langue que leur langue maternelle, ils désignent le langage pour ce qu'il est : un miracle et un mystère auquel on peut s'habituer comme on s'habitue au lever du soleil, mais qui, dès lors que l'on se confronte à son extranéité, permet de dire « tout ce que les choses elles-mêmes jamais ne pensèrent être dans leur intimité » (Rilke *apud* Cheng, 2002: 68).

Bibliographie :

BIANCIOTTI, Hector (1997). *Discours de réception à l'Académie française et réponse de Jacqueline de Romilly, suivi de l'allocution de Bertrand Poirot-Delepech pour la remise de l'épée et des remerciements de Hector Bianciotti*. Paris: Grasset et Fasquelle.

BIANCIOTTI, Hector (1999). *Le pas si lent de l'amour*. Paris: Gallimard.

BIANCIOTTI, Hector (2002). *Comme la trace d'un oiseau dans l'air*. Paris: Gallimard.

CHENG, François (2002). *Le dialogue, une passion pour la langue française*. Paris: Desclée de Brouwer.

CHENG, François (2003). *Discours de réception à l'Académie française* <http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/cheng.html>

CIORAN (1995). *Entretiens*. Paris: Gallimard, « Arcades ».

CIORAN (1999). *Œuvres*. Paris: Gallimard, « Quarto ».

DAVID, Catherine (2003). « La nostalgie Bianciotti », *Le Nouvel Observateur*, n° 2037, 20 novembre.

DELBART, Anne-Rosine (2002). « Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston », *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec/Francfort: Nota bene/IKO-Verlag, pp. 43-63.

DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges: Presses universitaires de Limoges.

DERRIDA, Jacques (2009). « Je suis en guerre contre moi-même », interview donnée pour le journal *Le Monde* le 19 août 2004. Studio Visit <<http://www.studiovisit.net/SV.Derrida.pdf>> [consulté le 20/IV/2009].

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues : Entretiens avec Lise Gauvin*. Paris: Karthala.

GRUTMAN, Rainier (2007). « L'écrivain bilingue et ses publics : une perspective comparatiste », *Ecrivains multilingues et écritures métisses : L'hospitalité des langues*, GASQUET Axel et SUAREZ Modesta (dir.). Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu, suivi de douze France*. Paris: Actes sud.

STEINER, George (1998). *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*. Paris: Albin Michel.

TAILLANDIER, François (2004). *Une autre langue*. Paris: Flammarion.

ECRIVAINS ET PLURILINGUISME: LE CAS DU FRANÇAIS COMME LANGUE D'ECRITURE

ISABELLE SIMÕES MARQUES

Université de Coimbra

Centre de linguistique de l'Université Nouvelle de Lisbonne

Equipe d'Accueil du Laboratoire d'Études romanes de l'Université Paris 8

isabelle@fl.uc.pt

Résumé : L'objectif de cette étude est de comprendre la notion de plurilinguisme littéraire à travers l'expérience des écrivains. Nous montrerons tout d'abord la littérature plurilingue au niveau mondial et nous nous intéresserons au cas spécifique des écrivains portugais. Cette étude nous permettra de mettre en contexte la pratique du plurilinguisme littéraire chez différents auteurs étrangers et portugais, et d'appréhender diverses facettes de cette pratique littéraire. Nous verrons que le plurilinguisme littéraire peut revêtir plusieurs fonctions et être utilisé de façon distincte selon les écrivains. À travers cette problématisation, nous tenterons de percevoir comment les écrivains envisagent les différentes langues en présence et quels sont les rapports qu'ils entretiennent avec leur outil premier. Finalement, nous appréhenderons les rapports entre langue(s) et littérature.

Mots-clés : Plurilinguisme - langue d'écriture - littérature-monde - langue française

Abstract: The objective of this study is to understand the notion of literary multilingualism through the writers' experience. First, we will approach multilingual literature worldwide, focusing on the specific case of Portuguese writers. This study will allow us to contextualize the practice of literary multilingualism in various foreign and Portuguese authors and also to understand various aspects of this literary practice. We will see that literary multilingualism can assume many functions and be used differently by writers. Through this line of questioning, we will try to perceive how do writers consider the different languages involved and understand its relationship with their primary tool. Finally, we will apprehend the relations between language(s) and literature.

Keywords: multilingualism - language of writing - world literature - French language

Le plurilinguisme littéraire n'est pas un phénomène récent, et sans remonter trop loin dans l'Histoire, nous pouvons tout de même faire référence au Moyen-âge et à la Renaissance où une situation diglossique existait entre le latin et les langues vulgaires. En effet, si la langue latine était plutôt réservée aux ouvrages scientifiques ou religieux, l'italien, le français et le castillan étaient choisis pour les œuvres littéraires. Les auteurs s'adaptaient ainsi à un public qui était, lui aussi, plurilingue.

Au cours de l'Histoire, d'importants flux migratoires ont eu lieu : tout d'abord à travers les conquêtes de territoires aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles où, notamment, la France, l'Angleterre et l'Espagne se sont imposées économiquement et linguistiquement hors de leurs frontières. De cette façon, la langue du découvreur ou du colonisateur est progressivement devenue langue de communication et de culture, mais également langue institutionnelle. Ceci a provoqué, soit la disparition des langues autochtones, soit leur cohabitation diglossique, voire triglossique.

Au cours du XX^{ème} siècle, en parallèle avec les différents mouvements de libération et de décolonisation, certaines langues ont acquis un nouveau statut et sont devenues à leur tour langues de communication et de production littéraire et, dans certaines situations, langues officielles. C'est notamment le cas dans les pays du Maghreb, d'Afrique et des Antilles. Les flux migratoires se sont également modifiés et les pays économiquement forts ont accueilli de plus en plus de migrants originaires des anciennes colonies ou autres. De ce processus résulte un profond métissage linguistique et culturel, propice à une littérature postcoloniale qui donne voix à des littératures considérées jusque-là comme mineures pour des raisons culturelles (Voir à ce sujet Bhabha, 1994; Chamoiseau, 1997). La littérature des Antilles et celle de l'Afrique en sont incontestablement les exemples les plus flagrants.

Les écrivains face aux langues

Les rapports que les écrivains entretiennent avec la langue sont comparables à ceux d'un étranger : « un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. » (Deleuze, 1983: 138). Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé, à partir de l'analyse des œuvres de Franz Kafka, la notion

de « déterritorialisation » (1983: 29) ; notion qui suggère que les écrivains se sentent étrangers dans leur propre langue car ils n'appartiennent plus à un territoire précis. En effet, les écrivains portent nécessairement un regard différent sur la langue. De fait, elle constitue pour eux leur matériau de travail, comme le bois pour le charpentier, la langue doit être ainsi façonnée par l'écrivain qui pense la langue. L'écriture est alors un véritable acte de langage où l'écrivain possède une « surconscience linguistique » (Gauvin, 1997). Ainsi, les écrivains se voient confrontés au besoin de réinventer leur langue et de créer leur propre langue d'écriture. Ces « constructeurs de langue », comme les nomme Julia Kristeva (1997), portent un regard différent sur la langue lorsqu'ils se mettent à écrire. Leurs représentations langagières sont différentes car ils sont à la fois confrontés à la langue mais aussi au public.

De nombreux écrivains, - dont Franz Kafka, James Joyce ou Samuel Beckett -, ont réussi une écriture plurilingue, ce qui nous permet d'avoir un aperçu de ce phénomène universel qui touche tous les continents. De fait, nous pouvons citer de nombreux auteurs qui ont eu plusieurs langues d'écriture, notamment Jorge Semprun, Milan Kundera, Agota Kristof, Andreï Makine, Rainer Maria Rilke, August Strindberg, Oscar Wilde, Joseph Conrad, Vladimir Nabokov, Bruce Lowery, Adelbert de Chamisso, Tristan Tzara, Emil Michel Cioran, Jean Potocki, Panaït Istrati, Czesław Miłosz, Eugène Ionesco, Romain Gary, Julien Green, Jules Supervielle, Elias Canetti, Elie Wiesel, Georges-Arthur Goldschmidt, Nancy Huston, Hector Biancotti, Vassilis Alexakis, François Cheng, Stefan Zweig, Albert Memmi, Kateb Yacine, Abdellatif Laâbi, Ahmadou Kourouma, Albert Cossery, Victor Segalen et Georges Perec.

Chaque écrivain a une position subjective par rapport à la langue et, même s'il est monolingue, il peut changer, transformer sa langue à la manière de James Joyce dans *Ulysse*, où l'auteur s'attaque littéralement à l'anglais en créant de nouveaux termes, de nouvelles tournures, en inventant tout un nouveau langage et en intégrant un véritable plurilinguisme interne dans son œuvre. Des écrivains francophones comme Henri Michaux et Antonin Artaud ont procédé de façon similaire avec la langue française.

De son côté, Georges Steiner (2003) soutient que la monoculturalité et le monolinguisme n'existent pas car toute langue ou culture est nécessairement imprégnée par d'autres. Les écrivains en situation de bilinguisme, - ou plus précisément de diglossie sociale -, se voient confrontés à un choix difficile entre, d'une part, la langue institutionnelle et hautement considérée dans la société et, d'autre part, la langue populaire, vernaculaire et parfois à tradition orale. Ceci crée un espace de tension où l'écrivain doit prendre position dans cette hiérarchisation sociale et linguistique. La situation de contact des langues est nécessairement en arrière-plan de l'activité d'écriture où l'écrivain est libre de croiser les différentes langues en présence, et ceci à travers des procédés qui lui sont propres.

À propos de la situation diglossique en Afrique, Amadou Ly (1999) défend que deux courants littéraires émergent : tout d'abord, une littérature plus intellectuelle et, ensuite, une littérature plus populaire. Ceci ne se fait pas sans mal et les écrivains africains se trouvent ainsi confrontés à deux syndromes. Certains, à l'instar de Mariama Bâ, respectent parfaitement la langue française en devenant en quelque sorte ses « gardes-champêtres » alors que d'autres la transforment totalement et deviennent des « tirailleurs ». L'exemple d'Ahmadou Kourouma est peut-être le plus parlant. En effet, l'auteur ivoirien « défrancise » le français. Il traduit la langue malinké en français à travers le transfert des codes linguistiques et la désémantisation. Le malinké « irrigue » littéralement le français. Cette liberté prise par l'auteur peut dérouter le lecteur qui peut avoir une certaine difficulté à comprendre cette recreation linguistique (Voir Blede, 2006). Ceci est particulièrement vrai dans *Les soleils des indépendances* où le roman s'ouvre avec l'énoncé suivant: « Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké: il n'avait pas soutenu un petit rhume... » (Kourouma, 1970: 9).

La littérature « beure » connaît de son côté, depuis le début des années 1980, un véritable essor en France et occupe une place jusque là vide et inexistante. Ces enfants de la République, - le plus souvent de nationalité française -, mais dont les origines proviennent du Maghreb, nous présentent, eux aussi, une langue française remaniée et un plurilinguisme très riche incorporant, non seulement la langue standard, comme la

langue des quartiers - le verlan - mais aussi le parler immigré, le berbère, l'arabe et même l'anglais. C'est notamment le cas des écrivains Azouz Begag et Paul Smäil. Ce nouveau versant de la littérature française donne voix à cette communauté en y présentant une très riche diversité linguistique.

Les écrivains et l'exil

L'écrivain, lorsqu'il est confronté à l'expérience du déplacement et, ainsi du dépaysement, se retrouve confronté de façon plus grave à l'expérience de l'altérité et de l'étrangeté. La langue ne va plus de soi et cette conscience exacerbée du langage peut être propice à l'écriture, mais à une écriture sans doute différente, car la langue qu'il pense ne lui est plus aussi évidente et lui devient en quelque sorte étrangère. Nancy Huston (1999) affirme que tout étranger est infantilisé, car il reste sans paroles devant l'autre, l'exil est, non seulement géographique, mais aussi social. En cela, l'écrivain, partage avec le migrant le sentiment d'étrangeté (*Cf.* Gauvin, 2002).

L'écrivain Emile Ollivier, - qui vit aujourd'hui au Canada -, affirme que l'exil a deux faces, l'une négative et l'autre positive car il permet d'élargir les horizons : « L'exil dans sa *divalence*, est l'occasion d'une profonde révision de soi, l'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental, il met en modernité. » (*apud* Gauvin, 2002: 27).

Un certain nombre d'écrivains a dû quitter son pays d'origine pour diverses raisons, qu'elles soient politiques ou économiques. Ce départ a pu s'accompagner, pour certains, de la perte de leur langue première. Certains écrivains ont fait le choix d'abandonner leur langue maternelle comme langue d'écriture tandis que d'autres ont fait le choix de conserver leur langue même à l'étranger. Le fait de changer de langue peut être bien souvent associé à l'exil de son pays et de soi-même. Cela peut être vécu à la fois comme une deuxième naissance ou, du moins, permettre de rompre avec une partie de sa vie, ce qui peut avoir des effets cathartiques. Néanmoins, il peut être vécu aussi de façon plus sombre, comme un déchirement, une trahison, voire un « matricide » dans le fait d'abandonner sa langue de naissance et son pays natal. Dans tous les cas, le choix de la langue est l'un des problèmes majeurs auquel les écrivains exilés sont

confrontés. Quoi qu'il en soit, l'écrivain est libre de choisir la langue de ses œuvres, sa langue littéraire. Si, pour certains, écrire dans la langue de l'Autre ou de l'ennemi est impossible, d'autres arrivent à se réapproprier leur langue.

