

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

**La problématique micro-identitaire
dans les écritures et expressions
francophones**

Sous la coordination de
Ramona Mielusel et
Pascal Munyankesha



N° 4 MAI 2013

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

Les Cahiers du GRELCEF

**La problématique micro-identitaire
dans les écritures et expressions
francophones**

Sous la coordination de
Ramona Mielusel et
Pascal Munyankesha



N° 4 MAI 2013

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : cgrelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Les Cahiers du GRELCEF. 2013

Sommaire

ÉDITORIAL

PROBLÉMATIQUE FRANCOPHONE ET QUESTION MINORITAIRE. 9
LATÉ LAWSON-HELLU

INTRODUCTION

LA PROBLÉMATIQUE MICRO-IDENTITAIRE
DANS LES ÉCRITURES ET EXPRESSIONS FRANCOPHONES. 11
RAMONA MIELUSEL ET PASCAL MUNYANKESHA

DOSSIER THÉMATIQUE

LA LITTÉRATURE FRANCOPHONE POSTCOLONIALE :
ENTRE DÉSAVEU SOCIAL ET RECONSTRUCTION IDENTITAIRE. 17
HABIBA JEMMALI FELLAH

LA PROBLÉMATIQUE DE L'EXIL DANS LA LITTÉRATURE
MAGHRÉBINE FÉMININE : *GARÇON MANQUÉ* DE
NINA BOURAOUI, *CE PAYS DONT JE MEURS* DE FAWZIA ZOUARI
ET *ZEÏDA DE NULLE PART* DE LEILA HOUARI. 35
CLAUDIA MANSUETO

LES HARKIS CHEZ MEHDI CHAREF ET ALAIN TASMA. 45
ANNE-MARIE MIRAGLIA

LA PLACE DES GROUPES MICRO-IDENTITAIRES EN FRANCE.
LE CAS DES GÉNÉRATIONS ISSUES DE L'IMMIGRATION. 59
RAMONA MIELUSEL

LES FORMES D'EXPRESSION DU THÉÂTRE NOIR AFRICAÏN :
INTERCOMMUNICATION, EMPRUNTS ET
STRUCTURES LANGAGIÈRES. 79
MALIKA DAHOUCHE

DE L'AXIOLOGISATION DU « RÉCIT-BIBLE » À LA QUESTION ÉPISTÉMIQUE DE LA « MICRO-IDENTITÉ ».	107
<i>LATÉ LAWSON-HELLU</i>	
VARIATIONS ET STYLISATION DE SOI DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE FATOU DIOME. RÉFLEXIONS ROMANESQUES D'UNE POSTCOLONISÉE.	141
<i>VINCENT SIMÉDOH</i>	
L'ÉCRITURE DU MOI DANS <i>LA LÉGENDE DES SIÈCLES</i> DE VICTOR HUGO : ENTRE CONDENSATION ET DILATATION.	155
<i>ÉMILIE TIOLLIER-AQAJANI</i>	
LE FRANÇAIS : LANGUE ET RÉFLEXION SUR SOI CHEZ UNE ÉCRIVAINNE FRANCOPHONE.	169
<i>AMEL ABDALLAH-KALAJI</i>	
QUAND MICRO-IDENTITÉ RIME AVEC MARGINALITÉ. LE CAS DES SWAHILIPHONES DU RWANDA.	181
<i>PASCAL MUNYANKESHA</i>	
COMPTE RENDU	
CHRISTELLE NADIA FOTSO. <i>L'EMPREINTE DES CHOSES BRISÉES</i> . ÉDITIONS DU PROTOCOLE, 2008, 285P.	199
<i>CÉCILE DOLISANE-ÉBOSSE</i>	
APPEL D'ARTICLES	
PROCHAIN NUMÉRO – N° 6 (2014).	205

Éditorial

Problématique francophone et question minoritaire

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

Si la question de la « micro-identité » constitue un soi un jugement de valeur astreignant l'individu ou le groupe qui en fait l'objet à une situation, épistémique ou réelle, d'infériorité par rapport à un ensemble d'individus dans un groupe constitué, c'est la même question qui permet d'appréhender la problématique francophone. L'histoire coloniale et post-coloniale a instauré de fait la problématique francophone dans celle de la « minorité » pour y associer d'autres situations de discrimination, qu'il s'agisse de la femme ou de tout autre individu jugé « inférieur ». Les réflexions rassemblées dans le présent numéro en donnent une profonde mesure.

Introduction

La problématique micro-identitaire dans les écritures et expressions francophones

Ramona Mielusel

University of Louisiana at Lafayette (USA)

Pascal Munyankesha

Western University (Canada)

Il est universellement connu que les micro-identités servent, en tant que paradigme, à déterminer la position donnée d'un fait identitaire collectif ou individuel par rapport à un autre fait identitaire inscrit en position de force ou de pouvoir. Ainsi, les micro-identités deviennent le point de référence pour la définition des identités locales comme dans l'exemple du fait (post)colonial. À ce titre, les écritures francophones ou les expressions francophones s'inscrivent pleinement dans la logique paradigmatique de la micro-identité.

Quand on parle de micro-identités en relation à la culture majoritaire dans certains pays atteints par le fait colonial, il ne s'agit pas de faire référence seulement aux pays qui se sont trouvés sous l'influence directe de la France comme par exemple l'Algérie, le Viêt-Nam, les Antilles et les pays de l'Afrique Subsaharienne. La soumission et l'acculturation de ces populations ne sont nullement contestées. De surcroît, la critique littéraire apprécie leur revirement culturel à travers les multiples formes artistiques (littérature, cinéma, théâtre et spectacle, chansons, etc.) qui transposent leur culture et leurs traditions dans des productions culturelles de langue française tout en gardant le spécifique local. L'ambition de ce numéro de la revue du G.R.E.L.C.E.F a été d'ouvrir la discussion sur d'autres micro-identités qui existent sur d'autres continents et sous diverses formes. Pour parler de micro-

identités dans le monde francophone, on pourrait aussi mentionner des groupes communautaires qui se trouvent dans une position minoritaire et qui ont également trouvé une voix/voie d'expression artistique. On pourrait faire ici appel aux communautés migrantes au Québec tels les écrivains provenant du Moyen Orient comme Abla Farhoud, ou des ressortissants des dictatures de l'Amérique du Sud comme la famille de Mauricio Segura, ou aux populations natives provenant des familles indiennes au Canada, aux communautés franco-ontariennes, aux écrivains acadiens, aux populations kabyles en Algérie, aux ressortissants des familles juives originaires d'Europe (comme le cas de Régine Robin), mais aussi du Maghreb, pour ne mentionner que ces quelques situations identitaires. D'ailleurs, on peut inclure dans cette catégorie les deuxièmes générations d'immigration en France (les Beurs) et au Canada qui, même si les membres de ces générations sont nés sur le territoire majoritaire, sont toujours considérés comme minoritaires et exclus par rapport à la majorité de la population. À cet effet, la réflexion proposée dans le présent numéro vise à mettre en discussion la définition même de la micro-identité dans ses différentes acceptions.

Ainsi, l'article « La littérature francophone postcoloniale : Entre désaveu social et reconstruction identitaire » de Habiba Jemmali Fellah porte sur l'ébranlement identitaire dans la littérature francophone de l'Afrique et des Antilles. Elle propose dans son article une nouvelle lecture de la parole africaine, maghrébine et antillaise, définie comme une sorte de désaveu engagé et puisant dans un réservoir langagier subversif. Les trois écrivains francophones interpellés par elle (Hélé Béji, Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau) ont réussi à bâtir à travers leurs récits une reconnaissance identitaire des peuples auxquels ils appartiennent face aux dégâts culturels hérités de l'histoire coloniale.

Claudia Mansueto consacre son article à la problématique de l'exil au féminin tout en analysant trois œuvres maghrébines : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari. Elle insiste sur la soumission et sur la révolte des héroïnes littéraires présentées dans les romans maghrébins sélectionnés tout en favorisant la connaissance d'un univers existentiel hybride et pluriel où vit et souffre toute une génération d'apatrides et de nomades.

Anne-Marie Miraglia nous introduit à tout un autre monde : celui des familles des Harkis vivant en France après leur rapatriement d'Algérie. L'article « Les Harkis chez Mehdi Charef et chez Alain

Tasma » se penche sur la position identitaire des Harkis dans l'Hexagone et sur leur relation avec les Français de souche. Son article est d'autant plus intéressant car elle entreprend une étude comparative entre le livre *Le Harki de Meriem* de Mehdi Charef et le film d'Alain Tasma, *Harki*.

L'article de Ramona Mielusel, « La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l'immigration », se concentre sur la mise en revue de l'évolution des artistes franco-maghrébins depuis les années 80 jusqu'à nos jours et sur la place que ces artistes ont occupé et occupent dans le paysage culturel français actuel. Elle dévoile l'originalité des œuvres franco-maghrébines au niveau du contenu et au niveau de la forme artistique par rapport aux œuvres produites par les « Français de souche ».

Malika Dahou nous transpose dans un monde à la fois vraisemblable et imaginaire, celui du théâtre noir africain. Au long de son texte, nous découvrons la richesse de l'art du spectacle et de son écriture littéraire au Mali, au Tchad, au Togo et en Côte-d'Ivoire (les chants, les griots), lequel a comme base la tradition théâtrale européenne à travers, par exemple, l'influence de Bertold Brecht, d'Antonin Artaud ou d'Eugène Ionesco.

Laté Lawson-Hellu présente les fondements discursifs de la micro-identité dans le cadre de l'État moderne, c'est-à-dire à partir de la tradition judéo-chrétienne, en l'occurrence dans les problèmes épistémiques de son texte fondateur, le texte biblique.

L'article de Vincent Simédon traite de la problématique de l'ambivalence et du « je » postcolonial sous la forme de pratique individuelle dans *La Préférence nationale* (2001) et dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome. Il démontre comment le sujet postcolonial qui se fait dans la représentation romanesque devient un objet discursif puis une « stylisation » qui débouche sur une variation de soi comme devenirs possibles.