En effet, certains auteurs sont capables d'adopter la langue d'accueil et les exemples ne manquent pas. Ainsi, l'écrivain russe Vladimir Nabokov adopte le français puis l'anglais au fil de ses déplacements. Joseph Conrad, qui est polonais de naissance, intègre la marine britannique et devient à la fois écrivain et citoyen Anglais. Antonio Tabucchi, Jorge Listopad et Ilse Losa, quant à eux, écrivent en portugais. Andreï Makine, d'origine russe est installé en France et est devenu lui-même Français. Agota Kristof, écrivaine hongroise, vit en Suisse et écrit en français. Ajoutons aussi les cas de plusieurs auteurs roumains, notamment Emil Michel Cioran, Eugène Ionesco, Mircea Eliade et Benjamin Fondane qui ont vécu en France et qui ont écrit en français.

Cependant, malgré l'exil, certains écrivains conservent leur langue maternelle comme langue d'écriture. D'ailleurs, leurs œuvres sont, pour la plupart, traduites non seulement dans le pays d'accueil mais également à l'étranger et peuvent être diffusées dans le pays d'origine (lorsque les situations politiques le permettent). En effet, Paul Celan, - écrivain d'origine juive et originaire de Roumanie -, a écrit toute sa vie dans sa langue d'origine - l'allemand - alors qu'il habitait en France. Paul Goma, écrivain roumain, vit lui aussi en France et écrit dans sa langue maternelle, ainsi qu'Alexandre Soljenitsyne, écrivain russe vivant aux États-Unis et qui conserve le russe comme langue d'écriture. D'autres écrivains font le choix précisément de ne pas choisir. Les exemples les plus connus sont sans doute ceux de Samuel Beckett et de Julien Green où toute leur production littéraire est marquée par leur bilinguisme constant, oscillant entre le français et l'anglais.

Bien souvent la migration s'effectue vers des pays plus centraux au niveau de l'influence économique, politique ou culturelle. C'est le cas notamment de l'écrivain tchèque Milan Kundera ou des auteurs roumains comme Mircea Eliade, Emil Michel Cioran qui n'auraient peut-être pas eu le même impact s'ils avaient été publiés en roumain et dans leur pays natal. C'est sans doute pour une meilleure diffusion de leurs

œuvres que ces auteurs ont fait le choix de changer de langue et de pays pour leur production littéraire. De cette façon, la langue française pour ces auteurs est un mélange de « camisole de force et de salon » car ils avaient une connaissance académique de la langue française dans leur pays natal (Dollé, 2001).

Le choix de la langue peut être tout d'abord lié au statut de son pays et à son importance sur la scène internationale. Elle peut donc être associée au prestige de la langue réelle ou supposée et être liée à certains stéréotypes ou clichés comme le « génie de la langue », la clarté ou la rigueur. La langue française était la langue universelle aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles en Europe, elle était la langue de culture et de communication par excellence. Les écrivains ont leur propre image de la langue française. En effet, Julia Kristeva (1997) la considère comme un temple dont l'authenticité est intraduisible. Emil Michel Cioran observe que la France est une « nation de grammairiens » et que la langue française est sclérosée (Dollé, 2001). Jorge Semprun parle de la discipline du français et de la rhétorique de l'espagnol (Kremnitz, 1999). Pour Samuel Beckett, le français possède une faible structure grammaticale et idiomatique alors que l'anglais est trop perfectionné et créateur de routine (Schmeling, 2002).

Langue et style d'écriture

Chaque langue est, en effet, porteuse d'affects et de sentiments qui vont du rejet à l'amour. Le parallèle entre la langue maternelle et la langue de la mère est incontournable et certaines choses peuvent être dites, ou non, dans certaines langues. L'écrivain peut pratiquer, - de façon inconsciente la plupart du temps -, une certaine censure de ses propos dans une langue donnée et non dans une autre. Pour Julien Green, la langue anglaise est associée à la mère et à la sexualité alors que la langue française est plutôt associée à l'écriture et aux institutions (Raynaud, 2001).

Nancy Huston parle de la liberté avec laquelle elle intègre des jurons dans son discours en français alors que cela serait quasiment impossible en anglais et parle également du détachement que lui procure la langue française :

La langue française (et pas seulement ses mots tabous) était, par rapport à ma langue maternelle, moins chargée d'affect et donc moins dangereuse. Elle était froide et je l'abordais froidement. Elle m'était égale. C'était une substance lisse et homogène, autant dire neutre. Au début, je m'en rends compte maintenant, cela me conférait une immense liberté dans l'écriture. (Huston, 1999: 63-64).

Comme nous le voyons, la langue peut, d'une certaine manière, façonner l'écriture et le style de l'auteur. Nous pouvons parler dans ce sens d'Elie Wiesel (de langue maternelle yiddish) qui rédige ses écrits professionnels en anglais alors qu'il privilégie la langue française pour ses romans ou ses œuvres autobiographiques. Samuel Beckett, quant à lui, possède une écriture sans style, blanche, neutre en français (notamment dans *Watt*), et ceci était parfaitement recherché par l'auteur qui considérait qu'il était plus facile d'écrire sans style en français (Cf. Clément, 1994; 2001). Nancy Huston considère, quant à elle, que Milan Kundera perd de son humour lorsqu'il écrit en français.

Langue et culture

Ce changement de style ou de genre littéraire peut être rapproché des liens qui existent entre langue et « vision du monde ». Chaque langue peut véhiculer un angle de vue différent, peut permettre de voir et de penser le monde de façon distincte. Les liens entre langue et culture sont indéniables et « parler une langue c'est assumer une culture » (Fanon, 1952: 30). Sans pour autant adhérer à la théorie « Sapir-Whorf » ou celle de Wilhelm Von Humboldt qui lie langue et pensée, un certain nombre d'ouvrages traitent de ces rapports. Certains rapprochent la langue allemande de la philosophie ou de la psychanalyse. Ces auteurs soutiennent que la langue allemande a pu être le berceau de nombreux philosophes et des pères de la psychanalyse car la langue allemande permet une certaine réflexion métadiscursive que d'autres langues ne possèderaient peut-être pas (Cf. Goldschmidt, 1988).

Effets de langues et effets de réel

L'effet de réel est « la vraisemblance inavouée qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (Barthes, 1982: 89). Le plurilinguisme contribue à ce phénomène car il permet de donner l'illusion du vrai. En effet, le fait d'insérer

plusieurs langues participe du pacte de vraisemblance que tout roman moderne vise. Lise Gauvin souligne que les effets de langues deviennent des effets de réel dans le roman plurilingue, et Georg Kremnitz affirme que la présence de différentes langues dans les romans autobiographiques de Jorge Semprun donne un air d'authenticité aux textes.

Auto-traduction, éditions bilingues et doubles éditions

Samuel Beckett, Julien Green, August Strindberg, Yvan Goll, Vladimir Nabokov, Rainer Maria Rilke, Milan Kundera sont quelques uns des écrivains qui se sont auto-traduits ou qui ont produit des doubles éditions au cours de leur carrière littéraire. Julien Green, - qui est né à Paris et qui est américain de nationalité -, a constamment publié une double édition bilingue, traduite par lui-même en France et aux États-Unis. À ce propos, Roland Barthes (1975; 1980) souligne la dimension métadiscursive du récit de Julien Green à travers la notion de « biographème ».

Il existe pour tout écrivain une certaine barrière psychologique à l'auto-traduction, traduire ses propres textes représente en soi un acte douloureux (Schmeling, 2002). En effet, la personne-sujet est la même dans l'original et dans la traduction, et l'écrivain peut redouter, non seulement la répétition mais aussi des mécanismes de dédoublement voire même un processus d'aliénation. Il est vrai que l'écrivain doit, comme tout traducteur, respecter à la fois le texte original et freiner sans doute ses désirs de créativité. Brian Fitch (1983: 23) parle ainsi d'« intra-intertextualité » et précise que les relations intertextuelles entre les deux versions ou les deux langues d'un même texte et les relations que chaque texte entretient avec la totalité de l'œuvre du même auteur – intratexte – se superposent. Nous pouvons citer, à titre d'exemple, Vladimir Nabokov qui n'a traduit que douze ans plus tard *Lolita* en russe ou de Yvan Goll qui a auto-traduit ses œuvres en y changeant le style (soit l'expressionnisme allemand soit le surréalisme français, deux courants littéraires de l'époque). De son côté, Samuel Beckett ne se traduit pas, mais s'empare de l'objet entier car l'écrivain s'attache à l'objet en soi. Il ne traduit pas mot à mot, mais effectue plutôt des transpositions par analogie fonctionnelle, faisant de ses textes des « textes parallèles »

(McGuire, 1990: 260). Ainsi, l'auto-translation permet à son créateur - malgré la difficulté de l'exercice - un espace de liberté assez important.

De cette façon, nous pouvons nous interroger sur la place qu'occupe, selon l'expression de Jacques Lacan, « la langue » dans l'esprit des écrivains. Nous pouvons nous demander ce que viennent ajouter ou dissiper les langues étrangères dans les œuvres, ce qu'elles viennent montrer ou, au contraire, occulter. Nous pouvons nous interroger sur ce qu'apporte cette écriture dédoublée.

Au Portugal

Le français est sans doute la langue qui a le plus tenté les écrivains portugais, principalement durant les années d'exil au cours de la période salazariste, qui a fait des intellectuels portugais des francophiles convaincus (Cf. Machado, 1984). Ainsi, nous pouvons citer Raul Leal, qui s'est exilé en France à partir de 1914 pour des raisons politiques, et qui a publié directement en français, entre autres, la nouvelle *Atelier* (1915) et le recueil de poèmes *Antéchrist et la Gloire du Saint-Esprit* (1920).

Vitorino Nemésio a publié en 1935 un recueil de poèmes intitulé *La voyelle promise* lorsqu'il était lecteur de portugais à Montpellier. Considéré comme le premier grand ouvrage poétique de l'auteur écrit durant sa jeunesse (Voir Ramos, 2007), le fait d'écrire dans sa langue d'accueil lui a sans doute permis d'écrire plus librement qu'en portugais, – notamment en ce qui concerne les poèmes qui ont trait à un érotisme évident comme c'est le cas de *Le gazon violé*. Cette œuvre d'initiation, où l'écrivain tente d'accéder à une voyelle promise, - symbole de la langue française -, qu'il désire « posséder comme l'on possède une femme » (Siganos, 1993) contient une thématique assez récurrente de l'auteur, liée à la quête d'identité. Comme l'auteur l'indique lui-même sur les raisons qui l'ont poussé à écrire en français :

Para depor sobre a autenticidade das circunstâncias que me levaram a poetar em francês precisaria de um ensaio à parte, em que alegasse o relativo domínio de ofício de uma língua românica que, para nós, portuguesas, é segundo veículo de cultura, e uma situação existencial em ambiente francês que pôde reduzir ao mínimo o artifício coloquial de semelhante recurso estilístico. Contento-me por agora em assinalar o símbolo-chave de *voyelle promise*, isto é: como se a língua nativa de um poeta português, que a Vogal portuguesa simbolize, uma Vogal alheia que viesse de surcroît... (...) Mas por agora, repito, limito-me a descarregar sobre o sentido profundo do título *La voyelle promise* a justificação do atrevimento. E ainda uma nota mais: a prova da validade « mensageira » de um livro de poemas como

esse, que evidentemente leva um mínimo de conseguimento e um manifesto parentesco com os meus poemas portugueses, avulta-se o leitor acreditar que o seu estilo excede em muito a capacidade prática que o autor tinha para se exprimir em francês e em prosa, ou seja: fora da exaltação imaginativa e lírica em que o discurso poético ocorre. (Nemésio, 1961: 19s, en italique dans l'original).

Mário Dionísio a, quant à lui, publié au Portugal le recueil de poèmes *Le feu qui dort* en 1967 entièrement écrit en français. L'écrivain livre lui aussi son opinion sur le recours à la langue française :

Perguntam-me com surpresa ou velada ironia, que razão me levou a escrever este livro em francês e eu não sei que dizer, pensando embora em mil respostas possíveis. Que *este* só poderia existir como foi escrito. Que seria mais lícito perguntarem-me porque escrevi do que porque o escrevi assim. Que o que me liga à cultura francesa desde a infância havia, tarde ou cedo, de me fazer cair numa aventura destas. Que, no fundo, somos livres de tentar o que nos parecer...subterfúgios. (...) Respirava, sem poder nem querer preocupar-me com a língua em que o fazia. Durante meses só vivi para esse lume enganosamente extinto que vinha à superfície – promessa e desafio – da maneira mais imprevista e tão obsessiva que, enquanto durou, me não permitiu outra espécie de trabalho nem escrever uma linha em português. (Dionísio, 1967: , en italique dans l'original).

À travers ces deux témoignages, nous comprenons l'importance culturelle de la langue française pour les écrivains portugais de cette génération. Il est également intéressant de noter que des écrivains non exilés ont fait le choix d'incorporer, dans certaines de leurs œuvres, du plurilinguisme. C'est notamment le cas de José Estêvão Sasportes qui a publié *Agon* en 1971. L'auteur a créé une œuvre à la fois en prose et en vers en deux langues de façon alternée et mélangée. Il présente notamment une courte pièce de théâtre (« The death of the beloved son »), un bref scénario (« Premier essai ») ainsi que des poèmes en français, en anglais ou dans les deux langues (notamment dans les haïkus).

Alonso Féria publie également en 1971 un recueil de poèmes en français, anglais, espagnol et portugais intitulé *Born in 27*. L'auteur joue avec les différentes langues en présence - comme dans les poèmes « Pig my lion » ou « La miss tique » - et s'interroge sur les langues européennes. Comme nous le voyons, le fait d'écrire dans la langue de l'autre devient le support d'un face à face culturel.

Finalement, le plurilinguisme rend plus complexe et plus souple les manifestations de la pensée et de l'émotion et donne une profondeur plus précise aux

concepts généralement conçus de façon plus abstraite et exprimés de façon plus vague (Cf. Saraiva, 1977). La confrontation, le croisement des langues et ses effets sont bien perceptibles dans la littérature moderne. La pratique du bilinguisme ou du plurilinguisme doit être d'ailleurs considérée comme un des éléments fondamentaux pour la caractérisation de la littérature d'avant-garde qui survient au début du XX^{ème} siècle (notamment James Joyce, Ezra Pound et Fernando Pessoa). Nous pouvons parler littéralement de bilinguisme ou de plurilinguisme symbolique, car en ce qui concerne la littérature « le texte est d'emblée, en naissant, multilingue. » (Barthes, 1970: 127). Le bilinguisme intertextuel correspond également à une recherche individuelle d'une vision différente du monde :

Quanto ao bilinguismo intertextual, o que ele põe em jogo não são só dois “estilos” ou duas “estilísticas”, mas duas ideologias, duas visões do mundo, duas concepções diferenciadas da vida. Todavia a prática do bilinguismo intertextual pode ter que ver menos com a obtenção de uma *determinada* visão do mundo do que com o desejo de uma visão do mundo *outra*; menos com uma necessidade de comunicação ou prestígio social do que com uma busca individual. (Saraiva, 1977: 93)

L'enjeu n'est pas de comprendre le choix du recours à une seconde langue mais bien d'essayer de comprendre pourquoi telle ou telle langue s'est montrée insuffisante aux yeux de l'écrivain. La présence d'écrivains qui ont fait l'expérience de l'altérité au cours de leur parcours nous permet de nous questionner sur leur place dans le monde de la littérature et de nous demander à quelle littérature ils appartiennent, est-ce à la littérature portugaise, française, américaine ou à la littérature « tout-monde » selon le terme d'Édouard Glissant ? Si nous en croyons Arnaldo Saraiva, les écrivains appartiennent uniquement au langage, qui a la caractéristique d'être universel : « O único critério que parece decisivo para a inclusão de um escritor numa literatura só pode ser o linguístico, ou o linguístico-literário. (...) Porque no fundo nenhum escritor pertence a nenhuma literatura, língua ou país: pertence apenas à linguagem, quer dizer, é de toda a humanidade. » (*idem*: 12).

Comme nous venons de le voir dans notre étude, la ou les langue(s) littéraire(s) constituent un véritable enjeu pour l'analyse littéraire.

Bibliographie :

- BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1982). « L'effet de réel », *Littérature et réalité*, pp. 81-90.
- BHABHA, Homi K. (2007, 1^{ère} éd. en anglais 1994). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris: Payot.
- BLEDE, Logbo (2006). *Les interférences linguistiques dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma*. Paris: Éditions Publibook.
- CHAMOISEAU, Patrick. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.
- CLÉMENT, Bruno (1994). « Serviteur de deux maîtres », *Littérature*, pp.3-13.
- CLÉMENT, Bruno (2001). *L'œuvre sans qualités*. Paris: Éditions du Seuil,
- DELEUZE, Gilles (1983). *Critique et clinique*. Paris: Minuit.
- DELEUZE, Gilles GUATTARI, Félix (1983). *Kafka pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- DOLLÉ, Marie (2001). « La représentation du français dans les écrits de Cioran », CASTELLANI, Jean-Pierre CHIAPPARO, Maria Rosa LEUWERS, Daniel (dirs) « La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture », *Littérature et nation*. Tours: Université François Rabelais, n° 24, pp. 137-146.
- DIONÍSIO, Mário (1967). *Le feu qui dort*. Mem-Martins: Publicações Europa-América.
- FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.
- FÉRIA, Alonso (1971). *Born in 1927*. Lisboa: Editorial Estampa.
- FITCH, Brian T. (1983). « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. La problématique de la traduction de soi », *Texte*, n° 2, pp. 83-100.
- GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues: entretiens*. Paris: Kartala.
- GAUVIN, Lise (2002). « Passage de langues », DION, Robert, LUSEBRINK, Hans-Jürgen (dirs.), *Écrire en langue étrangère, interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec/Francfort: Éditions Nota Bene/Iko Verlag, pp.23-42.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur (1988). *Quand Freud voit la mer, Freud et la langue allemande*. Paris: Buchet-Chastel.
- HUSTON, Nancy (1999). *Nord Perdu suivi de Douze France*. Paris: Actes Sud.
- KOUROUMA, Ahmadou (1970). *Les soleils des indépendances où Les soleils des indépendances*. Paris: Éditions du Seuil.

- KREMnitz, Georg (1999). « Langue et mémoire dans *L'Écriture ou la vie* de Jorge Semprun ». In: GAUVIN, Lise (dir.) *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, pp. 147-164.
- KRISTEVA, Julia (1997). « L'autre langue ou traduire le sensible », *Textuel*, n° 32, pp. 157-170.
- LY, Amadou (1999). « Le pérégrinisme comme stratégie textuelle d'appropriation de la langue d'écriture », GAUVIN, Lise (dir.) *Les langues du roman: du plurilinguisme comme stratégie textuelle*. Montréal: Les Presses Universitaires de Montréal, pp. 87-100.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984). *O "francesismo" na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua portuguesa.
- MARQUES, Isabelle Simões (2009). *Le plurilinguisme dans le roman portugais contemporain (1963-1983): caractéristiques, configurations linguistiques et énonciatives*. Thèse de Doctorat: Université Paris 8 – Université Nouvelle de Lisbonne.
- MARQUES, Isabelle Simões (2011). « Autour de la question du plurilinguisme littéraire », *La textualisation des langues dans les écritures francophones*. Les Cahiers du Grelcef: Université de Western Ontario – Canada, n° 2, pp. 227-244.
- MCGUIRE, James (1990). « Beckett, the translator and the metapoem », *World Literature Today*, Spring, 1990.
- MESCHONNIC, Henri (dir.) (1995). *La pensée dans la langue: Humboldt et après*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- NEMÉSIO, Vitorino (1961). « Da poesia », *Poesia (1935-1940)*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1961.
- RAMOS, Manuel (2007). « *La Voyelle Promise* de Vitorino Nemésio: une œuvre à cheval entre la littérature portugaise et la littérature française », GASQUET, Axel SUÁREZ, Modesta (dirs.), *Écrivains multilingues et écritures métisses, l'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 221-229.
- SARAIVA, Arnaldo (1977). *Bilinguismo e literatura*. Porto: [s.n].
- SASPORTES, José Estêvão (1971). *Agon: prosas e poemas, prosas et poèmes*. Lisboa: Livraria Portugal.
- SCHMELING, Manfred (2002). « La biculturalité comme paradoxe: l'auteur traducteur de lui-même », DION, Robert LUSEBRINK, Hans-Jürgen (dirs.), *Écrire en langue étrangère, interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec/Francfort: Éditions Nota Bene/Iko Verlag, pp. 357-374.

SIGANOS, André (1993). « France, femme, langue, l'autre culturel dans *La Voyelle Promise* de Vitorino Nemésio », ASTIER, Colette DE GRÈVE, Claude (dirs.), *L'Europe, reflets littéraires*, (Actes du Congrès National de la SFLGC). Paris: Klincksieck, pp. 325-332.

STEINER, Georges (2003). *Extraterritorialité, Essai sur la littérature et la révolution du langage*. Paris: Hachette Littératures.

HENRI MATISSE ET LE MAROC

ABDELGHANI FENNANE

Un. Cadi Ayyad

Marrakech, Maroc

babel_babil@yahoo.fr

Résumé : Tout porte à croire que le voyage de H. Matisse au Maroc a été le lieu d'un tournant décisif qui a marqué sa vie et son œuvre de sa trace indélébile. Non seulement ce pays lui a apporté la sérénité et le bonheur de peindre, mais également la confirmation de sa recherche autour d'une picturalité pure dont le tapis (l'Orient) été, pour lui, l'emblème.

Mots-clés : Matisse – Maroc – tapis – lumière – peinture

Abstract : It is crystal clear that the trip of H. Matisse to Morocco was a crucial point. That's because it had a great impact on both his life and works. Not only did the country bring inner peace and joy in painting, but it was a confirmation of his constant search of pure painting, of which the carpet (orient) is the main symbol.

Keywords: Matisse – Morocco – carpet – light - painting

Alors que l'Algérie n'a été qu'un passage dans la vie de H. Matisse sans grand impact sur son travail, le Maroc semble avoir profondément marqué sa vie et son œuvre comme en témoignent ses tableaux, ses lettres, ses entretiens et ses conversations amicales. En ce sens, on peut parler du Maroc de H. Matisse et de Matisse le Marocain. En tout cas, c'est sous ce jour qu'il se donne lui-même à voir dans l'un de ses portraits photographiques fait par Henri Cartier- Bresson¹ ou encore dans un de ses autoportraits en dessin avec sa tête enturbannée avec une serviette. On sait également que la période marocaine a donné des tableaux emblématiques de l'œuvre de Matisse², notamment *Triptyque marocain* (1912/1913), *Le café marocain* dit aussi *Le café arabe* (1912/1913), *La palme* (1912), *Les acanthes* (1912) et bien d'autres.

Quand des années après, le peintre français revient sur cette expérience marocaine, il évoque ce voyage comme une seconde naissance, comme une nouvelle vie (corps et œuvre) qui a triomphé d'un grand désarroi, quelque chose qui serait proche de la révélation au sens religieux, peut-on dire, du mot :

Le grand intérêt que m'a donné le Maroc ainsi que les œuvres que j'y ai faites ne peuvent pas me faire oublier l'angoisse que j'éprouvais à exprimer mes sentiments en peinture. J'étais obligé de me dédoubler ; de laisser un homme affolé, doutant de lui, pour gagner quelques instants de calme qui me permettraient de travailler. Mes sensations devant la nature m'étreignaient et je ne pouvais m'en délivrer que par un effort pénible (...). A ce moment, je ne pouvais dormir. Ma femme avec un dévouement admirable et inoubliable me faisait la lecture une partie des nuits pour me donner un peu de distraction et amener le

¹ Ce portrait est commenté par Claude Fournet comme suit : « Dans une photo de Cartier-Bresson, Matisse assis, un carnet à dessin sur les genoux. Dans la main gauche, à hauteur des yeux (avec des lunettes qui les cernent de noir à moins qu'elles ne tentent de contenir l'extrême fatigue de l'intensité des ses yeux), une colombe prisonnière dans la main gauche, le crayon pointé sur le papier dans la main droite, tenu par l'extrémité : Matisse dessine verticalement une tête de colombe, bec, sorte de plumet, œil-point et cou. La colombe regarde Matisse qui regarde la colombe. Le crayon trace une arabesque qui signe cela, découvre Matisse, est Matisse - l'absolu de l'instant » (198 : 84).

² Tous les tableaux mentionnés dans ce texte sont reproduits dans *Matisse au Maroc* (1990) ou *Le Maroc de Matisse* (1999).

calme dans mon esprit. Elle a dû repartir en France avant moi en me laissant désorienté comme un enfant que laisse sa mère (AAVV, 1999: 40).

Cette parole témoigne d'une grande « épreuve » (*idem* : 27-109). En effet, H. Matisse est venu à la peinture par un lent apprentissage (Cf. Pleynet, 1971 et 1993) qui lui a permis d'étudier les classiques dans l'atelier de Gustave Moreau à partir de 1892 et dans le musée du Louvre. En 1896, il expose quatre toiles dont deux seront vendues. Cette date est importante, elle révélera H. Matisse comme peintre qui met son tempérament d'artiste au devant de l'enseignement académique. D'où la problématique du peintre qui se précisera par la confrontation avec les courants de la modernité (Impressionnisme, néo-impersonnisme, pointillisme).

Quelques années plus tard, Henri Matisse fait la découverte de l'art islamique à l'occasion de l'exposition universelle de Paris (1900) et de la grande exposition d'art islamique au musée des arts décoratifs en 1903. L'exposition universelle de Munich, en 1910, permettra à la curiosité accrue du peintre à l'égard de l'art islamique de mieux étudier son objet de prédilection, le tapis. Le tapis, objet de fascination, est ici l'emblème d'une autre civilisation, celle de l'Orient islamique. A plusieurs années de cette découverte, H. Matisse proclame encore : « l'Orient nous a sauvés » (AAVV, 1999: 31). Le tapis est, d'autre part, ce refoulé de la civilisation occidentale. L'art islamique et la peinture occidentale s'opposent au moins sur deux points :

- tridimensionnalité du tableau/ bi- dimensionnalité du tapis ;
- prédilection pour la figure dans la peinture occidentale, alors que de l'art islamique exclut généralement le figuratif.

Or, au moment où la recherche de H. Matisse du décoratif commence à s'accroître, il montre un intérêt mystérieux pour la figure et ce à partir de 1908 : « Ce qui m'intéresse le plus, dit-il, ce n'est ni la nature morte, ni le paysage, c'est la figure » (Schneider, 1990: 159).

Tapis rouges (1910), *Nature morte, rouge de Venise* (1908), *Natures mortes, Camaïeu bleu* (1909), *La danse* (1910) et *La musique* (1909-1910) témoignent de cette difficulté, de ce tiraillement entre la figure (le portrait) et le décoratif (entre la tradition chrétienne et la tradition islamique). H. Matisse poursuit cependant son investigation. En 1906, il entreprend un voyage en Algérie dont résultent quelques toiles (*Rue à Biskra*) (1906) et d'où il ramène des tissus et de la céramique. Il part en Espagne, hiver 1910-1911, où il visite Séville, Cordoue (et sa mosquée) et Grenade (avec son palais l'Alhambra). En 1911, il voyage en Russie où il découvre les icônes russes (c'est-à-dire la figure). Les tableaux de cette année (1911) témoignent d'une transition en cours, d'une transformation à la recherche de sa confirmation. D'où deux versions du même motif aussi bien pour *Nature morte, Séville I* (1911), et *Nature morte, Séville II* (1911) que pour *Atelier rose* (1911) et *Atelier rouge* (1911). La transformation par le tapis y est ostensible. Le motif textile (ou ses succédanés) devient un motif principal dans ses tableaux.