Émilie Tiollier-Aqajani démontre que, dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo, les pensées profondes de l'auteur se découvrent entre les lignes. Son article révèle que le Moi de Hugo est présent par touches, parfois disséminé dans ses personnages.

Amel Abdallah-Kalaidji se penche sur une production autobiographique afin de dégager un discours relatif au rapport conflictuel qu'entretient l'auteure franco-algérienne Leila Sebbar avec la langue arabe. Il aborde cette question d'un point de vue psychocritique

et l'article autour de trois axes principaux, à savoir les emprunts lexicaux du dialecte arabe, les pronoms possessifs employés dans le corpus concerné et la force et la valeur de la négation dans le texte.

L'article de Pascal Munyankesha, « Quand micro-identité rime avec marginalité. Le cas des swahiliphones du Rwanda », expose et analyse les facteurs sociaux qui, depuis la colonisation du pays, poussent une grande partie de la population rwandaise à se montrer hostile au kiswahili. Il révèle ensuite les causes de la marginalisation de cette langue et de la micro-identité qui la détermine dans ce pays où la majorité de la population communique par le biais d'une seule langue nationale : le kinyarwanda.

Cécile Dolisane-Ebousse nous livre un compte-rendu du roman-fleuve, *L'empreinte des choses brisées*, de Christelle Nadia Fotso, publié en 2008 aux Éditions du Protocole. Elle nous dévoile l'ossature de cette prose entrecoupée de lettres, de multiples dialogues et correspondances qui retrace les contradictions d'une folle amoureuse, habitée par un amour étagé, métaphorique et réel à la fois.

Ce quatrième numéro des *Cahiers du G.R.E.L.C.E.F* vient comme une continuation d'une série de projets de notre groupe de recherche et de nos collaborateurs, projets axés sur le même thème. Les dialogues développés dans le numéro constituent ainsi l'aboutissement d'un long parcours qui a commencé avec une Journée d'études à l'Université Western en novembre 2011 et qui s'est poursuivi avec l'atelier que le G.R.E.L.C.E.F a organisé au Congrès de l'Association des Professeurs de Français des Universités et des Collèges Canadiens tenu en mai 2012 à l'Université de Waterloo au Canada. Le propos de cette publication est également de parler non seulement du passé qui a influencé l'existence de ces micro-identités, mais aussi de l'impact de ces communautés dans la société contemporaine. Cet échange intellectuel espère de la sorte ouvrir les perspectives sur l'avenir de telles populations dans un monde en transformation continue.

DOSSIER

La littérature francophone postcoloniale : Entre désaveu social et reconstruction identitaire

Habiba Jemmali Fellah
Université de Tunis I (Tunisie)

« L'inquisition et la société, les deux fléaux de la
vérité »

Pascal. *Pensées* Publication posthume des *Pensées de
M. Pascal sur la religion et sur quelques autres sujets.*
(1670)

INTRODUCTION

Un incipit intéressant à divers égards car prononcé aux termes d'une citation phare et qui vient s'inscrire à une phase inchoative du projet de dire les déclinaisons herméneutiques du vécu social, entre instrumentalisme et spéculation. Cette dernière est sciemment retenue pour annoncer la couleur problématique d'un sujet ayant longtemps fait l'objet d'une lecture subjectivée à l'endroit de réalités sociales organiquement liées à la question identitaire et aux circonstances géopolitiques qui déterminent l'expérience individuelle au sein d'une société donnée. Mais cette dite vérité en rapport avec l'inquisition et la société, particulièrement indépendante, serait-elle impérieusement cantonnée dans plusieurs constantes visant à délimiter sa nature de colonisée *versus* décolonisée au sein du chantier romanesque francophone, ou épouserait-elle à jamais un aspect muant inaccompli ?

Dans notre tentative de répondre à cette énigme conséquente, il est loisible de rappeler que les signes du social parsèment le roman dans la perspective de lui conférer une assise confortable qui saura définir ses

origines, influences, représentations et significations. La question de l'identité transcende l'espace scriptural de l'auteur, révélant ainsi une sorte de psychose devenue presque incontournable dans l'œuvre francophone. Aussi, le choix de la présente analyse n'est aucunement misé, mais traite d'une littérature en voie d'expansion : un rhizome puisant dans un réservoir littéraire composite et faisant rimer une littérature africaine, méditerranéenne bourgeonnante et une autre, antillaise d'actualité. Toutes vouées à un franc succès et cependant au centre d'une polémique invétérée. Il s'agit d'une véritable controverse prétendant scruter à la loupe les déboires d'un monde affranchi du joug du colonialisme et tendant plus spécifiquement à disséquer son rôle dans la naissance du phénomène des prédéfinitions identitaires. Il serait aussi expédient d'investir la piste de la dualité des identités individuelles et collectives, en perpétuelle évolution et ce dans une mise en relation avec la thématique postcoloniale.

Par ailleurs, l'alternative de la polyvalence et inconstance de l'unité textuelle est à même de supporter l'hypothèse de représenter une vision de facteurs fluctuants qui associeraient divers coins disséminés de l'univers francophone, comme l'Afrique et les Antilles, rappelant de fait une situation illustrative, avec un grand souci de dialogue ou encore une ferme mesure conciliante entre ces cas. Nonobstant, ces derniers sont reconduits par des déterminants géographiques visant à appuyer à la fois convergences et diversités des enjeux de la désillusion sociale par rapport à l'épisode de la convalescence identitaire. Il est question d'une esthétique atypique qui esquisse une ironie du sort et une satire énonciative présentant des faits marquants du monde africain ou encore antillais, sur une modalité légère en vue de rendre supportable le message politique qui prend sens dans quelques œuvres fixées comme champs d'expérimentation : *Allah n'est pas obligé* (2000), de l'auteur ivoirien Ahmadou Kourouma, *L'œil du jour* (1985), de l'écrivaine tunisienne Hélé Béji, et enfin *Un dimanche au cachot* (2007), de l'écrivain antillais Patrick Chamoiseau.

Notre approche comparative assume également des affinités intellectuelles et des expériences contigües entre les trois auteurs répondant à des coefficients originels ambulatoires. Ces mêmes écrivains évoquent des parcours antithétiques mais surtout une nouvelle déclinaison du double, interpellant le lecteur en témoin des événements narrés qui viseraient à renforcer des fonctions multiples de l'authenticité historique et culturelle. La notion du double s'opère à tous les niveaux,

notamment par rapport à l'identité pour représenter une quête emblématique de soi au contact de l'autre, à travers un mouvement de catharsis basé sur des événements confessés par les trois romanciers. Se prête alors une optique de dialogue entre la littérature antillaise, subsaharienne et maghrébine, dans le but de convenir à une franche initiative de subversion et interaction entre certaines acceptions sporadiques ou encore appréhensions subordonnées à des expériences propres aux réalités sociales pré- et post-coloniales. Ces dernières se déploient naturellement sous de nouvelles allures herméneutiques, briguant le gage corsé et inconditionnel de réunir des littératures francophones d'horizons éloignés et parfois exclus, néanmoins réunies sous la coupe d'une trame historique alliée.

L'enjeu principal serait alors de dénoncer les mécomptes du monde décolonisé et d'insister sur le chemin qu'emprunte l'œuvre littéraire dans sa charge de soutenir une subjectivité plurielle symptomatique d'une complexité prolifique et génératrice d'un éclatement à la fois identitaire et scriptural. Ce dernier érigerait son bien-fondé sur une sorte d'espace sacré de confession et de référence sociale, qui est celui de l'écriture.

I. LA RECONSTRUCTION IDENTITAIRE DANS L'IMAGINAIRE COLLECTIF

A. LA VOIE DU BRASSAGE CULTUREL

La base de la qualification identitaire la situe comme un objet dans un assortiment, en lui offrant une existence sociale et en aiguillant de la sorte la lecture des textes. Elle lui attribue également une note archétypique car sans cette lecture, la substance sociale n'aurait pas lieu, néanmoins la critique avise le lectorat des étiquettes qui en découlent. Par exemple, on se souvient de la virulente attaque de S. Adotevi contre la phraséologie senghorienne dans *Négritude et négrologues* (1972) : « non, décidément, l'étiquette « nègre » ne va pas de soi (...). Pas la peine d'insister sur les effets de sens de l'étiquette « francophone », qui ont été, quant à eux, maintes fois aperçus et dénoncés : il est toujours plus facile de voir les implications des étiquettes lorsqu'on ne souscrit pas à la « réalité » de ce qu'elles désignent, c'est-à-dire lorsqu'on ne trouve pas d'intérêt personnel ou collectif à maintenir cette désignation » (Voir Halen, 2001 : 14).

En effet, pour parler de l'africanité francophone à titre d'exemple, des références comme Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Édouard Glissant sont incontournables car c'est par leurs soins que de telles notions se sont épanouies, en se concrétisant à travers des marques indélébiles dans l'histoire récente du post-colonialisme. Aussi, ces témoignages de révérence prennent part efficiente dans l'initiation aux littératures francophones, lieux des nouveaux apports de reconstructions identitaires basées sur le mixage contextuel parataxique ou encore la diversité géographique. Tous ces espaces littéraires ont beaucoup en commun, surtout la langue française, pierre angulaire de l'ensemble mais aux idiomes variés et tributaires des ratios sociohistoriques. Par ailleurs, l'histoire des sociétés francophones explique volontiers les discours étalés dans les poétiques de genre, leurs motifs de production et surtout leur réception. La tâche du texte est celle de refonder l'identité irréductiblement caractéristique de ce dernier, en braquant sur lui l'œil critique de la machine coloniale *versus* postcoloniale. Émergent aussi les mouvements dyadiques et les coexistences identitaires du colonisé contre le colonisateur, du blanc contre le noir et de l'instruit contre l'inculte. Cette optique dichotomique s'avère nécessaire à la réaffirmation de soi ainsi qu'à l'instauration du dialogue interculturel viable qui s'apparente au champ francophone.