Sa présence est contagieuse : communiquant à la toile sa « frontalité » (*idem*: 160) et sa « planéité » (*ibidem*). C'est sur ce fond de recherche que H. Matisse entreprend son voyage au Maroc, en 1912, alors que sa vocation d'artiste est déjà affirmée à ses yeux et que sa problématique commence à se cristalliser dans ses travaux. Il a en outre déjà lu Pierre Loti et vu les tableaux d'Eugène Delacroix. Aussi peut-il affirmer lors de sa rencontre réelle avec le Maroc : « J'ai trouvé les paysages du Maroc exactement tels qu'ils sont décrits dans les tableaux de Delacroix et les romans de Pierre Loti » (AAVV., 1999: 234).

Mais le voyage de H. Matisse n'aurait-il été qu'un prolongement, une répétition du parcours de l'un et l'autre ? Ce voyage ne serait-il encore qu'une retraite permettant au peintre de réorganiser ses « sensations » loin de la désaffection du public, du bruit des salons ? Trois choses ont marqué H. Matisse au Maroc :

- a) La végétation : « Mon esprit était exalté par les arbres très hauts dans le ciel, la masse verte et somptueuse des acanthes et par l'espace lumineux qui réunissait ses deux forces » (*idem*: 228).

- b) La lumière (d'ailleurs encore une fois associée à la végétation) : « Le beau temps est venu. Quelle lumière fondue pas du tout Côte d'Azur et la végétation normande comme ardeur, mais quel décoratif !!! Comme c'est neuf et comme c'est difficile à faire avec du bleu, du rouge, du jaune et du vert. » (*ibidem*).

On peut déjà noter que, contrairement à Eugène Delacroix qui voyait dans le pittoresque des paysages marocains des tableaux tous faits, H. Matisse avoue la difficulté (« comme c'est difficile ») à transformer le paysage réel en toile. S'il est bien attesté qu'aussi bien Henri Matisse qu'Eugène Delacroix ont subi la fascination de la flore marocaine, qu'ils y voyaient le motif du tapis en couleurs, l'un et l'autre ne l'introduisent pas (cette flore, ce motif) selon le même principe. Le tapis, par exemple, ne figure pas dans les tableaux de H. Matisse comme un produit mais comme un mode de production (Schneider, 1990: 12-16). Ceci dit, nul ne peut échapper à son époque. Un relent d'orientalisme persiste dans les tableaux de H. Matisse comme le montre les *Odalisques* (AAVV., 1999: 111-143) et les dessins de la période marocaine. Disons avec Remy Labrusse que, dans le cas de Henri Matisse : « L'exotisme et le pittoresque sont traversés et transcendés. » (*idem*: 64).

La végétation est l'un des motifs jubilatoires dans les tableaux de H. Matisse qui datent de la période marocaine. On peut citer à titre d'exemple : *Les Acanthes* (1912), *La palme* (1912) et *Les pervenches* (1912). L'usage qu'en fait H. Matisse ne cède pas à l'exotisme, il intègre sa recherche du décoratif. En effet lorsque l'artiste dit « Quelle lumière fondue » et ajoute : « c'est difficile à faire avec du bleu », il parle à deux voix : celle de l'homme qui exprime ses sensations à fleur de peau et celle du peintre qui avoue la difficulté à faire le tableau à partir des contraintes internes à la recherche plastique. Il faut souligner, au passage, cette association de la végétation au décoratif dans les propos de Henri Matisse : « La végétation normande comme ardeur, mais quel décoratif !!! ». Ceci encore : « Je suis à Tanger depuis un mois. Après avoir vu pleuvoir 15 jours et 15 nuits comme je n'ai jamais vu pleuvoir, le beau temps est venu, charmant, tout à fait délicieux de délicatesse. Ce que j'ai vu au Maroc m'a fait penser à la Normandie comme ardeur de végétation, mais combien varié et décoratif. » (Schneider, 1990: 22).

La difficulté avouée à faire des tableaux à partir de ce réel indique le travail de transformation exigé pour faire prévaloir la picturalité. Aussi peut-on remarquer dans *La palme* (1912) un travail d'abstraction manifeste par la gamme des couleurs (vert, noir, ocre, orange), par les feuilles de la palme dont le rendu réel est doublé à gauche par des striures qui n'ont des feuilles que leur forme et leur élan vertical, par la lumière frappant le centre de la palme (de la toile aussi) lui donnant ainsi une forme spectrale et par l'introduction de la figure réduite à des contours, des lignes, des masses.

L'association du motif de la végétation et du décoratif peut être encore illustrée par d'autres tableaux de la période marocaine : *Arums, iris et mimosas* (1913) et *Arums* (1912-1913) où la présence du tissu comme motif montre sous quel angle les plantes sont introduites dans la toile, c'est-à-dire comme motif ornemental. Nous pouvons ajouter un autre exemple, *La porte de la Casbah* (1912), un des trois volets du *Triptyque marocain*. Dans ce tableau, la porte donne sur une maison dont la terrasse est occupée par un petit jardin protégé par un treillis, lequel est surmonté de plantes piquées de fleurs. L'association entre la végétation et le décoratif est ici manifeste : le treillis avec ses croisillons évoque le tissu ; la végétation, par son extension dans le tableau, évoque le tapis (ou tissu vert), un tapis piqué de motifs floraux.

c) Le troisième thème principal des tableaux de H. Matisse pendant ses deux séjours au Maroc, et sans doute un autre objet de fascination, est le portrait. A noter, comme on l'a signalé, que l'intérêt mystérieux de Henri Matisse pour la figure, est affirmé dès 1908. Ces portraits (le Rifain, Zorah, Amidou) ne sont pas dénués d'exotisme sans pour autant être de la peinture purement exotique. Le sentiment de H. Matisse envers ces figures est ambivalent, divisé : « Et le Rifain est il beau, le grand diable de Rifain avec sa face anguleuse et sa carrure féroce !
Pouvez-vous regarder ce barbare splendide sans songer aux guerriers d'autrefois ? Les Maures de la chanson de Roland avaient cette franche mine ! » (*idem*: 82).

Mais, revenons aux portraits marocains de Matisse. S'y remarque un travail d'épuration qui veut réduire la figure (le corps) à l'essentiel comme si par là H. Matisse

voulait atteindre une absence dans cette présence du corps. Les visages sont presque inexpressifs, - sauf pour les portraits du Rifain - : *Le Rifain debout* (1912), *Le Rifain assis* (1912–1913) et *La Marocaine* (1912-1913). Le costume (couleur et motifs) prend une place centrale. L'impression générale qui se dégage de l'ensemble et celle de l'immobilisme.

Le travail d'épuration atteint sa limite dans *Le café marocain* (1912-1913) où les corps sont dépersonnalisés, réduits à des masses peintes avec les mêmes couleurs (l'ocre pour la peau, le gris et le blanc pour le costume). Important plus la posture de chaque personnage traduisant un sentiment de quiétude et la communion par la ronde. L'ensemble illustre, probablement, cette quiétude que H. Matisse évoquait déjà avant sa venue au Maroc et qui est peut-être, l'une de ses grandes découvertes dans ce pays.

On doit signaler, pour terminer, s'agissant encore des portraits marocains, le dialogue qui opère avec les icônes russes par le format oblong récurrent de ces portraits et par le hiératisme des figures. Le dernier tableau (la dernière peinture de chevalet) de H. Matisse *Femme à la gandoura bleu* (1951) évoque le Maroc, non seulement en raison du vêtement « *gandoura* », mais de part même la position assise du modèle, la tenue ascendante de la tête, la ligne des épaules, sinon toute la carrure. L'ensemble rappelle *Le Rifain assis* 1912/1913, mais aussi l'icône russe. C'est encore un exemple du dialogue intertextuel et interculturel entrepris conséquemment par un peintre-exote inventif et innovateur.

Bibliographie :

- FOURNET, Claude (1985). *Matisse-Lumière*. Paris: Galilée.
- AAVV. (1990). *Matisse au Maroc*. Paris: Adam Biro.
- AAVV. (1999). *Le Maroc de Matisse*. Paris: Gallimard/IMA.
- DELACROIX, Eugène (2010). *Journal*. Paris: Editions Corti.
- LOTI, Pierre (1999). *Au Maroc* in *Les villes impériales*. Paris: Omnibus.
- PLEYNET, Marcelin (1971). *L'enseignement de la peinture*. Paris: Seuil, coll.« Tel Quel »
- PLEYNET, Marcelin (1993). *Henri Matisse*. Paris: Gallimard, coll. « Folio Essais ».

DEUX POETES AFRICAINS AU CARREFOUR DES INFLUENCES
Le francophone A.-R. Bolamba et le lusophone F.- J.Teinreiro

ANTOINE TSHITUNGU
KONGOLO

Membre de l'équipe Manuscrits
francophones de l'ITEM /
CNRS

Résumé : Cet article entend jeter un pont entre francophonie et lusophonie par un rapprochement entre les œuvres de deux poètes pionniers de la poésie africaine. Bolamba pourtant adoubé par L.-S. Senghor dans sa préface à « Esanzo », n'en demeure pas moins marginalisé dans le cadre d'une historiographie francophone arc-bouté sur ses références parisiennes au détriment de la diversité du discours littéraire francophone sur le continent noir. Parallèlement à celle de Bolamba l'œuvre poétique de José Teinreiro de Sao Tome et Principe offre, elle aussi, un exemple de la résonance des poètes de la diaspora noire et plus particulièrement ceux du mouvement de la Négritude sur leurs homologues africains. L'influence de la Négritude sur ces deux pionniers de la poésie africaine montre la pertinence des études comparatistes à l'échelle du continent noir, pour une africanité centrée sur les textes.

Mots-clefs : Poésie africaine - poésie en langue française et portugaise - approche comparatiste

Abstract: This paper intends to propose a critical comparative study of two African poet, one from Francophone area, Bolamba ; and the other from Portuguese speaking area, José Teinreiro who have both been influenced by négritude literary movement.

Keywords: African poetry in French and in Portuguese - comparative study

Critique avisé Bolamba¹ publie dans « La Voix du Congolais » une série d'articles consacrés à des figures de proue de lettres négro-africaines : Senghor, Césaire, Rabearivelo. Au contact de ces poètes, il découvre un langage libéré du corset du mètre traditionnel ainsi qu'un enracinement dans des valeurs niées par le colonisateur. Ces lectures vont infléchir sa trajectoire en l'incitant à bousculer le cadastre d'une poésie trop conventionnelle dans laquelle il s'était illustré jusque-là. Il pratique dans le sillage de Damas ce que Senghor qualifiera de « syntaxe de la juxtaposition » consistant à pulvériser la syntaxe :

Les textes que voici ne sont que geysers d'images, avec une syntaxe de juxtaposition, qui pulvérise la syntaxe elle-même ; car tous les mots y sont coulés dans l'élan du désir, et l'angoisse n'est que l'envers du désir. Mais souvent, comme dans les poèmes populaires nègres, les images jaillissent de la simple nomination des choses, à la seule condition qu'elle soit rythmée (L.-S. Senghor, 1977:11).

En 1956, Antoine-Roger Bolamba participe au Congrès des écrivains et artistes noirs à Paris, événement qui aura un retentissement exceptionnel, de part et d'autre, de l'Atlantique. L'année précédente, il avait publié « Esanzo, chants pour mon pays » qui marque sa maturation poétique tout en consacrant une rupture radicale avec les candeurs et les mimétismes de « Premiers Essais » (Bolamba, 1948). Son adhésion à la vulgate de la Négritude et à sa poétique en imprègne le propos.

¹ Bolamba Antoine-Roger (Boma, 1913 - Kinshasa, 2002).

Il suivit des études primaires et moyennes dans sa ville natale sous l'égide des Frères des Ecoles chrétiennes. Formation d'Assistant médical à Léopoldville. Rattaché à la revue *Brousse*, puis nommé rédacteur en chef de *La voix du Congolais*. Il connut une courte carrière politique au moment de l'indépendance. Secrétaire d'Etat à l'information en 1960, il fut démis de ses fonctions en même temps que le Premier Ministre Lumumba. Il sera nommé pour une courte période à la tête de l'Agence Congolaise de Presse. Après l'avènement de la Deuxième République, rejoignit le Bureau du Président de la République. Conteur, poète, essayiste, il est par ailleurs le principal rédacteur du reportage collectif, publié à Léopoldville, sous les auspices du Gouvernement et consacré au voyage de la délégation de notables congolais en métropole. Bolamba est l'auteur de plusieurs articles publiés dans *La Voix du Congolais*, parmi lesquels on trouve des pages sur la poésie et les poètes de la négritude.

Ce texte recèle les traces d'influences littéraires et idéologiques émanant principalement des poètes comme Césaire, Senghor, Damas et Rabearivelo qu'il a lus et auxquels il a consacré d'importantes études critiques.

En effet, çà et là « Esanzo, chants pour mon pays » est parsemé d'images, de tournures et de symboles de tonalité césairienne qui rappellent tel ou tel passage du « Cahier d'un retour au pays natal » (Césaire, 1939) :

Ah ! les résolutions qui craquent

Oh ! les folies qui hurlent

Le sort que je connais a ses gardiens

ils sont trois malins

je dis trois en comptant 1 2 3

qui chiffonnent la glace ancestrale

Mais toi regard fugitif

je t'aurai au sommet de l'ire vertigineuse (Bolamba, 1955).

Mais il a également érigé en modèle L.G. Damas : le thème de la nuit, métaphore de l'homme opprimé et de sa condition historique, sous la plume de Bolamba en dit long sur ses affinités avec le poète guyanais. Des affinités d'autant moins anodines qu'elles touchent au tissu même de l'imaginaire poétique. Le poète congolais écrit : « J'ai appris à connaître Damas dans pigments. » (*idem*: 47).

Qu'en est-il de Léopold Sédar Senghor ? L'influence de Senghor pourrait se mesurer à l'aune de certains thèmes comme la musique et la danse. Mais plus encore par une conception cosmique du pouvoir de la parole, et de la musique comme médiateurs entre les vivants et les morts. Comme son modèle Bolamba est persuadé de la puissance quasi magique de la danse, une conception que Senghor a résumée dans une formule devenue célèbre.

Musique, danse et poésie sont intrinsèquement liés contribuant ainsi à la communion entre la communauté des vivants et celle des morts, par-delà le carcan des logiques cartésiennes.

L'omniprésence des instruments musicaux traduit cette vision qui se veut un hommage à la culture africaine certes menacée par l'acculturation, mais inscrite dans un horizon prospectif celui de la régénération et du renouveau.

Plus d'un poème porte comme titre le nom d'un instrument musical. Dans « Lokolé » (Bolamba, 1955), le poète s'inscrit ainsi dans une tradition ancestrale revendiquée et actualisée. Il se veut un maillon vivant dans la longue chaîne du verbe, quintessence de la vie. Mais c'est aussi un lieu d'exorcisme, d'ordalies et de pouvoirs mystérieux.

Senghor, dans sa préface à « Esanzo », adoube Bolamba comme un authentique poète de la Négritude:

Je ne parlerai pas des idées de Bolamba. Ce sont des grands thèmes de la Négritude, que Griaule se plaît à découvrir dans les poèmes cosmogoniques des Dogons. La lune et le soleil s'y mêlent, la foudre, le crocodile et le serpent, le rêve et le désir, la danse et la mort. Dans ce monde transparent, il n'y a pas de solution de continuité entre le cauri et l'étoile. Il faut féliciter le poète d'être resté nègre et Bantou. Bien mieux de n'avoir pas d'idées (L.-S. Senghor, 1977: 10).

Le poète congolais se laisse aller à une célébration de la pensée primitive dans une revendication des cultures infantilisées à tort dont le poète a la mission redoutable de se réapproprier. Cependant Bolamba est resté au seuil de cette expérience majeure. Il en a découlé toutefois des vers elliptiques, peu goûtés de certains critiques enclins à ne voir dans « Esanzo » que l'expression « subreptice » d'une révolution.

Césaire l'a conforté dans sa quête d'images audacieuses, défi à la logique et rétives à la glose, enveloppées d'une aura de mystère et d'autant plus difficile à interpréter. Comme Césaire, Bolamba a éprouvé la nécessité de briser le carcan oppressif des logiques cartésiennes. Le nom ainsi que l'œuvre du poète malgache J.-J. Rabearivelo (1903-1937) mérite qu'on s'y penche afin d'en jauger l'influence sur A.-R. Bolamba. C'est à juste titre qu'Alain Ricard range les deux poètes sous la bannière d'écrivains « bigraphes » c'est-à-dire ceux qui s'adonnent à une écriture dans deux langues.

Or Bolamba a lu et goûté « Traduit de la nuit » (Rabearivelo, 1935). Faut-il y voir l'impulsion qui le porte à insérer dans son ouvrage deux poèmes mongo (Bolamba, 1955) ? En tous les cas, cette insertion n'est pas le fruit du hasard. Instruit, encouragé, séduit par l'expérience insigne du malgache, il s'avance sur ses brisées. Ces deux textes courts ont intrigué et questionné les critiques suscitant le plus souvent des commentaires mitigés. Ils sont pourtant parfaitement cohérents avec la démarche poétique d'Antoine-Roger Bolamba. Comme l'ensemble de poèmes de l'ouvrage, ces deux textes témoignent d'une parole en prise avec le réel. Textes originaux ou traductions ? Senghor n'a pas cru devoir cacher son admiration :

C'est étonnant, m'a dit, charmée, la Marquise de B... « votre ami pense-t-il en Français ou ces textes sont-ils des traductions ? » Bolamba lui aura répondu en transcrivant dans *Esanzo* -texte et traduction- deux poèmes mongo. C'est aussi sa réponse à ceux qui veulent que l'on ait « imité quelqu'un » (L.-S. Senghor, 1977: 8).

Pourquoi « poèmes mongo » ? Ils sont mongo par la langue, le « lomongo », langue de l'ethnie de Bolamba, originaire de la Province de l'Equateur. Mais davantage encore, et c'est tout à l'honneur d'Albert Gérard d'avoir donné une bien saisi leurs traits distinctifs :

On constate une sensible différence entre les deux textes qui sont l'œuvre de Bolamba et les deux poèmes qu'il traduit du mongo ; dans ceux-ci, pas de vers libres, pas d'images cosmiques ; ce sont deux courts poèmes gnominiques, illustrant chacun une vérité morale, dans un style elliptique. (Ricard, 1995: 100).

Vu la complexité de la question et pour ne pas m'éloigner de mon propos, je laisse de côté la discussion sur le fait de savoir quelle est la version première de ces textes.

Ces textes mongo s'intègrent par leur propos et leurs références symboliques dans la trame d'« *Esanzo* » ne serait-ce que par le fait de la traduction en français. Cependant la place qui est la leur dans l'économie du recueil et même dans la carrière de Bolamba en font un *momentum* particulier de sa création. Sans parler des divergences d'interprétation au niveau de la réception critique.

Quelques remarques s'imposent : il ne s'agit pas de textes tirés du corpus de la poésie traditionnelle mais d'une création originale en langue mongo par le biais de l'écriture. En d'autres termes, Bolamba se réclame d'une modernité littéraire qui s'adonne à quelques infidélités à la langue française afin de parier sur une expression en langue locale.

Leur ton énigmatique, leur portée morale ainsi que leur caractère dialogique font irrésistiblement penser aux *Vieilles chansons des pays d'Imerina* de J.-J. Rabearivelo (1939) et à « Traduit de la nuit ». Bolamba se montre plus proche du poète malgache que du rwandais Alexis Kagame (1954). Ses affinités avec le malgache tiennent de leur vision partagée du poète en situation coloniale, qui après avoir joué à fond la carte de l'assimilation en vient à éprouver un malaise qui le déporte de ses pulsions assimilatrices, du fait des impasses résultant du système dominant.

A bien d'égards, les convergences sont indéniables entre les trajectoires de Bolamba, estampillé « évolué » par l'administration coloniale, et celle de Rabearivelo. C'est à bon escient que Boudry souligne la volonté affirmée mais duelle du poète malgache de « devenir de plus en plus français en restant foncièrement malgache » (Boudry : 1959). Ecrire en malgache répond à des enjeux pour le moins cruciaux dont les « Calepins bleus » (son journal intime) donnent la mesure :

Et si, à l'étranger, on commence à parler un peu de lui, il est peu apprécié dans son pays : la langue française qu'il utilise fait de lui un étranger et l'enferme dans une solitude à laquelle l'incline un aristocratismes entretenu par un romantisme désuet. Il écrit aussi en malgache, et sa préoccupation de devenir un poète reconnu se transforme progressivement en celle de devenir l'aède des terres hautes (c'est-à-dire l'Imerina, poétiquement francisée en Emyrne, sans qu'il soit question des autres peuples ni des autres provinces de Madagascar) (Rabearivelo, 1990: 11).

Jean-Joseph Rabearivelo conscient du dualisme du poète colonisé, tiraillé entre deux cultures et deux langues, rejette l'exotisme tout en confessant le caractère périlleux de son positionnement :

Vraiment être poète est une situation bien périlleuse en Terre d'Emyrne et pour noble que soit la prétention d'y réussir, elle n'en porte pas moins le signe du danger. Donner dans l'exotisme comporte

deux risques inévitables dont l'un au moins est inexorable, tomber dans l'imitation ou extraire une essence bien épuisée (...). Pour qui a souci de sa responsabilité, de tels acquis ne sont malgré tout que pure déchéance. (*ibidem*).

Vieilles chansons des pays de l'Imérina engage une rupture à la fois conceptuelle et esthétique comme si le poète tentait de sortir de son statut contradictoire. Toute proportion gardée, Bolamba, poète vanté par les critiques et écrivains coloniaux comme un symbole de la réussite de leur système éducatif, et figure importante du microcosme des évolués en sa qualité de journaliste et de rédacteur en chef de « La Voix du Congolais » en est venu à éprouver des sentiments similaires. En écrivant dans sa langue, le lomongo, il affiche la volonté de se faire lui aussi l'aède de son peuple, de témoigner de la dignité des langues certes enseignées mais considérées comme pauvres et inadaptées à cette modernité dont les Belges se veulent les champions et les promoteurs magnanimes au profit des peuples naguère sans écriture.

Pour autant peut-on rapprocher en termes de contenu les deux poèmes mongo et les *Vieilles chansons des pays d'Imerina* ? Comme le souligne Raynaud de Gonzague, Rabearivelo se situe dans la tradition du « hain-teny », un « joyau de l'art traditionnel » que le poète malgache fait revivre à travers tout un jeu subtil : « parallélisme des symboles et des comparaisons, assonances et calembours, répétitions des syllabes, de mots et de groupes de mots (...) » (*ibidem*).

C'est incontestablement dans *Vieilles chansons des pays d'Imérina* que se cristallise cet art de la traduction par lequel Rabearivelo nous donne à écouter l'un des joyaux de la littérature orale traditionnelle, le hain-teny, et qui faisait partie de l'art de vivre des Ntalao (les anciens) : cet art de vivre, indissociable d'un art de parler et de penser, où se manifeste toute la vigueur et le charme d'un *folklore*, d'un esprit où se reconnaissait tout un peuple. Les explications s'accordent cependant sur l'habileté de la parole qui, à travers périphrases et métaphores, fonde un jeu de l'esprit et un plaisir du verbe essentiel au hain-teny : parallélisme des symboles et des comparaisons, assonances et calembours, répétitions des syllabes, de mots et de groupes de mots, glissements de sens retenus dans une extrême concision, en font des pièces pratiquement intraduisibles (*idem*: 16s).

Voici deux exemples puisés dans les « Vieilles chansons des pays d'Imerina » :

1. - Cette pirogue qui vogue là, au milieu des joncs, elle cherche à nous perdre, moi et mes effets, moi et mes rames !

- C'est le jeune homme jaune qui est fou : il laisse traîner la femme qu'il aime ! (*idem*: 62)

2. C'est sur les pignons d'Inde que les poules aiment à déposer leurs fientes ; c'est le mouton albinos que les chiens aiment à poursuivre : innombrables sont ceux qui ont de beaux yeux et qui me désirent, et celui qui a de grosses lèvres tournerait autour de moi ? (*idem*: 63).

Un certain nombre de traits spécifiques au hain-teny notamment leur extrême concision, la répétition de mots ou groupes de mots assortis de glissements de sens, le recours à la devinette, la mise en place d'une saynète et d'un dialogue, l'intervention de personnages sont aussi l'apanage de deux poèmes mongo de Bolamba, intitulés à l'identique. Voici le premier :

Poème mongo

Ilinga écoute le proverbe

- Ilinga écoute le proverbe.

Une mauvaise femme n'est pas bonne

- Ilinga ...

Ne l'emmenez pas dans les fêtes.

- Ilinga...

De peur qu'elle ne vous ridiculise.

- Ilinga...

Notre Etat n'est pas bon.

- Ilinga. (Pallister, 1977: 22)

-

C'est l'esprit de tout un peuple avec son sens de la formule brève au ton proverbial, son goût pour les formules imagées dont le caractère énigmatique s'avère indissociable de toute une vision du monde, et d'un art de vivre où la parole incarne une forme de pouvoir. Puisant dans le riche legs ancestral, il en magnifie une forme d'expression laissée pour compte par « l'omniscience du colonisateur », qui en dépit de son savoir n'a pas pénétré le noyau des énigmes. Bolamba suggère que ce langage ancien constitue un vecteur moderne à même de prendre en charge et d'exprimer le vécu du colonisé, étouffé par la censure. Son personnage Ilinga est en fait le double de Bolamba. La mise en parallèle de poèmes mongo avec les *Vieilles chansons des pays d'Imerina* donnent la

mesure de convergences tant au niveau de la construction, du style que de la primauté de l'art de l'allusion.

Bolamba a-t-il imité Rabearivelo ? Dans quelle mesure le poète congolais est-il redevable au Malgache ? Au moment où il écrit « Esanzo », Bolamba a lu et goûté le poète malgache, c'est un fait indéniable dont témoigne son article intitulé « Le poète martyr », qui paraît dans « La Voix du Congolais » (Bolamba, 1954: 689-691). Les deux poèmes mongo de Bolamba sont donnés en lomongo et en traduction française, à la manière du poète malgache dans « Traduit de la nuit ».

Par ailleurs avec « Esanzo », il est amené dans le sillage de Rabearivelo mais aussi des poètes de la Négritude à « faire table rase de toutes les chinoiseries de la versification occidentale (Magnier, 1995: 100). La fascination qu'il éprouve pour les hain-teny tels qu'il les découvre sous la plume de Rabearivelo tient à plusieurs facteurs. Ils lui rappellent des genres populaires propres aux mongo mais ayant des équivalents dans d'autres cultures congolaises : s'y côtoient le proverbe, l'énigme ou devinette, les formules allusives et assassines (le mbwakela en lingala), les métaphores et les symboles. Les *Vieilles chansons des pays d'Imérina* tant au niveau de la construction, du style que de la primauté de l'art de l'allusion convergent avec moult poèmes de terroirs congolais.