Par conséquent, la littérature francophone revendique ce dualisme qui la particularise sur le plan culturel interdépendant et la distingue en tant qu'espace hybride interpellant des zones géographiques variées mais combinées entre autres grâce à la teneur contextuelle de l'histoire coloniale. Ce dernier est soumis aux relations de domination entre le champ français et les périphéries, selon l'approche institutionnelle du champ littéraire, résolu par Bourdieu. En l'occurrence, les écrivains francophones de ce champ le sont par héritage ou le deviennent par choix, signe de cordialité et nostalgie quelque part complaisante, en dépit des vindictes publiques. De fait, cette dépendance ne fait pas des zones francophones des sous-cultures du champ français, mais opèrent dans un afflux attractif et effervescent, où nous pouvons repérer des paliers topographiques entre le Maghreb, les Antilles ou encore l'Afrique subsaharienne, concevant de cette manière des entités unissant des volontés littéraires communes. À ce titre, notons que tout ce genre de taxations métonymiques garantit au fond leur intérêt indûment amenuisé à un champ littéraire localisé et excessivement conditionné. De fait, l'écrivain défendrait son corps, participerait au scénario de

L'originalité identitaire et userait de la carte de l'exotisme fictif, en vue de satisfaire l'attente du lectorat, catégorisant à son insu ses propres talents scripturaux. Néanmoins, ce même écrivain refuse de se tenir à l'insipidité de cette attitude commerciale certes plaisante mais aux arguments peu fiables qui exhibent l'origine ethnique et entravent l'essence même du message universel de l'écriture. En effet, quel que soit l'endroit berceau de l'œuvre littéraire ou les conjonctures interférant dans son élaboration, il est imparable de les affilier à la polyvalence du message humain assigné comme tel, en vue de rétablir le statu quo des communautés contemporaines et de les libérer sciemment des chaînes qui ne sont plus dans leurs pieds mais dans leurs têtes.

B. LA RÉÉDIFICATION DU STATUT IDENTITAIRE ÉBRANLÉ : DE LA RÉALITÉ À LA FICTION

Les textes deviennent des lieux où se côtoient les représentations sociales, passant du récit à la fiction en vue de figurer parfois une identité modernisée, née en substitution à une désillusion à l'égard d'une société gardienne de legs, mais à l'affût d'un modèle européen aux abords restructurés, comme chez Hélé Béji. Cependant, l'auteur ne tarde pas à accentuer foncièrement les aspects prochroniques des mœurs ou encore les caractères dextrogyres des crédos mystiques, à travers la figure de la grand-mère, tout en esquissant une sorte d'opposition ludique entre la narratrice et son aïeule : « Plus sa foi grandit par le travail de la prière, plus mon incroyance se tisse comme l'envers de son point de tapisserie, épouse des proportions parallèles et illimitées. » (Béji, 1985 : 173).

Par conséquent, l'aspect de l'hybridité identitaire et du désenchantement se renforce et prend de l'envergure en s'étendant au domaine du culte religieux, des pratiques, des mœurs et des superstitions distinctives du reflux social répotent.

En revanche, des auteurs comme Kourouma font parler leurs romans dans une langue réinventée pour se rapprocher indéfiniment de la vérité désenchantée de la société, subvertissant ainsi les discours autorisés en mention d'ironie et légalisant une reconstruction identitaire tant convoitée. Ainsi, l'auteur d'*Allah n'est pas obligé* ne s'arrête pas au niveau du désenchantement politique et du bouillonnement intérieur, mais va même jusqu'à évoquer l'épouvantail de la religion que vit le peuple malinké : comme cette histoire de la maladie de sa mère

doublure du culte obstiné et du dogmatisme social. De fait, par la voix de Yacouba (Kourouma, 2000 : 48, 49 et 50), l'auteur décasse les spectres de l'obscurantisme social lié aux présages du voyage, consolidant cette espèce de vacillement théologique.

En effet, l'auteur ne renonce pas à son vœu d'acérer les ricochets de cette dernière pour mieux la décapiter et faire parade de ses partis pris politiques en quelques manières, comme la recrudescence de tous les sectateurs notionnels et verbaux propres aux revers sociaux, et nous en citons à cet égard : « la conférence nationale c'est la grande foire politique » (117). Par ailleurs, Kourouma ne manque pas dans son texte de condamner également l'ONU à titre d'exemple, qui d'après lui : « sert l'intérêt des toubabs européens colons et colonisateurs et jamais l'intérêt du pauvre nègre noir sauvage et indigène » (175).

Dans la même perspective, Chamoiseau n'hésite pas à infirmer dans un registre oratoire incandescent la société de castes et le système politique de ségrégation résultant du délit des excès et de la connivence colonisatrice. Ainsi, ce dernier finit par introniser un statut identitaire souillé par le processus impérialiste avec un nouveau versant sacrant une ultime lancée vers une altérité plus enthousiaste. Force est d'admettre sur ces entrefaites que dans notre analyse du texte, l'enfant ou l'Oubliée se veut définitivement victime de l'injustice sociale. Dans ce cas, la position du gourou qu'occupe le Maître en s'adonnant à ses pratiques sadiques est plutôt dotée d'une diabolisation acérée dans l'accomplissement de la déception et de l'ébranlement psychologique de cette dernière : « il renoue avec toute sa puissance sur la vie et la mort. Il se sent bien. » (2007 : 257) Pour le reste, Chamoiseau inculpe au même titre la chimère de l'indépendance à travers le modèle esclavagiste qui n'est autre que celui du Maître colon à l'ère colonialiste. Par conséquent, il dénigre cette culture reléguée qui tire revenant-bon et acquêts des dissonances internes de la sphère géographique représentée dans le roman.

Par conséquent, les auteurs en question prennent la parole pour déposer le bilan désenchanté des hypertrophies sociales entrevues, droit de l'occupation et du désabusement face aux leurres des autonomies. Par la même raison, ils prêchent une sorte de réédification du statut identitaire, par l'entremise d'une approche esthétique décrétée sous l'emblème de la brèche, de la satire et de la fragmentation en écriture. Leurs écrits ne sont pas des commémorations d'exploits libérateurs ou encore moins de pures célébrations d'indépendances mais plutôt

diagnostiques et arbitrages afférents aux situations politico-sociales contemporaines. À ce titre, la dynamique d'action se veut un aspect de la figuration textuelle et une médiatrice de l'espace décolonisé, en contribuant foncièrement au schéma actanciel qui redessine les quêtes de militantisme commanditées au pied de ces derniers, au profit d'un récit presque filmique. En d'autres termes, dans ce type de littératures, les récits relatés sont *in extenso* chargés de messages canoniques qui renseignent sur l'intention de ses émetteurs et sur la volonté de confier interstices de la fibre sociale en vue de décharger la mémoire du présent. En revanche, ces lieux de la mémoire sont ceux de l'esclavage et de la résistance que nous ne sommes plus obligés de tamiser, ni d'absoudre pour nous sentir bien mais plutôt de les doter d'une reconnaissance référentielle authentique, remettant ainsi en marche le processus de remémoration des entailles perpétuées.

Il s'agit pour les auteurs de briser le joug du mutisme et de la tranquillité par leur expression, se fixant le devoir d'écrire la mémoire-vérité qui tend à honorer les sociétés violées et à pénétrer dans les caveaux machiavéliques de l'histoire broyeuse des peuples. L'écrivain est aussi un historien qui se réconcilie avec son passé pour consigner les vécus, les approvisionner et les dominer afin d'éviter qu'ils ne se transforment en espaces phobiques. Aussi, le travail de l'écriture est un subjectile mnémonique, une médiation qui facilite l'archivage du souvenir. Ces dénonciations ont permis de comparer ces conditions à celles qui continuent de nos jours avec les dictatures installées à l'ère des indépendances.

II. LES CATALYSEURS DE LA RÉAFFIRMATION DE SOI DANS LE DISCOURS POSTCOLONIAL

A. LE DÉSAVEU ET LE LIEU DU DÉSENCHANTEMENT SOCIAL DANS L'ÉTUDE POSTCOLONIALE

Le roman francophone peut se lire comme une marque de l'émergence du désenchantement social et du dégrisement face au songe de la souveraineté. Par ailleurs, il devient un secteur où se conjuguent les modalités énonciatives et les stratégies discursives, visant à dégager la parole sociale. Le mode scriptural de ces auteurs francophones se veut fond de la stratégie sarcastique et moyen de déploiement d'un régime locutoire propre à une sorte de résistance diligente. Ce dernier acquiert

les propriétés nécessaires à la manœuvre efficiente d'assaillir la rumeur sociale et à cet égard il est fort intéressant de souligner que le schème de la dérision se veut la quintessence même de l'œuvre romanesque africaine ou encore antillaise. Cette même ironie explicite ou implicite soit-elle, se lit comme une modalité énonciative essentielle, protéiforme et qui vient s'inscrire au cœur de la visée de dire le désenchantement du monde. Elle s'exprime par la monnaie satirique en tant que donnée primordiale inhérente au processus de dire les déceptions des contrées colonisées ou les désabusements des sociétés décolonisées. Toute la difficulté pour les lecteurs que nous sommes est de ne pas contourner ni survoler les fondements même de la notion d'identité, au risque de la réduire à une donnée brute afférente à l'œuvre littéraire. De surcroît, il est nécessaire de mesurer l'étendue des représentations de l'imaginaire social désenchanté et d'analyser son rapport avec l'identité, dans son espace de prédilection, à savoir le roman : « On vit dans les romans, des palais enchantés et désenchantés » (Montesquieu, *L'esprit des lois*, Genève, 1748).

L'œuvre romanesque se veut avant tout lieu propice de paradoxes, visant à transporter subtilement le lectorat du réel à l'irréel et révélant une poétique anticonformiste de la texture romanesque basée sur l'élément axiomatique de la mixité qui a accompagné l'effort de changement. La littérature d'expression française soulève déjà les contradictions reconnues par une société bilingue et son cadre s'articule avant tout autour d'un tiraillement voire d'un conflit qui s'éclot en pleine époque coloniale, en tant que tentative de réaffirmation de soi face à l'assimilation infligée par le colonisateur et la fragilité des démarches de décolonisation. Les sociétés colonisées usent de la langue de l'autre pour témoigner de la complexité de l'impact de l'ailleurs et de la culture du colon. Toutefois, les écrivains tentent à travers leurs écrits de décoller et de ne pas s'enfermer dans leur sphère en prétendant que le caractère universel du patrimoine local doit primer et qu'il est utile de mettre fin à toute invasion extérieure. Par ailleurs, la langue française n'est plus celle du front dominateur mais elle renvoie à juste titre à un héritage culturel permettant de rendre perceptibles les supplices infligés à l'ère coloniale et aussi les structures politiques en prolifération depuis. Elle réinvente les mots en donnant parfois l'impression de vouloir s'appropriier la langue de l'autre moulée sur mesure et oriente l'histoire en exploitant le regard artistique sur la société à travers des modalités littéraires refaites.

En outre, le discours social propose surtout une lecture individualisée dépendant de la nature de la production et de la réception, offrant ainsi une désignation différente de l'identité de l'œuvre qui finit par devenir avant tout un témoignage d'autarcie. Par conséquent, l'identité culturelle de l'auteure comme référent de sa propre société peut se lire en tant que réflexe d'énonciation contre l'histoire coloniale. Dans la même perspective, les études réalisées sur la question du social en confluence avec l'archétype du désenchantement social et de la conséquence identitaire se voudront d'une variété opulente. Il est loisible de reconnaître qu'un grand nombre d'écrivains francophones a abordé les thématiques évoquées dans une approche réflexive des plus patentes. Nous citons en guise d'exemples, Jean Fontaine, dans son ouvrage *Écrivaines tunisiennes* où il s'est essayé à nous illustrer certaines caractéristiques du processus identitaire dans la littérature tunisienne.

C'est aussi le cas de Marie Élane, dans son ouvrage *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980* dont le titre même se veut assez parabolique voire suggestif sur le plan de l'énoncé et de la portée thématique, mettant en exergue la valeur du social liée à l'identité dans l'œuvre. En effet, les écrits qui infèrent que cette dernière ne doit pas se calfeutrer dans un mutisme dédaigneux et dans ce qui était autrefois considéré comme conforme à la bienséance, ne manquent point. Il est question pour les auteurs francophones d'une volonté de reconduction des axes atomiques fondateurs de leurs romans et à même de décrypter leurs postures quant à leurs sociétés d'origine ou d'accueil. Jean Déjeux, dans son extrait *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, souligne qu'Abdelkebir Khatibi a également évoqué plusieurs thèmes référant à la symbolique de l'identité féminine maghrébine.

Hélé Béji quant à elle, reprend la question et met l'accent sur sa propre perception de la société d'une manière générale, lors de la présentation de son livre *Une force qui demeure*. Toutefois, l'œuvre de Béji a souvent été considérée au sens d'une reproduction de la société et du prototype identitaire essentialiste, au point de fermer les yeux sur plusieurs signes qui circonscrivent sa modernité en tant que roman précurseur au sein du champ littéraire spécifique. De fait, certaines critiques traditionnelles ont parfois contourné l'essentiel de la démarche esthétique de l'auteure, en la catégorisant comme une écriture bienséante, sans pour autant insister sur la veine allocutoire qu'elle offre à travers sa théâtralisation du discours ou encore sur les marques de

l'expression subjective qui jalonnent le texte en combinant les techniques scripturaires. Au même titre, les études qui ont été consacrées à Chamoiseau et à Kourouma sont d'une densité copieuse mais nous avons l'impression que certaines d'elles ont eu tendance à apparenter leurs écrits à une sorte de traitement surfait de la société, au risque de consigner cette dernière dans un destin scellé qui est celui de l'isolement, de l'inaccessibilité et du folklore pittoresque aux yeux de l'occident. Par voie de conséquence, ce genre d'analyse est disposé à rationner le phénomène identitaire au rang de certains personnages et l'assigne en clouant son potentiel au niveau de toute représentation spatiale propre au lieu géographique.

À cet égard, il appert que plusieurs critiques ont insisté sur l'image réfléchie par le roman africain et antillais et qui se rapporte opiniâtrement aux états chaotiques propres à certaines réalités géopolitiques. À l'encontre de cette observation, notre lecture propose la désillusion comme entreprise de réconciliation identitaire imprégnée d'une rhétorique de l'humour et ordonnée sous un modèle de régime locutoire qui se charge à son tour de battre en brèche la rumeur répandue dans la cellule sociale.

Aussi, les trois textes viennent s'inscrire dans une sorte d'agencement chronologique propre au projet collectif de dire l'histoire de la colonisation, en pourfendant l'esclavage dans l'œuvre antillaise, en inculquant également les excès du colonialisme français au Maghreb et en mettant au jour les dégrisements de la décolonisation en Afrique subsaharienne. Par ailleurs, tout l'intérêt d'une optique comparative résiderait dans l'approche représentative de chaque vision de ces civilisations vis-à-vis de la régénérescence identitaire résultante du désenchantement du monde et reproductrice de chroniques croisées entre entités ethniques composites.

À bon escient, nous nous sommes aventurés à exploiter l'idée de la découverte de nouveaux systèmes sociaux dans une optique d'interaction retentissante entre diverses civilisations aux passés assimilables et qui s'évertue à détrôner les préjugés exotiques sur les communautés dites indigènes. Ce dernier aura un critérium de correspondance à but inductif, au profit d'une démonstration basée sur l'association d'identités géographiquement éparées mais historiquement liées et accessibles. À cet endroit, quelques études menées sur le thème de l'identité ont plutôt opté pour des traitements nuancés qui ne se prêtent pas à une prononciation définitive sur la question, toutefois elles

ont souvent exploité la piste de la prévention des vicissitudes humaines qui peuvent s'engendrer suite aux chocs culturels. Par ailleurs, leurs tentatives de représenter les réalités sociales ou de retranscrire des expériences perçues à travers des postures émettrices transporteuses d'un imaginaire multiforme sont notoires, particulièrement au niveau de l'œuvre chamoisienne. Nous citerons quelques critiques qui se sont proposé d'affouiller la question, comme l'œuvre de Christina Chivallon, *Éloge de la spatialité : Conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau*. D'autres travaux se sont plutôt attardés sur le métissage culturel de l'univers scriptural de l'auteur, comme Danroc Gilles, dans son ouvrage *Métissages d'écriture et de sacré dans la Caraïbe francophone*. Aussi, se concrétise un feint échange entre les littératures, cherchant à repenser le rôle de la réévaluation des éléments paratextuels à partir de la réception de certaines œuvres, comme celles de Patrick Chamoiseau *Un Dimanche au cachot*, longtemps métacentre de l'attention critique qui a revisité sa perception peu enthousiaste du monde antillais, au point de s'acharner à comprimer sa lecture à l'histoire de l'esclavage et à situer sa modernité plutôt sur le plan de la créolité de l'écriture. En effet, ses écrits ont été exploités en tant que mot de passe à l'espace identitaire antillais par certaines critiques telles que celles de Bojsen Heidi, *L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau*. À cet effet, les exemples et supports critiques ayant interrogé les thématiques de l'identité tributaire de l'espace, notamment au niveau scriptural se multiplient et tendent à une classification convenue de part la particularité de l'univers chamoisien. Néanmoins, la symbolique du désenchantement et la dimension équivoque de l'ironie tantôt satirique, tantôt ludique n'a pas vraiment promulgué à sa juste valeur le compte critique du point de vue énonciatif.

Au même titre, se lira un effet indélébile d'ébranlement, né de la reconstruction identitaire et qui se renforce à l'encontre de l'imposture sociale. En d'autres termes, il s'agit d'un rapport de causalité entre des composantes inconditionnées et substantielles d'une même réalité, dont la symbolique est bien sous-tendue dans l'œuvre kouroumienne. L'auteur n'est pas d'un intérêt moindre que les deux autres et sa littérature controversée pour occuper une place de plus en plus convoitée dans le champ littéraire africain subsaharien. En l'occurrence, il est beaucoup étudié dans les contrées francophones à la lumière de l'innovation de poids qu'il procure notamment au niveau de son mode

d'écriture, de sa fibre ou encore faculté de transmettre le message dans une oralité vive qui a repris l'image ou plutôt la part dramatique de la mésaventure coloniale. Ses écrits trahissent de la sorte un vécu mortifiant et une condition humaine en perpétuelle souffrance latente, exprimés dans un talent sans équivoque où l'auteur ose choquer et braver le jeu du modèle sociopolitique. À ce titre, Kourouma semble réussir à interpeller la conscience du lecteur dans une tentative de sensibilisation de l'opinion, à travers son style d'un ludisme amer et qui traduit un nouveau témoignage, celui de l'aventure existentielle désabusée.

Certaines critiques reconnues en la matière sont à interroger, comme celles de Jean Ouédraogo, *Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible*, un ouvrage à caractère anthropologique, ethnographique et sociohistorique remarquable qui vient honorer l'histoire de la transition du roman colonial au roman africain moderne et mettre l'accent sur l'importance du mouvement de la négritude ayant pour mérite d'éveiller la conscience collective chez les citoyens dits de couleur. À ce même égard, Jacqueline Leiner a repris les différentes acceptions de la notion de négritude dans son ouvrage *Négritude et Antillanité, entretien avec Aimé Césaire*. À bien y réfléchir, il s'agit tout simplement de définitions plurielles qui se prononcent sur la question de la déculturation engrenée par l'esclavage et entretenue par la guerre tribale. Plusieurs analystes se sont plutôt penchées sur l'approche esthétique qui a su véhiculer le message de la diaspora, parmi lesquelles nous comptons Ahmadou Bissiri « le français populaire » dans le champ artistique francophone, prenant position de la réception négative voire minimaliste des œuvres francophones face aux productions africaines anglophones et ce à cause des structures assimilationnistes de l'expérience coloniale, nous insinue-t-il. Dans ce même ouvrage, le critique nous parle même de langues feintes, selon la propre expression d'Alioune Tine, initiés par Ahmadou Kourouma à partir de 1968 dans *Les soleils des indépendances*. Une autre étude remarquable, celle de Claude Caitucoli, *L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : L'exemple d'Ahmadou Kourouma*, explore la portée moderniste de l'écriture de Kourouma, évoquant un militantisme glottopolitique face aux instances normatives et interrogeant les outils sociolinguistiques en usage dans les littératures dites périphériques.