Le hain-teny donne une impulsion à Bolamba, l'incite à une prise de conscience de la maîtrise du verbe par les Anciens mais un verbe non pas au service de la magnificence des détenteurs du pouvoir comme chez Alexis Kagame (1952) mais plutôt à la portée du poète qui se veut le porte parole de son peuple colonisé. De forme excessivement ramassés, les deux poèmes mongo prennent la forme d'un dialogue entre le poète (le scripteur) et le nommé Lilinga. Lilinga est pour nous l'*alter ego* de l'évolué du Congo belge en quête d'un compromis aléatoire, entre le passé qui n'a pas tout à fait rendu gorge, et un présent caractérisé par la domination étrangère, qui sème dans les âmes la frustration, le doute et la rancœur. L'allusion à l'impôt, un des symboles coercitifs de l'ordre colonial conforte une telle interprétation.

Bolamba n'ira pas plus loin dans son écriture en lomongo, c'est d'autant plus regrettable que son coup d'essai qui fut un coup de maître, a laissé de traces. L'histoire retiendra que le poète congolais a mis fin concomitamment à sa production en français et en langue congolaise. Après 1956 sa participation au 1^{er} Congrès des écrivains noirs à Paris, le poète Bolamba observe, jusqu'à sa mort, un silence troublant qui inspire au poète Matala Mukadi Tshiakatumba son magnifique poème en guise d'hommage à son aîné intitulé « Poète, ton silence est un crime² (Tshitungu,2001: 19)

« Esanzo » s'inscrit au carrefour des influences croisées qui labourent les champs poétiques nègres, d'Afrique et de sa diaspora, ainsi que de Madagascar. Il marque dans la trajectoire de Bolamba la fin de la « décalcomanie » et son lot de mimétismes qui le confinaient dans les marges étriquées d'une poésie plus soucieuse de convenances que d'audace créative.

Les poètes du monde noir entérinent par leur influence le renouveau de la poésie sur le continent africain à charge pour la critique de spécifier les modalités d'une telle influence sur des œuvres singulières. L'impact de la Négritude sur l'œuvre de Bolamba montre bien que malgré la politique de confinement qui fut celle de la Belgique, l'expression *empire du silence* est d'autant plus relative que le recueil majeur de Bolamba contredit est venu dix ans après le pamphlet éponyme (Gilbert, 1946). Le poète Congolais pouvait d'autant moins demeurer dans l'isolement que la Négritude étend sa sphère d'influence au-delà des pays francophones d'Afrique. Elle bouleverse aussi la donne dans les pays lusophones, en dépit de l'ancienneté même du fait littéraire dans les territoires qui constituent les maillons de la lusophonie africaine.

Parallèlement à celle de Bolamba l'œuvre poétique de José Tenreiro³ de Sao Tome et Principe offre, elle aussi, un exemple de la résonance des poètes de la diaspora noire et plus particulièrement ceux du mouvement de la Négritude sur leurs homologues

³ Tenreiro, Francisco José de Vasquez Teinrero(1921-1963) : A vécu à Lisbonne où il fut l'un des fondateurs, avec Mario de Andrade et Agostinho Neto, du Centre d'études africaines. Auteur de nombreux essais, articles et d'une œuvre poétique importante. Géographe, professeur d'Université, il est l'auteur d'une monographie qui a fait date sur Sao Tomé et Principe. Son œuvre comprend des poèmes, des contes et nombreux articles de critique littéraire. A publié : L'Ile du Saint Nom (Collection « Novo Cancionero », Coimbra, Lisbonne, 1945), L'Île de San Thomé (Etude de Géographie, « Mémoires de la Junte de Recherches d'Outre-Mer », Lisbonne, 1961).

africains. La mise en parallèle de ces deux poètes qui ne se sont pas lus est cependant légitimée par l'ascendant que la Négritude a exercé sur leur poésie, au-delà des cloisonnements linguistiques, géographiques et politiques dus au colonisateur. Et pourtant l'histoire de lettres à Sao Tomé et Príncipe est foncièrement différente de celle du Congo, qualifié souvent d'empire du silence, une image qu'il convient cependant de manier avec précautions.

L'archipel constitue un maillon de l'empire colonial portugais en Afrique où l'efflorescence de la littérature dès la fin du XIX^e siècle a pu bénéficier de l'essor d'une presse locale bien implantée :

The appearance of the first periodical, *O Equador* (The Equator), as early as 1869 was merely a flash in the pan. In the absence of homegrown cultural activities and a local press of some significance, not to mention the exceedingly low literacy rate, where else could the tiny intellectual minority turn but Portugal, to find an environment to its creative potential (Moser & Ferreira, 1983: 211).

Cette primogéniture inspire au critique anglais Mario de Andrade l'observation suivante : « Cependant le fait littéraire éclate avec ardeur et talent, bien avant les années 30 de ce siècle. Seul le conditionnalisme colonial l'a contrarié dans son développement, le bloquant à l'intérieur des frontières des pays de son éclosion. » (Andrade). Avant l'émergence du mouvement de la Négritude les membres de l'élite angolaise se braquent contre le mépris professé à l'égard des cultures noires et formulent leur volonté d'enracinement dans le tuf culturel local. Une formule provocante et stimulante résume leur credo : « *Vamos descorbir Angola* ». Une façon de rompre les amarres avec l'exotisme dominant et les pâles imitations de la vie culturelle et littéraire portugaise de la métropole.

A Sao Tomé et Príncipe, archipel dont la population et la culture sont le fruit des brassages entre l'Europe, l'Asie et l'Afrique, dans le contexte des échanges intercontinentaux où l'esclave et la traite avaient leur part, des poètes s'étaient fait connaître dans le dernier quart du XIX^e siècle. C'est le cas de Costa Alegre, confronté à une solitude et une marginalité dues à ses ascendances africaines qui le porta à célébrer avec d'autant plus la race noire de sa mère. Mario de Andrade lui reproche de ne pas avoir rendu compte de tensions qui traversent son monde insulaire. Néanmoins

son texte prouve que l'exaltation de la race noire est attestée dès cette époque dans le champ littéraire luso-africain en rapport notamment avec la figure de la femme.

Il est vrai que de telles réussites littéraires comme l'écrit pertinemment le critique angolais Mario de Andrade restent en deçà de l'exigence d'authenticité en ne prenant guère en compte la « réalité globale issue de la colonisation. Cependant dès 1942, une inversion des paradigmes se met à l'œuvre sous l'impulsion de J.F. Teinreiro qui se voit ceindre, à juste titre, les lauriers de premier poète de la Négritude en langue portugaise :

La parution en 1942 de *Ilha de Nome Santo* (l'Île au Saint Nom) de Francisco José Teinreiro, marque le point de départ.

Dans la démarche de son affirmation, le poète cherche d'abord à relier sa condition primordiale d'homme insulaire à un monde plus vaste de l'oppression. (...)

C'est cette prise de conscience d'un patrimoine africain et du monde noir qui s'exprime tout particulièrement dans la poésie de F.-J. Teinreiro. C'est une voix solitaire qui s'élève pour chanter une île et exalter la négritude, en langue portugaise (...).

(Andrade)

C'est à Lisbonne, épicerie de l'empire où il évolue au sein des microcosmes étudiantins et entreprend aux côtés de Cabral, de Neto et de Mario de Andrade, entre autres, un projet culturel d'envergure qui se matérialise sous la forme d'une maison des étudiants de l'empire dont les initiatives éditoriales laisseront des nombreuses traces. Sur les tenants et les aboutissants de cette activité Mario de Andrade livre le témoignage suivant :

Vers les années 50, une assez réduite communauté d'étudiants et d'intellectuels, alors au Portugal, prenait une conscience aiguë de la nécessité de réagir contre l'image lusitanienne de l'homme noir et d'esquisser les voies d'une affirmation nationale.

Au cœur même de la capitale fasciste, il s'est donc constitué un Centre d'Etudes Africaines, groupement qui, d'emblée, s'est donné pour objectif de rationaliser les sentiments d'appartenance à un monde d'oppression et d'éveiller la conscience nationale, par le biais d'une analyse des fondements culturels du continent. Ses promoteurs furent Francisco José Tenreiro, Amilcar Cabral, Agostinho Neto et l'auteur de ce texte. (*ibidem*)

Il y découvre au fil de son activité débordante et au gré de sa curiosité toujours en éveil les mouvements nègres, nés en Amérique mais qui d'ores et déjà ont modelés les esprits à la faveur des rencontres internationales comme les congrès panafricains orchestrés par W.E.B. Dubois notamment celui tenu à Lisbonne en 1927. Il se familiarise avec les poètes noirs de la diaspora (Countee Cullen, Langston Hugues, Claude Mac Kay), mais aussi avec Césaire, Senghor, Damas ainsi que toutes les figures importantes dont les références essaient la trame de sa poésie. Non seulement le poète confesse son admiration pour Langston Hugues, et Countee Cullen. Il se réclame de leur lyrisme et s'inspire de leur phrasé moulé sur le blues et le jazz pour clamer la solitude qui l'étouffe et tenter de nommer les affres de l'exil, et dire sa condition de nègre opprimé. Il se définit lui-même comme un poète de la Négritude tout en traçant une ligne de démarcation entre l'époque désormais révolue de l'exotisme et celle de la Négritude :

Nous avons ainsi en 1953 la poésie de l'exotique, éloignée des réalités quotidiennes de la vie de l'homme ; la négritude ou poésie de la prise de conscience de l'homme face à ces mêmes réalités et enfin, la poésie de l'*amorabilidade*, celle du Cap-Vert, qui sans tourner le dos à la vie prise comme un ensemble de ses valeurs, réunit dans sa substance le cas particulier d'une généreuse rencontre de civilisations. (Andrade).

Il peut ainsi dépasser l'ambivalence culturelle propre à son archipel marqué par l'usage alterné du portugais et de la langue créole à travers un langage qui ne s'embarrasse plus de purisme faisant bon accueil à moult tournures empruntées au parler créole. Mieux encore il se revendique sa part d'africanité dans la méfiance d'un régionalisme à l'instar de l'attitude affichée par certains écrivains et poètes du Cap vert qui considèrent leur archipel comme une province du Portugal sans affinités ni continuité avec le reste du continent. A l'instar de ses maîtres, le poète de Sao Tomé et Principe libère le vers de toute contrainte métrique ; l'usage dynamique de la répétition contribue à ce dessein renforcé par une composition rythmique syncopée :

Dans ces nuits de tempête sur l'Europe
Count Basie joue pour moi
Et les rythmes nègres d'Amérique
Inondent mon cœur :

-ah ! les rythmes nègres d'Amérique
inondent mon cœur !

Et si encore je suis triste
Langston Hugues et Countee Cullen
arrivent à moi
en chantant le poème du jour nouveau
-ah ! les nègres jamais ne meurent
et jamais ne mourront !
...vite avec eux je veux chanter
vite avec eux je veux lutter
-ah ! les nègres jamais ne meurent
et jamais ne mourront !

Le mouvement de la Nègro-Renaissance dont Harlem est le creuset a marqué de son empreinte indélébile son univers poétique tant du point de vue des références que du style. Les renvois implicites ou explicites à Harlem, à ses écrivains, et à ses artistes essaient sa trame poétique comme autant de points de repères dans la nuit et comme autant de points d'ancrage dans un territoire à la dimension du monde.

Le poète de Sao Tomé et Príncipe n'en célèbre que plus ardemment l'Amérique noire et sa culture dont le jazz et le blues sont des emblèmes de par le monde. José Teinreiro multiplie les allusions aux symboles du génie nègre, manifestations emblématiques d'une culture noire enfin reconnue, accueillie à bras ouverts en Europe et portée aux nues. En l'occurrence le jazz, le blues ainsi que les masques nègres sont des révélateurs du génie noir et constituent des contributions majeures au patrimoine culturel universel.

Jazz et blues sont un antidote à sa solitude, à la dépersonnalisation, mais aussi une communion avec ses congénères qui lui permet de dépasser son insularité ; un appel pour se fondre dans la grande communauté noire, riche d'un passé marqué au fer rouge par l'esclavagisme et par l'oppression mais aussi un pari sur un avenir de liberté recouvrée et d'utopies. Grâce à sa maîtrise de l'anglais Teinreiro a pu lire dans les textes originaux les poètes de la Negro-Renaissance qui vont laisser une empreinte

profonde sur sa propre création poétique. Son travail de traducteur mériterait un jour une étude plus approfondie.

La Négritude s'offre à lui comme un socle pour bâtir avec ses frères un monde libérée des entraves, une nouvelle ère tournant résolument le dos à la dépossession, à la négation de soi. C'est un nouveau chapitre littéraire qui s'ouvre, engageant la rupture avec l'exotisme qui tend à nier l'héritage africain de son île où la tendance dominante parmi les élites était d'exhiber une sous-culture métropolitaine ambivalente et propice à tous reniements ainsi qu'à tous les travestissements. Dorénavant, sa géographie poétique se donne pour pôles de référence Sao Paulo, New York, Paris, Dakar. J.F. Tenreiro a vécu la Négritude comme une révélation et un retour à ses sources, la découverte des écrivains noirs du monde a sonné la fin de l'insularité d'ordre intellectuel et culturel qui le tenait en marge du monde. Son poème « Nègre du monde entier » en témoigne :

« Le son du gong
hurlait l'air
la défaite du nègre

Harlem ! Harlem !

Amérique !

Dans les rues de Harlem
Le sang des nègres et des blancs
Forme un échiquier

Harlem !

Quartier noir

Ring de vie ! »

(...)