En somme, l'éventail des ouvrages critiques et motifs de frictions qui ont jalonné les différents thèmes propres à l'œuvre « francophone »

et particulièrement celle soulignée, font légion. Néanmoins, une grande difficulté peut se lire dans le projet d'établir un trait d'union entre les littératures de provenances éloignées. En revanche, notre acte de communication vient proposer une nouvelle lecture, en démontrant ficelles et facettes occultées d'une mise en présence culturelle entre une Afrique « bordel au carré », nous dit Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* et des Antilles encore colonisées, selon Chamoiseau dans *Un dimanche au cachot*. Les deux font face à un monde maghrébin nouveau situant le lecteur dans un univers hétéroclite suspendu et indéfini, d'après *L'œil du jour*, de Hélé Béji.

B. LE PROCESSUS DU DÉSAVEU DANS L'APPROCHE ESTHÉTIQUE ENGAGÉE

Seules les formulations et les tournures varient dans une vision ambulatoire, dépourvue de sièges fixes, mais perçant avec brio les méandres du dilemme identitaire individuel et collectif inscrit au cœur des réalités sociales désenchantées.

Il est souvent dit que les identités se gèrent en Afrique et aux Antilles comme un patrimoine national fortement symbolique, que chaque auteur baptise selon ses perceptions ou encore expériences, relatant ainsi des projections imaginaires et interpellant des adhésions conceptuelles voire affectives de la part de ses lecteurs. Mais en réalité, les tentatives de retranscrire l'histoire de l'Afrique et des Antilles colonisées et décolonisées font l'objet d'enjeux divers et nous les identifions souventefois pour les distinguer des autres cultures, en les marginalisant par rapport aux normes établies, sous le motif d'une particularité qui leur serait propre.

Tous les auteurs sont avant tout des écrivains francophones ex-colonisés qui ont choisi délibérément d'être la conscience de leurs sociétés et de militer en vue de porter leurs voix en se faisant entendre par le monde entier. Dès lors, la fibre de résistance omniprésente dans leurs écrits est devenue une arme d'une part contre la domination extérieure qui rend esclaves les hommes et d'autre part contre le despotisme intérieur qui ralentit la marche des peuples vers l'acquiescement ou plutôt la libération du joug des tabous. Ainsi, l'écriture n'est plus que de l'art mais aussi un dispositif d'affranchissement qui se lit à travers le remaniement des règles normatives de la langue au profit du sens. Sous la loupe de l'histoire de

leurs pays dominés, nos auteurs se sont prononcés en confrontant des imaginaires forcément tributaires de contextes sociaux et culturels tangibles mais très alambiqués. Dans cette perspective, il sied bien de rappeler que le témoignage des littératures postcoloniales est circonstancié par des éléments décisifs dans le processus de militantisme qui monopolise l'énonciation. De fait, tout l'appareil scriptural semble dénoncer l'entreprise coloniale et la complaisance des modèles totalitaires impactant la quête identitaire dans son rapport avec l'autre. L'écriture agit à bon escient en mode de résistance infaillible qui vise à relater l'histoire nationale par l'entremise de l'expression libre et qui se veut surtout synonyme de combat vaillant visant à détruire la vision ubuesque des frontières figées. Ils ont eu recours à la langue française comme acte de militantisme exposant un vécu peu connu par leurs ravisseurs et allant au-delà des pressions linguistiques préétablies. Il s'agit d'une histoire partagée avec le même occupant et classée sous le signe du changement car elle vient à la fois rectifier l'usage de la langue dans son rapport habituel avec la réalité mais également sceller le pacte de l'engagement littéraire.

Hélé Béji parle d'identité résultante d'un patrimoine intellectuel tunisien oriental mais au fond africain. Quant à Chamoiseau, il nous réaffirme cette identité sociale éclatée au contact du maître, destituant surtout le passé délétère de l'esclavage. Enfin, Ahmadou Kourouma nous démontre les périls de cette illusion de métamorphose qui a occasionné une hybridité et un schisme psychologique chez son personnage principal. Par conséquent, tous ces auteurs divergent par le biais de moyens scripturaux, contextuels ou encore culturels et par des modes de présentations hétérogènes pour mieux affluer à une même réalité sociale qui unifie l'Afrique et les Antilles, en tant que contrées francophones, à savoir : le passé colonisateur et l'illusion des indépendances. Toutefois, les modalités énonciatives croquent des motifs historiques prédéfinis dans le traitement de la question identitaire sociale et sont véhiculées à travers des formes d'ironie à mille visages.

Il est fort intéressant d'interposer l'identité au désenchantement dans un contexte de tension politique à travers des dépositions à dominante engagée propres à la société africaine et antillaise, comme celle décrite par Ahmadou Kourouma ou encore celle relatée par Hélé Béji et enfin celle retracée par Chamoiseau. Cependant, cette initiative n'est pas sans risque périlleux de perte et de troubles psychologiques pour les différents interlocuteurs. De surcroît, la menace de dérapage est

considérable car les mots que nous y emploieront peuvent être porteurs d'excès, ceux des serments fanatiques de tous bords.

Le lecteur, quant à lui traque les nœuds silencieux du roman à la recherche de symboliques convenues qui seraient caractéristiques de l'univers africain et antillais. Il n'hésite pas à se pencher sur l'analyse des prototypes sociaux et souligne les isotopes apparents susceptibles de conduire à une sorte d'acception littérale de l'œuvre. En revanche, il fait abstraction la plupart du temps de l'essentiel de l'intention de l'auteur, ne pouvant se détacher d'une lecture circonstanciée par les facteurs historiques et géopolitiques à son tour surdéterminants du trait francophone et accostant dès lors sur un éclairage nébuleux.

CONCLUSION

Sur le plan théorique, la désignation de l'identité culturelle francophone est propre à une dénomination langagière en rapport avec des signes discursifs qui tentent de prévenir à la fois les stéréotypes identitaires et les frictions avec la culture régente. C'est par ineptie de réflexion aussi courante que significative que l'héritage culturel est conçu comme une icône anhistorique et hiératique, alors qu'il est correspondance, régénération, renaissance et enfin reconduction. Nous sommes résolument tentés de penser que la constante identitaire est tenue de se ressourcer constamment dans le multiculturalisme moderne en vue d'élargir le sentiment d'identité, de prouver que cette dernière dépend de l'enchaînement des reconnaissances de l'autre ou encore de sa propre stabilité dans le temps et enfin de récuser la doxa confuse qui la réduirait à des normes immarcescibles. De ce fait, la prédication identitaire continue à préoccuper la critique moderne qui a besoin de cheminer les acteurs sociaux dans l'espace sociétairé adéquat, mais à travers un certain relativisme de la pensée et du discours progressiste.

L'espace littéraire francophone a longtemps œuvré à redéfinir l'intégrité identitaire, à travers les exemples de connotations raciales, comme celle de la négritude parfaitement assumée par les ténors de la littérature nègre, à commencer par Léon-Gontran Damas et Fantz Fanon. Ces derniers ont beaucoup écrit dans la perspective d'arracher à leurs ravisseurs, anciens esclavagistes, un aveu recueillant leurs doléances. En dépit, de l'acharnement de la critique contemporaine à estomper la portée de cette violation de l'identité des colonisés, les écrivains francophones d'une manière générale ont continué leur lutte

contre l'exclusion des races considérées comme inférieures, sûrement pour mieux en tirer force et les rétablir sur des soubassements plus fiables. Aussi, la littérature francophone est avant tout un lieu de résistance dont les excès créent la vigilance critique et où le langage n'est pas utilisé comme faux-monnaieur. Le cadre spatial laisse entrevoir une sorte de grands villages du monde décolonisé, tentant de s'arracher des griffes de la monstrueuse souffrance infligée par le colon. Encore une fois le corps devient marque impérissable de la mémoire, conservant à jamais en lui des références spatio-temporelles, que le temps ne peut s'évertuer à strier.

Par ailleurs, le continent africain et les Antilles n'ont certainement pas le monopole des guerres, mais ont su tout de même délier les rouages de ces dernières en vue d'imposer une nouvelle dimension des circonstances poignantes endurées mais qui sont susceptibles parfois d'échapper au lecteur étranger. Ils ont agi pour condamner toutes les formes de discrimination avec la même virulence et se sont mobilisés contre toute instance institutionnelle corrompue, assaillant obliquement dans une sorte d'archéologie littéraire l'asservissement du colonialisme. Ainsi, ils ont à l'unanimité considéré que ce dernier ressource en amont comme en aval la machine destructrice des dictatures en gestation, ralentit la concrétisation identitaire et entrave l'ambition démocratique.

Enfin, la problématique identitaire a répondu au défi de bâtir reconnaissance et relation avec l'autre, permettant de passer de l'exil à l'exploration du discours postcolonial et des théories littéraires afférentes à la question. Dans leurs œuvres Hélé Béji, Ahmadou Kourouma et Patrick Chamoiseau n'hésitent pas à explorer tous les dispositifs énonciatifs, en mélangeant les registres oraux et écrits en vue de traduire les divers versants de l'histoire. Ils chercheront inlassablement à recomposer toutes les notes de l'imaginaire collectif et à renouer contact avec une altérité prolifique longtemps brigüée.

Ouvrages cités

- BÉJI, Hélé. 1985. *L'œil du jour*. Paris : Maurice Nadeau. 1993. Rééditions Cérès, Tunis.
- . 2006. *Une force qui demeure*. Paris : Arléa.
- BISSIRI, Ahmadou. 2001. « *Les paradoxes d'une existence* » dans *Cahiers d'études africaines*, 163-164, XLI-3-4, 771-782.
- BOJSEN, Heidi. 2002. *L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Partick Chamoiseau*. Revue de littérature comparée, n° 302.
- CAITUCOLI, Claude. 2004. *L'écrivain africain francophone agent glottopolitique : L'exemple d'Ahmadou Kourouma*, Université de Rouen, Numéro 3, Janvier.
- CHAMOISEAU, Patrick. 2007. *Un dimanche au cachot*. Paris : Gallimard.
- CHIVALLON, Christina. 1996. « Eloge de la spatialité : Conceptions des relations à l'espace et identité créole chez Patrick Chamoiseau », *L'Espace Géographique*, 2, 113-125. 15
- COLOMB, Michel. 2005. *L'empreinte du social dans le roman depuis 1980*. Publications de l'Université Paul Valéry, Montpellier III.
- DANROC, Gilles. 2009. *Métissages d'écriture et de sacré dans la Caraïbe francophone, Glissant, Chamoiseau. Geneviève*. Québec : Guérin.
- DÉJEUX, Jean. 1990. *La littérature féminine de langue française au Maghreb*, Extrait de la revue Itinéraires et contacts de cultures. Paris : L'Harmattan et Université Paris 13.
- FONTAINE, Jean. 1994. *Écrivaines tunisiennes*. Paris : Gai Savoir.
- HALEN, Pierre. 2001. *Études françaises, Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone*. Les Presses de l'Université de Montréal vol. 37, n° 2.
- KOUROUMA, Ahmadou. 1970. *Les soleils des indépendances*. Paris : Seuil.
- . 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.
- LEINER, Jacqueline. 1984. « Négritude et Antillanité, entretien avec Aimé Césaire », *Caraïbes II. Notre librairie*, n° 74.
- MONTESQUIEU. 1748. *L'esprit des lois*. Genève : chez Barillot et Fils. Paris : M.DCCL.

OUÉDRAOGO, Jean. 2004. « Maryse Condé et Ahmadou Kourouma : Griots de l'indicible ». *Francophone Cultures and Literatures*. Volume 43.

La problématique de l'exil dans la littérature
maghrébine féminine : *Garçon manqué* de
Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de
Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla
Houari

Claudia Mansueto
Université de Bologna (Italie)

INTRODUCTION

Née à la fin du colonialisme, la littérature féminine maghrébine s'affirme dans le panorama culturel nord-africain et international à partir des années 70-80. Concentrée sur les défis identitaires de la femme maghrébine du XX^e et du XXI^e siècle, l'intellectuelle nord-africaine analyse les profondeurs du *je* féminin avec énergie et courage, détermination et enthousiasme.

Consacré à la littérature féminine maghrébine, cet article analyse trois romans, trois témoignages du courage féminin : *Garçon manqué* (2000) de l'algérienne Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* (1999) de la tunisienne Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* (1985) de la marocaine Leïla Houari. Écrits par intellectuelles qui appartiennent à des milieux géographiques et culturels différents, ces romans analysent la problématique de l'exil et les conséquences identitaires de la diaspora nord-africaine. En révolte ou soumises, les héroïnes des ouvrages sélectionnés témoignent de la complexité de la problématique de l'*entre-deux*, d'une existence vécue entre *deux chaises* étrangères.

GARÇON MANQUÉ. LA CONQUÊTE D'UN *THIRD SPACE* IDENTITAIRE

Garçon manqué raconte l'histoire de Nina, jeune fille franco-algérienne qui interprète et témoigne des difficultés existentielles de toutes ces femmes qui, selon les mots de Léonora Miano, « habit[ent] la frontière » (2012 : 12) et vivent le drame de la diffraction identitaire perpétuelle. Bouraoui publie ce roman pour « soulever une part de son mystère [pour] se raconter, [pour] rassembler certaines des pièces qui constituent [...] sa mosaïque existentielle ». (Nicole Buffard-O'Shea, 2001 : 162) Hybride, plurielle, Nina est, donc, un mélange, une inconnue pour les Algériens et une étrangère pour les Français. Dans l'extrait suivant, l'adolescente exprime tout son malheur :

Les Algériens ne me voient pas. Les Français ne comprennent pas. Je construis un mur contre les autres. Les autres. Leurs lèvres. Leurs yeux qui cherchent sur mon corps une trace de ma mère, un signe de mon père. [...] Être séparée toujours de l'un et de l'autre. Porter une identité de fracture. Se penser en deux parties. À qui je ressemble le plus ? Qui a gagné sur moi ? Sur ma voix ? Sur mon visage ? Sur mon corps qui avance ? La France ou l'Algérie ? [...] Je suis tout. Je ne suis rien. (Bouraoui, 2000 : 77)

Les paroles de Nina évoquent tout son désespoir : apatride, porteuse d'une identité que Bouraoui définit « double et brisée » (*Ibid.*, 29), la jeune héroïne littéraire refuse son existence plurielle, nie son corps et sa sexualité. Désorientée dans ce monde qui ignore son existence, Nina décide de renoncer à sa sexualité féminine. Cachée derrière une nouvelle identité masculine, Nina (devenue Ahmed), invente un masque mensonger qui interprète sa pluralité. Les mots de Nina expriment la souffrance et le désespoir d'une enfant obligée à vivre dans le mensonge et dans la solitude :

Je prends un autre prénom, Ahmed. Je jette mes robes. Je coupe mes cheveux. Je me fais disparaître. J'intègre le pays des hommes. Je suis effrontée. Je soutiens leur regard. Je vole leurs manières. J'apprends vite. Je casse ma voix. [...] Ici je suis la seule fille qui joue au football. Ici je suis l'enfant qui ment. Toute ma vie consistera à restituer ce mensonge. (*Ibid.*, 15)

Selon Marta Segarra, la décision de Nina cache une motivation plus profonde : la jeune fille nie sa sexualité pour défendre son autonomie existentielle. Le phallocentrisme algérien étouffe les femmes et mortifie leur liberté :

La narratrice avoue au début que c'est une décision consciente, de vouloir être un garçon au lieu d'une fille [...] et qui obéit à une simple raison : se soustraire au désir des mâles, devenir sujet de désir et non simplement en être l'objet. (Segarra, 2010 : 107)

Toujours cachée, hantée par ce que Bouraoui définit « le vertige de la solitude » (2000 : 99), Nina connaît, à peine adolescente, l'expérience de l'exil : obligée à quitter Alger à cause d'une situation politique nationale de plus en plus chaotique, elle découvre la France. Exilée à Rennes chez ses grands-parents, la jeune héroïne propose un portrait de l'Hexagone particulièrement décevant. Indifférente aux tourments algériens, la France est « une immense solitude » (Barcelo-Guez, 2011 : 123) silencieuse pour le personnage :

Mais le silence prendra tout. Silence sur les massacres en Algérie. Sur la douleur. Sur notre nouvelle vie. Un silence qui court. Qui se transmet par contagion. Une vraie maladie. Une peste. Une épidémie. Silence sur toutes les lèvres. Silence de la France. (Bouraoui, 2000 : 115)

Indifférente aux tourments algériens, la France de Nina est une nation énigmatique, impénétrable. « Écrasée par la France. Écrasée par l'Algérie. Écrasée par la peur » (Bouraoui, 2000 : 67), Nina décide de plonger ses tourments identitaires dans les profondeurs marines. La mer Méditerranée est un synonyme de vérité, une mère accueillante qui protège et berce toutes « les victimes de l'ethnidentité » (Le Bris et Rouaud, 2010 : 81). Rassurée par la présence salvifique de la mer, Nina découvre finalement le bonheur :

La mer est derrière la forêt d'eucalyptus. Je regarde toujours au-delà. [...] Au-delà de mon corps féminin. Au-delà de la mer. [...] La mer tient entre les deux continents. Je reste entre les deux pays. [...] J'invente un autre monde. Sans voix. Sans jugement. [...] La mer se retire. Elle est sans fond. [...] Je n'ai que la mer. (Bouraoui, 2000 : 26)

Emblème de liberté, la présence du *Mare Nostrum* est un *leitmotiv* de la littérature féminine maghrébine : mère ou déesse, rassurante ou scabreuse, la mer Méditerranée¹ sauve les héroïnes de la jeune littérature nord-africaine de la dérive identitaire, de l'abyme de la dissolution.

¹ *Leitmotiv* de la littérature maghrébine féminine, la présence de la Mer Méditerranée domine la production littéraire de Malika Mokeddem. Dans son roman *N'Zid* (2001), elle décante le charme séducteur des profondeurs marines : « La mer est son incantation. [...] Elle est sa complice, [...] son rêve en dérive entre des bras de terre, à la traversée des détroits et qui va s'unir, dans un concert de vents, au grand océan. Sa Méditerranée est une déesse scabreuse et rebelle que ni les marchands de haine ni les sectaires n'ont réussi à fermer. Elle est le berceau où dorment, au chant de leurs sirènes, les naufragés esseulés,

Sauvée par les vagues méditerranéennes, Nina se réapproprie de son existence : ni française, ni algérienne, la jeune héroïne choisit Tivoli, en Italie, pour réinventer sa vie. Elle choisit la vie sans attaches, vivre la joie de la liberté du mouvement dans un espace neutre qui n'est ni l'Algérie de son enfance, ni la France, son pays d'accueil :

Ne plus avoir peur. De rien. Parmi ces hommes. Parmi ces femmes. Je n'étais plus française. Je n'étais plus algérienne. Je n'étais même plus la fille de ma mère. J'étais moi. Je me retrouvais. Je venais de mes yeux, de ma voix, de mes envies. Je sortais de moi. Et je me possédais. Mon corps se détachait de tout. Il n'avait plus rien de la France. Plus rien de l'Algérie. Il avait cette joie simple d'être en vie. (*Ibid* : 184)

Third Space (1999 : 45) idéal, Tivoli est le théâtre d'une transformation idéologique fondamentale : Nina accepte son identité hybride, dépasse les frontières et les conflits pour s'exiler dans *son* univers existentiel, un ventre maternel complexe et multiple qui refuse les amputations de la raison et du compromis. À Tivoli Nina reconstruit sa vie et affirme son autonomie existentielle. La fin du récit, comme dira Marta Segarra, « n'est pas une clôture » (2010 : 114), mais la découverte d'une identité complexe et multiple qui refuse le travestissement et qui intègre en elle les conflits et les diffractions.