Les poètes du Cap-Vert

Chantent

Ils chantent les hommes

Disparus à la pêche à la baleine

Ils chantent les hommes

Emportés dans les aventures de la vie

Eparpillés à travers le monde.

A Lisbonne ?
En Amérique ?
A Rio ?
(...)
Ta voix brune
Chante sur les scènes de Paris

Folies-Bergères !

Ton corps
Les Blancs le payent
A coups de bouteilles de
Champagne

Folies-Bergères !

Londres Paris Madrid
Sur les valises...

Seules les longues chansons
Que tu sanglotes
Parlent de notre tristesse !
(...)

José Francisco Teinreiro est un poète de la rupture au sein du monde littéraire luso-africain. Avant lui la poésie africaine de langue portugaise était certes déjà une réalité indéniable. Cependant elle était gênée dans son essor par un certain régionalisme de mauvais aloi. Il est un chaînon entre les productions de l'entre-deux-guerres, d'une part, et les efflorescences des décennies de lutte pour l'indépendance dont il a été par ailleurs avec Neto et Mario de Andrade un des précurseurs, d'autre part.

Disparu en 1961, sa poésie a servi de modèle à toute une génération et ses posthumes ne font que conforter sa place unique de révélateur, de passeur et de pionnier. Son poème « De cœur africain » porte en germe le renouvellement de la poésie africaine de langue portugaise de même qu'il a contribué à ancrer la poésie des élites dans le tuf de l'archipel fasciné par l'Europe lointaine et briser ainsi un isolement multiséculaire.

Le poète signe son appartenance au monde noir, son enracinement dans l'archipel tout en revendiquant son africanité :

Chemins battus en Europe
D'un cœur africain
Lointaine nostalgie des rouges palmeraies et verstes
Et jaunes
Les tons purs de la palette cubiste
Qu'un soleil sensuel a jetés sur le paysage
Nostalgie venue d'un cœur africain
En traversant les champs de blé impénétrables
Ces rues sans joie aux façades pourries
Par la mitraille myope d'Europe et d'Amérique
De l'Europe battue par moi, Nègre,
D'un cœur africain

C'est à Lisbonne au contact des étudiants originaires des quatre coins de l'empire qu'il affûte ses armes et qu'il pose les jalons d'une re-fondation culturelle dont l'ensemble des territoires colonisés tireront bénéfice en tant qu'elle sera le terreau de leur lutte pour la conquête de l'indépendance. Dans cette ville impériale, un autre sujet de Sao Tome et Principe, avant qu'elle ne tombe sous la coupe du fascisme, en la personne de Nicolas da Pinto avait été à travers son journal « Correio da Africa » l'une de têtes de pont du panafricanisme.

Nicolas da Pinto, déjà à cette époque, avait tenté de briser l'isolement de l'île en adhérent au panafricanisme et en diffusant sans contrainte linguistique son message en faveur de la solidarité et de l'unité du monde noir. Ce précurseur qui a marqué le monde du journalisme luso-africain en lui donnant une dimension pan-noire a préparé la voie à J.F. Tenreiro. A noter que « Correio da Africa » publie des articles en portugais et en français. Le Congolais Paul Panda Farnana (1888-1930) en sera le correspondant à Bruxelles. Il signa de nombreuses chroniques et des essais dans ce périodique de 1920 à 1923.

Le verrouillage du Congo est également à relativiser quand l'on prend en compte l'impact de Rabearivelo, le poète malgache sur Bolamba. Elle touche également les pays lusophones, pourtant entrées les premières en littérature. Cette influence parallèle, j'ai tenté de l'illustrer en comparant Bolamba à Teinreiro. De l'entre-deux-guerres aux années cinquante, au premier congrès des écrivains noirs qui rassemble par-delà les cloisonnements habituels, les deux jalons ne tiennent nullement du hasard. Il s'agit de mettre en évidence les fils rouges, d'une époque à l'autre, d'une sphère linguistique à l'autre. Mon propos est une incitation, une fenêtre ouverte, un pas qui en appelle nécessairement à des approfondissements.

Bibliographie :

- BOLAMBA, Antoine-Roger (1955). *Esanzo, chants pour mon pays*. Paris: Présence Africaine.
- BOUDRY, Robert (1958). *Jean-Joseph Rabearivelo et la mort*. Paris: Présence Africaine.
- GILBERT, Paul-Oscar (1947). *L'empire du silence. Congo 1946*.
- MAGNIER, Bernard (1995). *Poésie d'Afrique au sud du Sahara 1945-1995*. Arles: Actes Sud.
- MOSER, Gerald & FERREIRA, Manuel (1983). *Bibliographia das literaturas africana de expressão portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- RABEARIVELO, Jean-Joseph (1935). *Traduit de la nuit*. Tunis: Editions de Mirage.
- ID. (1967). *Vieilles chansons des pays d'Imerina*. Antananarivo: Editions Madprint (1^{ère} édition 1939).
- ID. (1991). *Traduit de la nuit Suivi de Vieilles chansons d'Imerina et autres poèmes*. Paris: Orphée / La Différence.
- ID. (2010). *Œuvres complètes. Tome I. Le diariste (Les Calepins bleus). L'épistolier - Le moraliste*. Edition critique coordonnée par Serge Meitinger, Liliane Ramaroso et Claire Riffard. Paris: Agence Universitaire de la Francophonie, Présence Africaine, CNRS Editions, Item. Coll. « planète Libre », dirigée par Jean-Marc de Biasi et Marc Cheymol.
- RICARD, Alain (1995). *Littératures africaines de langues aux livres*. Paris: Karthala.
- TSHITUNGU KONGOLO, Antoine(2003). *Poète, ton silence est crime*. Paris: L'Harmattan.

LES ENJEUX DE L'ECRITURE ET DE LA TRADUCTION

Entretien avec Michel Host

MARIA JOÃO REYNAUD

Université de Porto

reynaud@letras.up.pt

Michel Host, né en 1942 (Furnes, Veurne, Belgique), est un écrivain français aussi discret que fécond, dont l'œuvre comprend un vaste ensemble d'écrits dans presque tous les genres littéraires (romans, nouvelles, contes, poésie, traduction). Il arrive à Paris à 19 ans, où il fait des études supérieures à la Sorbonne. Agrégé d'espagnol, il a été enseignant dans des divers lycées. Ensuite il a été professeur de littérature espagnole (siècle d'Or) au CNED (Centre National d'Enseignement à Distance).

Son premier roman, *L'Ombre, le Fleuve, l'Eté*, publié en 1983, a reçu le prix Robert Walser 1984 (Bienne, Suisse) pour la première fois décerné à un romancier français. Deux ans après, le roman *Valet de nuit* lui a valu le Prix Goncourt 1986. D'autres titres suivront : *Les Cercles d'or*, nouvelles, 1989 ; *La Soirée*, récit, 1989 (épuisé), réédition de poche, 2002 ; *La Maison Traum*, roman, 1990 ; *Peter Sís ou l'Imagier du temps*, 1996 ; *Images de l'Empire, roman d'un chroniqueur*, 1991 (épuisé), réédition 2001 ; *Forêt Forteresse, conte pour aujourd'hui*, 1993 ; *Les Attentions de l'enfance*, récits, 1996, prix de Picardie ; *Déterrages/villes*, poèmes, 1997 ; *Journal de vacances d'une chatte parisienne*, 1996 (hors commerce) ; *Roxane*, roman, 1997 ; *Graines de pages, proses & poèmes sur 60 photos de Claire Garate*, 1999 ; *Alentours, petites proses*, 2001 ; *Regards*, album, 1999 ; *Converso ou la Fuite au Mexique*, roman, 2002 ; *Zone blanche*, roman, 2004 ; *Poème d'Hiroshima*, oratorio, 2005 ; *Le petit chat de neige*, nouvelles, 2007 ; *L'amazone boréale*, nouvelles, 2008 ; *Figurations de l'amante*, postface de Didier Bazy, 2010 ; *Mémoires du serpent*, roman, 2010. Des préfaces – *Les Degrés du regard*, anthologie de poèmes de Nuno Júdice, traduits du portugais par Michel Chandeigne, l'Escampette, 1993 ; *La Araucana*, de Alonso de

Ercilla, traduit de l'espagnol par Alexandre Nicolas, UTZ, 1993 – et des traductions – *Sonnets*, de Luís de Góngora, 2002 ; *Fable de Polyphème et Galatée*, de Luis de Góngora, 2005, entre autres. Sa collaboration à différentes revues (*L'Art du bref*, *Nouvelles Nouvelles*, *Regards*, *Quai Voltaire*, *L'Infini*, *Revue des Deux Mondes*, *L'Atelier du roman*, *La Sœur de l'ange*, *Salmigondis*, *Lieux d'Être...*) fait preuve d'un esprit soucieux et vivace, ouvert au dialogue artistique et culturel, qui contrarie l'individualiste contemporain.

MJR :

*Vous êtes né en Flandres (1942), où vous avez grandi et complété vos études secondaires. Ce n'est plus un secret que vous avez quitté la Belgique à 19 ans, pour des raisons familiales affligeantes. Et que Paris, la ville de vos rêves adolescents de liberté, est devenu le lieu d'une deuxième naissance ; et, quelques années plus tard, de reconnaissance heureuse de votre talent d'écrivain par le Prix Goncourt. Les plus beaux souvenirs de votre enfance belge sont cristallisés dans ce récit magnifique que vous avez appelé *Les Attentions de l'enfance* (1996). Quelle langue parliez-vous en famille ? Quel rôle a joué votre pays natal dans votre imaginaire ? Quel rapport avez-vous aujourd'hui à la Belgique ?*

M.H. :

En Flandre française, où vivaient mes grands-parents, nous parlions le français, et parfois le parler local, proche du dialecte picard. Mon pays natal m'a offert ses grands ciels ouverts, ses alouettes par milliers chantant haut par-dessus les terres plates, les nuages fous, les quatre vents... un sens aigu de l'espace et de l'indépendance. Cela se traduit dans l'imaginaire par le sentiment d'un éloignement des frontières spatiales et temporelles, la mise en place d'un esprit apte à accueillir et susciter la fiction, les fictions de toutes sortes.

Mes rapports avec la Belgique sont aujourd'hui plutôt imaginaires eux aussi : j'y suis né, c'est vrai, mais je n'y ai vraiment vécu qu'en tant que « pensionnaire », lors de mes études secondaires. Je me sens « belge mental » dans certaines circonstances, c'est-à-dire capable de saisir des folies, un sens du comique et du burlesque très particuliers,

tout cela mêlé à une propension invétérée à la rêverie. J'ai beaucoup aimé Arthur Rimbaud, et je l'aime toujours : il marchait à travers les paysages, les paysages marchent en moi.

MJR :

Vos romans et récits, qui traversent diverses époques – de la colonisation et de l'Inquisition espagnole au moment actuel – ont le pouvoir de capter l'esprit du temps et de retenir du présent l'essence d'un réel en même temps banal et énigmatique. En tant qu'écrivain, quel est votre rapport à l'histoire, passée ou récente ?

M.H. :

L'histoire des êtres humains m'a toujours intéressé, et je crois que c'est parce que les humains me paraissent illisibles, plus insensés que sensés, mais parfois aussi très « lisibles » ou « prévisibles ». Ils sont un grand mystère, ils sont admirables ou désespérants, un jour l'objet de mes sarcasmes, un autre de mon affliction stupéfaite. Cela semble vouloir me placer *au-dessus du lot*, dans une sphère distincte, mais ce n'est pas vraiment le cas. L'histoire – l'*Histoire* majuscule ! – est venue à ma rencontre lors de mon enfance, avec la fin de la Seconde guerre mondiale. Cela est patent dans *Les Attentions de l'enfance*. À ce sujet il serait nécessaire de réfléchir à ma date de naissance – 1942 -, qui est une date « officialisée » par mes soins. (Je ne tiens pas à développer ce point pour l'instant. Il y a là-dessous toute une affaire de famille.) L'histoire, donc... j'en suis imprégné.

L'après-guerre immédiat fut, dans ma vie familiale, comme un bref retour aux années de l'avant-guerre dont j'ai tenté de retrouver les parfums dans certaines séquences de *l'Ombre, le fleuve, l'été*. Dans le même roman, j'ai tenté de creuser aux deux extrémités de la chaîne historique : du lointain passé précolombien à la noire période des atrocités européennes du XX^{ème} siècle. À la fin, tout s'engloutit dans un maelström lacustre. *Valet de nuit*, mon second roman, reprend le même sujet dans un autre registre dont le fil secret est emprunté à l'*Odyssee*.

Dans *Converso ou la fuite au Mexique*, j'ai rêvé sur l'histoire et le parcours de

Mateo Alemán, l'auteur du *Guzmán de Alfarache*, sur sa partie espagnole dont plusieurs épisodes sont connus, et sur sa partie mexicaine, qui est totalement mystérieuse et se prête donc à des développements de pure fiction. Bref, je n'écris pas des « romans historiques », mais des fictions enracinées dans l'histoire ou dans le temps. Parfois aussi je m'évade de tout contexte historique précis pour entrer dans des rêveries obsessionnelles plus personnelles : *La Maison Traum*, *Forêt Forteresse*, *Mémoires du Serpent...*

MJR :

Vous touchez plusieurs genres du discours sans aucune contrainte (le lyrique, le fantastique, l'énigmatique, sans oublier l'humour exquis qui traverse vos récits). On dirait qu'ils vous sont tous familiers... Quel est le grand secret qui explique cette plasticité de votre écriture ?