CE PAYS DONT JE MEURS. L'EXIL QUI TUE L'ESPOIR

Ce pays dont je meurs est le deuxième roman de la journaliste et écrivaine francophone Fawzia Zouari. Exilée à Paris avec sa famille, Nacéra vit le drame de l'indifférence et de l'abandon dans une terre étrangère et brutale. Héroïne solitaire, Nacéra raconte la triste histoire de sa famille : le père de la jeune fille meurt à cause d'un grave accident, la mère de Nacéra est obligée de travailler pour survivre à la misère parisienne et Amira, la sœur de Nacéra, symbolise le drame d'une identité apatride et brisée (se trouvant entre les failles des deux cultures : française et maghrébine).

Perdue dans le labyrinthe parisien, Nacéra établit un rapport symbiotique avec sa sœur cadette Amira. Rebelle, en révolte comme les personnages sartriens, Amira refuse sa condition de déracinée : née à Paris, elle nie son identité maghrébine et invente d'autres identités fictionnelles pour occulter son côté nord-africain :

ceux des causes perdues, les fuyards de Gibraltar et bien des illusions de vivants. » (2001 : 68)

Gracieuse, menue, vive, elle séduisait facilement. J'appris qu'elle se faisait appeler Marie et qu'elle s'était inventé des origines italiennes. Ceux de ses camarades qui n'avaient jamais vu nos parents ne pouvaient en douter. (Zouari, 1999 : 89).

Cachée derrière des existences imaginaires, Amira est la victime exemplaire d'un processus de dépersonnalisation qui caractérise toutes les identités « interstitielles » (Barcelo-Guez, 2011 : 14) privées de points de repères idéologiques. Michel Laronde réfléchit sur cette problématique :

S'approprier le nom de quelqu'un d'autre, c'est procéder à la fois à une dépersonnalisation (perte du nom primaire) et à un transfert (gain du nom secondaire). Mais plutôt que de remplacement (d'un nom par l'autre), le processus est d'accumulation : *sous* le nom d'emprunt, il y a la multiplicité de la personne dans un seul être. Le jeu de la substitution nominale est ainsi caractérisé par le *déguisement*. (Laronde, 1993 : 99)

Étrangère en Maghreb et ignorée en France, Amira choisit le jeûne pour exprimer sa souffrance. Déterminée à suivre son projet de déconstruction identitaire et physique, Amira refuse la vie, se laisse mourir jour après jours sans combattre. Vivre *l'entre-deux*, admettre d'être *de nulle part* est inconcevable pour la jeune Amira : sans idiome et sans nation, elle est perdue dans un dédale de non-sens et contradictions.

Impuissante devant les souffrances de sa sœur, Nacéra assiste à la déflagration de sa famille : privée de son père et de sa mère, elle partage le calvaire d'Amira avec résignation et soumission. Les mots prononcés par Nacéra expriment toute sa douleur :

Peut-on s'attarder sur ses propres blessures lorsque vos proches en exhibent de plus profondes ? Peut-on raconter sa propre vie lorsqu'elle ne tient que par celle des autres ? Ai-je eu une vie, privée de parole, de choix, coincée entre vous tous, à vous regarder vous perdre, l'un après l'autre ? (Zouari, 1999 : 179)

Étouffée devant l'inexorable décadence familiale, Nacéra réfléchit souvent sur les motivations qui déterminent la mort de ses parents et de sa sœur : infectés par une sorte de virus inconnu, les membres de la famille de Nacéra souffrent d'une maladie obscure et mortelle qui détériore, jour après jour, leurs corps. Amel Fenniche-Fakhfakh explique dans son essai *Fawzia Zouari. L'écriture de l'exil* l'origine d'un tel malheur existentiel :

Dans *Ce pays dont je meurs*, l'exil est présenté comme une fêlure qui affecte l'individu dans les zones les plus intimes de son être : il est vécu comme une distorsion entre un ici avilissant et un ailleurs que la nostalgie du passé

couvre d'un revêtement mirifique. Le mal du pays taraude l'esprit des protagonistes, se transmue en maladie incurable et finit par décimer les personnages qui peuplent le roman. (2010 : 9)

Liés au souvenir de l'Algérie natale, les parents de Nacéra refusent la condition de solitude et misère qui caractérise leur existence parisienne : rejetés et humiliés, les parents de Nacéra témoignent de toute l'indifférence et l'hypocrisie française. Exilés en banlieue, Djamila et Ahmed, comme *Les Bomcs* de Chraïbi, perdent, jour après jour, l'espoir dans un avenir meilleur.

Si Djamila et Ahmed, les parents de Nacéra, deviennent les victimes exemplaires de l'exil parisien, Amira vit le drame de l'incohérence identitaire : la jeune sœur de Nacéra est née en France, mais elle incorpore les conséquences néfastes de l'exil parisien. Ni maghrébine, ni française, Amira est la fracture qui témoigne ce qu'Amel Fenniche-Fakhfakh définit « l'impossibilité de tout métissage » (*Ibid.*, 44). L'anorexie d'Amira est une réaction à l'hostilité française, un symbole qui occulte la complexité de l'itér dramatique que les « *intrançer(e)s* » (Ilaria Vitali, 2011 : 237) francophones parcourent courageusement. Selon la définition qu'Ilaria Vitali cite dans son ouvrage *Intrançers (I). Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, ce terme est une invention des individus franco-maghrébins pour essayer de se positionner dans un pays tel que la France :

L'Intrançer, c'est un mot que j'ai inventé que si tu es pas d'origine difficile tu peux pas piger, mais moi je t'explique, ça veut dire que tu es un étranger dans ton propre pays, mais ne me demande pas si le pays en question c'est l'Algérie ou la France. (2011 : 13)

ZEÏDA DE NULLE PART. SURVIVRE À LA FRONTIÈRE

« Déchirée entre deux pays, deux langues, deux cultures » (1985 :11), Zeïda, l'héroïne littéraire du roman de Leïla Houari, incarne le drame identitaire de toute une génération croisée qui n'a pas de place, qui habite un *no man's land* indéfini et hybride. Définie par Leïla Houari comme « la fille de l'exil » (*Ibid.*, 12), Zeïda vit à Bruxelles, mais rêve le Maroc de ses parents. « Absente » (*Ibid.*, 19) et muette, la ville européenne étouffe et mortifie la créativité et l'imagination de l'adolescente. Etrangère en Occident, Zeïda cherche ses racines identitaires en Maghreb, dans le petit village agricole de sa famille :

revenir au pays natal signifie, pour Zeïda, se sentir « chez elle » (*Ibid.*, 26).

Marta Segarra explique les motivations qui animent l'enthousiasme de la jeune protagoniste à faire le chemin du retour vers le pays de ses parents :

Le *retour* – qui n'est pas tel, insistons-y, puisqu'il s'agit souvent de la première visite des protagonistes à la terre d'origine de leur famille, où ils n'ont jamais vécu- signifie dans tous les cas un essai de retrouver une identité stable par rapport à l'Autre, et surtout à l'Autre collectif, comme l'indique M.Gondard. (Segarra, 1997 : 151)

Revenue au Maghreb, Zeïda découvre un contexte existentiel répétitif, immuable : Bruxelles et le petit village maghrébin deviennent, pour l'adolescente, les symboles d'un immobilisme existentiel qui ignore les frontières géographiques :

Zeïda sortit en courant, pourquoi courait-elle toujours comme une folle, où allait-elle ? Depuis le temps qu'elle était ici, elle avait l'impression d'être au même point, comme si elle n'était jamais partie, eh ! (*Ibid.*, 60)

Déçue par ce Maroc imaginaire qu'elle avait mythifié, Zeïda comprend et accepte progressivement son étrangeté, une diversité identitaire qui l'oblige à vivre *entre deux chaises*. Convaincue que la vraie richesse identitaire se cache derrière les contradictions, Zeïda refuse l'unité, les certitudes pour rechercher le doute, l'instabilité. Carmen Boustani, dans l'œuvre *Des femmes et de l'écriture*, attire l'attention sur le doute identitaire qui s'installe dans la conscience de la narratrice. Elle se trouve dans un désarroi profond après qu'elle a fait le voyage au Maroc qui signifie un retour aux origines de sa famille et après quelle a découvert que ce voyage n'a pas eu le but espéré, celui de retrouver ses repères :

De même que Shérazade, Zeïda fuit le foyer familial à cause de la pression et de l'étouffement provoqués par le sens de l'honneur imposé par son père ; [...] toutes les deux essaient des voies dans leur quête d'identité, font des fugues, frôlent l'interdit, se laissent attirer par la transgression et sont hypnotisées par les pays de leurs ancêtres, le Maroc ou l'Algérie, pays qu'elles ont tendance à mythifier et où elles voudraient trouver des réponses à leurs questions et l'accomplissement de leurs rêves. (Boustani, 2006 : 167)

« À la frontière des choses, à la limite entre le rêve et la réalité » (Segarra, 1997 : 160), Zeïda cultive son identité indéfinie et plurielle au-delà des masques et des stéréotypes que le conformisme des sociétés « ethnidentitaires » (2010 : 82) impose.