M.H. :

Je ne sais pas si l'on doit me prêter de telles vertus littéraires, et sans être particulièrement modeste, j'en doute... Je cherche autant que possible à mettre en adéquation mes sujets, mes intentions, la tonalité du discours et souhaite obtenir une vérité littéraire plutôt qu'une autre, qui appartiendrait par exemple à une quelconque réalité. Par ailleurs, je doute fort de la « réalité ». La mienne, fondamentale, est à mes yeux exclusivement dans les textes. Ils « témoignent ». Cela ne signifie pas que je sois inapte à la compassion, à la révolte... Le témoignage social, politique... etc., n'est pas vraiment mon exercice favori : l'homme est si prévisible. Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet. Aucun secret, par conséquent. J'ai lu de bons auteurs. Autant que possible, j'en ai pris de la graine.

MJR :

Pourriez-vous nous introduire dans votre « espace privé » de création et nous

parler brièvement de votre méthode d'écriture ? A-t-elle changé depuis les premiers livres ? Prenez-vous des notes ? Écrivez-vous à la plume ou directement au clavier de l'ordinateur (qui a remplacé l' « obsolète » machine à écrire) ?

M.H. :

L'espace où j'écris, je l'appelle « mon atelier ». Montaigne avait sa « librairie », Azorín sa table sous les tuiles de sa maison. Ils n'avaient ni la machine à écrire ni l'ordinateur dont je dispose aujourd'hui : j'ai pratiquement toujours utilisé ces machines, car le simple geste de « taper » sur une touche porte vers l'avant, suscite l'élan... La plume vient ensuite, pour les corrections et ajustements.

Méthode d'écriture ? Pour le roman : un point de départ, un point d'arrivée et... entre ces deux points je vais à l'aventure. Tout plan m'écrase et finit par me bloquer. Certains romans ont ainsi péri en mer ou au milieu de la jungle : ils ne méritaient donc pas de vivre.

Pour la nouvelle, elle m'est donnée le plus souvent. Le travail d'ajustement a lieu après-coup.

Je prends peu de notes préalables. J'écris, je garde l'élan, mais en fin de course je fais de nombreuses vérifications et me relis beaucoup.

Le poème est d'une autre essence : pur élan, rapt, envol.

MJR :

Avant de commencer un roman, faites-vous des plans ? Avez-vous un titre, même s'il est provisoire, avant d'entrer en écriture ?

M.H. :

Il n'y a pas de règle en la matière. Des plans ? Plans minimaux ou pas de plan, selon l'écrit. Un titre ? Oui, et souvent il s'offre de lui-même. Il traduit l'idée-force ou l'idée première. L'orientation. C'est frappant dans les nouvelles. Il est alors rarement modifié.

Pour ce qui est du roman, un titre donne et engage le premier mouvement, puis, selon l'évolution du texte, il exigera éventuellement d'être changé. Le provisoire ici est

la règle. À la fin, un seul titre s'imposera. Comme on le sait, les titres sont parfois aussi affaire de discussion avec l'éditeur.

MJR :

Gardez-vous vos manuscrits ou vos tapuscrits après la publication de vos romans ?

MH :

J'en conserve quelques-uns, mais la plupart vont soit à la Bibliothèque nationale (privilège dont j'use parfois), ou à la Bibliothèque Jacques Lacarrière de la ville d'Auxerre.

MJR :

Quel est votre rapport au groupe de la Nouvelle Fiction ?

MH :

Je n'appartiens ni au mouvement, ni au groupe, qui semble d'ailleurs avoir beaucoup évolué. J'ai de véritables amitiés dans le groupe (Georges-Olivier Châteaureynaud, Jean-Claude Bologne, Hubert Haddad). Je crois certaines de mes fictions très proches de l'esprit de la *Nouvelle Fiction*. Les rapports sont essentiellement personnels.

MJR :

Pourriez-vous nous parler de votre passion pour le Siècle d'Or et, très particulièrement pour Góngora, dont vous avez traduit Le Polyphème (1612) et les Sonnets ?

MH :

Ma passion pour le Siècle d'Or est évidemment née durant mes études en Sorbonne, et spécifiquement grâce à Aristide Rumeau, professeur admirable qui accompagnait admirablement ses étudiants dans la découverte des arcanes du roman picaresque. Mon goût des poètes baroques français et européens m'a tout naturellement mené à Góngora.

Poète mal connu (voir inconnu en France hors de la sphère des hispanistes), poète décrié aussi pour son “obscurité” supposée... Le lisant, mon sentiment a été tout autre et j’ai voulu aller contre cette condamnation masquée qu’implique le terme « gongorisme », et cette conséquence que nous nous condamnions à en ignorer l’originalité, l’éclat et les beautés. Je reprends ici les termes d’un entretien donné en 2011 à l’Ecole Normales Supérieure des Langues, à Lyon: “J’avais été saisi par une nouveauté, une force, un éclat, la maîtrise exceptionnelle d’une langue poétique renouvelée, bouleversée et bouleversante. Je ne le comprenais pas entièrement, et cela y compris au niveau de la langue, de « sa » langue. Ses hyperbates, ses métaphores, son cultisme m’échappaient trop souvent. J’ai, depuis lors, renforcé mes connaissances et nourri le désir de prendre une revanche, non sur la difficulté, mais sur mes ignorances, sur ce retard intolérable, sur les stupides préjugés... J’ai voulu aussi transcrire dans ma langue la puissante charge émotive retenue, contenue dans les vers du poète cordouan. Donc, dès que je m’en suis cru capable, j’ai mis en chantier la traduction de ses *Sonnets* et me suis mis en quête d’un éditeur. La chose a pu enfin se réaliser ¹.”

MJR :

En tant qu’écrivain, qu’est-ce que signifie pour vous l’acte de traduire ? Quelles libertés réclamez-vous pour la traduction littéraire ? Pensez-vous que les traductions des grands classiques doivent faire l’objet d’un aggiornamento ?

MH :

Ces questions sont passionnantes. Les lieux communs tels que « *traduire, c’est trahir...* », « *traduire, c’est créer... ou recréer* », reposent sur un fond de vérité, mais ne disent pas toute la vérité. Traduire est d’abord un plaisir rare qui repose sur le travail des deux langues, sur une recherche de précision et d’élégance dans des registres donnés. En fait, la traduction est en soi impossible, notamment en ce qui concerne la poésie, et je la considère donc à chaque fois comme cette pratique musicale qui consiste

¹ Góngora, *Sonnets*. Trad. de Michel Host. Éditions DUMERCHEZ, *Collection Double Hache*, 2002 ?

à transcrire une sonate pour violoncelle en sonate pour piano, ou l'inverse... Les deux langues « sonnent » tels deux instruments différents. Cela s'appelle composer un « arrangement ». Et il y a de l'arrangement dans toute traduction, c'est-à-dire calcul et spontanéité, négociation et passage en force... Le tout est que « l'être nouveau, encore mal connu », né de ces travaux d'obstétrique ne soit pas absolument difforme, boiteux et sans aucune ressemblance avec son frère jumeau.

Les « classiques » doivent-ils faire l'objet d'un *aggiornamento* ? Tout dépend, selon moi, de ce dont il s'agit. Traduire les *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, ce fut d'abord retrouver le rythme de chaque stance à partir de ses premiers vers et, tout en étant lisible pour un lecteur français non familiarisé avec la concision de la langue du XV^{ème} siècle, conserver le parfum de ce que j'appelle « l'air du temps ». Dans le *Romancero gitano*, de Federico García Lorca, qui sera publié à l'automne, j'ai voulu restituer - autant que je l'ai pu ! - la luminosité chantante, l'obscurité brillante et amère comme un alcool inconnu que je rencontre dans les octosyllabes espagnols et si rarement dans les traductions françaises existantes. Ce fut plus difficile que de traduire Góngora, et j'espère au mieux y avoir réussi à de certains moments. Enfin, dans les deux comédies d'Aristophane que j'ai traduites - *Lysistrata*, *Ploutos* - j'ai fermement introduit ces *aggiornamentos*, que j'appelle « anachronismes », car en dépit de mon grand respect pour les traducteurs universitaires et leur parfaite exactitude, je considère qu'une comédie traduite où l'on ne rit pas devient une *tragédie* de la langue et un échec absolu : il faut donc, tout en respectant la totalité du sens et de l'esprit offerts par le texte original, s'adapter à l'autre culture et à la contemporanéité. J'appelle d'ailleurs ces travaux des « traductions-adaptations ».

Si je me suis étendu sur ces questions de traduction, c'est qu'à dire vrai je ne fais presque aucune différence entre mes efforts de *traducteur* et mes activités de *digresseur* : c'est ainsi que je définis ce que d'autres appellent, non sans forfanterie je crois, le travail du *créateur*, autrement dit de l'artiste. Je passe aisément d'une pratique à l'autre, parfois dans la même journée. Elles ne sont pas complémentaires mais identiques, l'une et l'autre réunissant ces deux ingrédients notables : le plaisir, la difficulté. En somme, le plaisir de la difficulté affrontée et parfois vaincue. D'ailleurs, il

m'arrive de comprendre le travail du poète, du romancier comme une traduction, celle de l'« inconnu » que l'on aide à surgir et qui nous parvient dans une langue intérieure, et pour le coup inconnue elle aussi.

Pour conclure, revenons à la poésie et à cet avis de Georges-Arthur Goldschmidt, grand traducteur de l'allemand : « C'est en effet, on le sait, par la « poésie » que tout commence, puisque intraduisible par essence : il n'y a sa traduction que par la poésie de l'autre langue ; il n'y a nul équivalent, mais l'éclair du sens pourtant se fait là et passe entre les langues, passe de langue en langue, de même que s'y situe ma liberté. ». Et ceci pour confirmer : « Qu'on ne s'y trompe pas : jamais le traducteur ne doit *inventer* mais il doit toujours *trouver*, trouver exactement ce qu'a dit l'auteur, il ne doit pas se mettre à sa place, il doit être à sa place. »

MJR :

Vous ne mélangez pas les genres, mais vous les cultivez presque tous...

Pourriez-vous préciser le sens de cette distinction par rapport à votre écriture ?

La distinction que Paul Valéry a établi entre la 'prose' (comparée à la marche) et la poésie (comparée à la danse) a pour vous toujours un sens ?

MH :

J'aimerais pratiquer « tous » les genres, mais en fait, je suis d'abord poète (même si cela n'apparaît pas d'évidence dans mes publications), puis nouvellistes et romancier. Cela répond à ma chronologie personnelle : j'ai écrit mes premiers poèmes à l'âge de quatorze ans. Je ne suis pas dans les distinctions formelles absolues, mais plutôt dans le « poieîn », le « faire » des Grecs. Comme un ébéniste, je fais des objets différents avec des bois différents. La distinction que fait Valéry me parle assez peu. Je la crois schématique : lors de nos lectures il nous arrive de rencontrer des pages de prose fort dansantes, et des strophes bien plates et pédestres.

MJR :

La notion de « style » (qui a été négativement stigmatisée dès les années soixante) a-t-elle pour vous encore un sens ?

MH :

Bien que n'existe pratiquement plus que le terme d' « écriture », je préfère toujours celui de « style » qui, selon son étymologie gréco-latine, suggère la pointe aiguë, celle qui de la colonne à l'épi, de l'aiguille de l'horloge au stylet du scribe est reconnaissable dans son tracé et la forme de la blessure qu'elle inflige. J'aborde rapidement la question dans un « *Petit vocabulaire de survie* » qui paraîtra cet automne :

« L'homme d'aujourd'hui, dans sa mégalomanie constitutive, s'il commet deux pages plus ou moins lisibles, parle de 'son écriture'. Le temps ne saurait tarder où il dira 'mes écritures', puis 'mes Écritures'. Le terme s'est largement substitué au mot 'style'. On ne veut plus avoir de style. On ne veut plus être identifiable. »

MJR :

Parlez-nous un peu de votre rapport avec la littérature portugaise – une fois que vous la connaissez fort bien et que vous êtes venu plusieurs fois au Portugal (la dernière pour participer à un Congrès International de Littérature et Histoire à la Faculté des Lettres de Porto).

MH :

Mon rapport à la littérature portugaise fut d'abord un rapport avec la langue, choisie au détriment du catalan - je demande pardon aux Catalans ! - pour la préparation du concours de l'agrégation d'espagnol. Ce fut un rapport amoureux, à la manière d'une rencontre de vacances d'abord, comme avec une jeune fille qui dévoile des charmes neufs à un jeune homme inexpérimenté. Ces charmes, ce furent en tout premier lieu ces sonorités pleines de la langue alternant, le sombre et l'ensoleillé, le sonore et le caressant-à-demi-étouffé - je ne sais comment exprimer la séduction de ces diphtongues en – ão, - ãe... qui parsèment le discours portugais -, puis les rudesses et les subtilités de la syntaxe... bref toute un « parler » qu'il m'arriva de regretter de ne l'avoir pas choisi comme premier objet de mes études. Ma connaissance de la littérature portugaise, liée en partie à mes quelques rares tentatives de traduction, reste parcellaire et

incomplète. Superficielle aussi. Elle est peu étendue au royaume des « classiques » : Luis de Camões, Eça de Queirós... À peine davantage chez les poètes et romanciers modernes et contemporains : Fernando Pessoa (devenu un classique !), bien entendu, mais qui n'occulte pas entièrement le paysage puisque j'y rencontre aussi, et avec bonheur : Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade, Al Berto... José Saramago, Antonio Lobo Antunes, Almeida Faria, et, avec une prédilection marquée, Vergílio Ferreira. C'est peu et beaucoup à la fois. Et je ne demande qu'à compléter mon étude, ce que je vais faire dès cet été avec quelques *Belles au bois dormant* couchées dans ma bibliothèque : Camilo Pessanha, Raúl Brandão...

Michel Host

Le 16 juin 2012.

Pour *Intercâmbio*, revue électronique d'études françaises de l'UP.