Personnage littéraire apatride, Zeïda représente « le rêve d'être sans identité et sans nom » (*Ibid.* : 161), le désir de vivre entre l'Orient et

l'Occident, dans un terrain sans frontières apte à cultiver l'hybridité et la diffraction identitaire. Marta Segarra insiste sur cet aspect de la perte identitaire qui représente une évolution vers une identité plurielle, c'est-à-dire, une identité composée de plusieurs couches culturelles qui est plus probable à être comprise à travers la création littéraire :

Certains romans expriment ainsi le rêve d'être sans identité et sans nom, parce qu'on a enlevé les masques que la société impose. Rester "à la frontière des choses", "à la limite entre le rêve et la réalité, entre l'Orient et l'Occident, entre la paix et la guerre" [...] équivaut à reconnaître que la richesse se trouve dans les contradictions et non dans les certitudes. [...] Le terrain le plus apte à cultiver cette identité "plurielle", *indéfinie*, est celui de la littérature, ou plus largement, de la langue. Tel que l'affirme subtilement H. Béji, la langue est toujours *autre*, malgré ses connotations sociales, politiques ou *génériques*. (1997 : 161)

Déracinée et hybride, Zeïda, « la fille de l'exil » (1985 : 12), refuse d'appartenir à un contexte géographique déterminé : *de nulle part*, elle survole les frontières et les limitations territoriales pour habiter un « *third space* » (Bahbha 45) indéfini où dominant le pluralisme et le métissage identitaire. Comme Zeïda, Shérazade, l'héroïne de *Shérazade : 17 ans, brune, frisée, les yeux verts* (1982) de l'algérienne Leïla Sebbar, se réfugie dans un espace existentiel atypique, sauvage. Valérie Orlando explique les principes idéologiques qui alimentent l'incessante recherche identitaire de cette génération croisée à laquelle Zeïda et Shérazade appartiennent :

Sebbar understands the nature of the Third Space. She realizes that only in the "in-between" that her characters will find the identities they seek—true identities made from the richness of the inherent diversity of their cultures. This in-between for Sebbar signifies a meeting point of cultures, notions of difference, exile, history and identity. [...] The dialogue made possible in the Third Space of Culture is a product of all cultures and beings who are in circulation, living in exile in a world on the margins of established norms. This space is one of production—where the desire to explore cultural dimensions is achieved. (Orlando, 1999 : 172)

Exilées volontaires ou involontaires, Zeïda et Shérazade refusent ce que Houari définit comme « le monde sclérosé » (1985 : 12) des stéréotypes pour se dissimuler dans un univers nomade, anonyme, à la constante rencontre de l'Autre. « Sans famille, sans maison, sans nom patronymique » (Fenniche-Fakhfakh, 2010 : 106), les apatrides « marchent infatigables vers du nouveau » (*Ibid* : 107) à la recherche d'autres mondes « hors la loi » (*Ibid* : 107).

CONCLUSION

Romans énigmatiques, *Garçon manqué*, *Ce pays dont je meurs* et *Zeïda de nulle part* réfléchissent sur la problématique de l'exil féminin en privilégiant une perspective originale : *en révolte* ou soumises, fugueuses ou victimes du désespoir, les héroïnes des œuvres sélectionnées permettent au lecteur occidental de comprendre le drame de l'exil à travers l'histoire de quatre adolescentes qui racontent leurs défis quotidiens, leurs victoires et leurs défaites. La lecture de *Garçon manqué*, de *Ce pays dont je meurs* et de *Zeïda de nulle part* affirme « la nécessité de l'ouverture de l'esprit sur la liberté humaine » (Laronde, 1993 : 151), l'importance du dialogue avec l'Autre pour intégrer les enfants *de nulle part* au-delà des frontières culturelles.

La compréhension du message de coopération et de communication réciproque que Bouraoui, Zouari et Houari véhiculent à travers leurs romans, doit favoriser la construction d'un pont entre Orient et Occident voué à la connaissance et au dialogue. L'interstice clair-obscur où se situent les exilés, les nomades et les apatrides représente l'*humus* indispensable pour la création d'un monde plus démocratique et moins sectaire. Espace de choix et de liberté, le non-lieu de l'altérité ignore l'intolérance, refuse le rejet de l'Autre parce que « la destruction des frontières culturelles » (Laronde, 1993 : 151) est la *conditio sine qua non* pour définir d'autres parcours identitaires « interstitiels » (Vitali, 2011 : 14).

Ouvrages cités

- BARCELO-GUEZ, Danielle. 2011. *Racines tunisiennes*, Paris : L'Harmattan.
- BOURAOUI, Nina. 2000. *Garçon manqué*, Paris : Stock.
- BOUASTANI, Carmen. 2006. *Des femmes et de l'écriture*, Paris : Karthala.
- BUFFARD-O'SHEA, Nicole. 2001. « Garçon manqué », *Le Maghreb littéraire*. Vol. 10, pp.162-166.
- FENNICHE-FAKHFAKH, Amel. 2010. *Fawzia Zouari. L'écriture de l'exil*, Paris : L'Harmattan.
- HOUARI, Leila. 1985. *Zeïda de nulle part*, Paris : L'Harmattan.
- LARONDE, Michel. 1993. *Autour du roman beur*, Paris : L'Harmattan.
- LE BRIS, Michel, et ROUAUD, Jean, (eds.). 2010. *Je est un autre*, Paris : Gallimard.
- MIANO, Léonora. 2012. *Habiter la frontière*, Paris : L'Arche éditeur.
- MOKEDDEM, Malika. 2001. *N'Zid*, Paris : Seuil.
- ORLANDO, Valérie. 1999. *Nomadic voices of exile : feminine identity in Francophone literature of the Maghreb*, Athens : Ohio UP.
- SEGARRA, Marta. 1997. *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*, Paris : L'Harmattan.
- . 2010. *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*, Paris : Karthala.
- VITALI, Ilaria, (dir.). 2011. *Intrangers (I). Post-migration et nouvelles frontières de la littérature beur*, Louvain-La-Neuve : Academia-L'Harmattan.
- Y. B. 2003. *Allah superstar*, Paris : Grasset.
- ZOUARI, Fawzia. 1999. *Ce pays dont je meurs*, Paris : Ramsay.

Les Harkis chez Mehdi Charef et Alain Tasma

Anne-Marie Miraglia
Université de Waterloo (Canada)

À quel moment, si jamais, devient-on capable de parler d'un événement douloureux et traumatisant ? Et pourquoi choisit-on de ressusciter un passé pénible ? Avec quelles intentions ? Qu'il soit effectué par un individu ou par une collectivité, ce genre de prise de parole est surtout difficile lorsqu'on ressent un sentiment, justifié ou non, de honte et de responsabilité pour le traumatisme subi. Cette prise de parole est d'autant plus réticente lorsqu'elle provient d'une minorité ethnique souvent malmenée par la société dominante.

Il en est ainsi des harkis qui ont joué un rôle très important dans l'histoire française contemporaine. Parmi les Français d'origines maghrébines, les harkis se trouvent dans une situation des plus sensibles du fait de la guerre d'indépendance algérienne qui dura 8 ans (de 1954 à 1962) et suscita des horreurs indicibles des deux camps, pour et contre l'Algérie française, avant de mettre fin à 132 ans de colonisation. La guerre d'Algérie a suscité plusieurs conflits fratricides dont le plus tragique est celui qui opposait violemment deux camps d'Algériens, les moudjahidines et les harkis, luttant chacun à sa façon contre la faim et l'humiliation.

Par leur rôle dans la guerre, 60,000 harkis ont été égorgés en l'été 1962 par les partisans du FLN (Front de libération nationale) (Jordi : 796). La France, pour sa part, a participé passivement et en connaissance de cause à ce massacre en désarmant et en abandonnant les harkis, leurs alliés en Algérie. Préoccupé par l'exode massif et le « rapatriement » des pieds noirs, les Français d'Algérie, le gouvernement français interdit à l'armée de « rapatrier » les harkis. Ceux qui réussissent à quitter l'Algérie sont parqués dans des camps de transit, dans des baraquements installés dans des zones forestières à la lisière des villes et

des villages français. Certains y sont restés pendant 25 ans. Analphabète et démunie, la grande majorité des Maghrébins de cette génération est restée muette et docile.

Or ce sont les enfants de ces hommes, les « beurs », les Français d'origines maghrébines, ou ce qu'on nommait par erreur « la deuxième génération d'immigrés » qui osent dénoncer, après 40 ans, à la place de leurs pères brisés, humiliés et moribonds, la violence et les injustices subies au cours des années par les Maghrébins, qu'ils soient harkis, immigrés ou citoyens français. Dans des textes littéraires et des textes filmiques, ils évoquent, par exemple, le massacre d'Algériens dans les régions de Sétif et de Guelma le 8 mai 1945, tout comme la répression brutale des centaines de manifestants algériens, le 17 octobre 1961, à Paris.

Malgré les nombreuses amnisties liées aux crimes de guerre, de plus en plus d'activités politiques et culturelles mettent fin à l'oubli et au refoulement de ce passé honteux de l'histoire française (Stora : 886-893). On trouve parmi ces activités la « marche des Beurs » pour l'égalité et contre le racisme (partie de Marseille le 18 octobre 1983, elle arrive à Paris le 3 décembre, 1983) ; les émissions à sujets politiques de Radio-Beure, les romans 'beurs' comme *Le Sourire de Brahim* de Nacer Kettane (1985), les ouvrages historiques comme *La Ratonnade d'octobre, un meurtre collectif à Paris* de Michel Lévine et, en 1998, le procès contre le préfet de Paris, Maurice Papon, pour des crimes contre l'humanité (notamment son rôle dans la déportation des juifs et dans la répression des Algériens en France). Et finalement, le 12 février 1999, l'Etat français « reconnaît solennellement la réalité du 'massacre' commis [le 17 octobre 1961] par des membres des forces de l'ordre » (Stora : 891).

Mais cette admission ne signifie pas pour autant la fin des difficultés entre les Français et les Maghrébins en France. Au contraire, il suffit de rappeler la recrudescence du racisme à l'égard des musulmans après le 11 septembre 2001, la législation interdisant le port du voile dans les espaces publics, la révolte des banlieues et les incendies de 2005 suite à la mort par électrocution de deux adolescents d'origines immigrées fuyant la police, les débats sur la commémoration des bienfaits de la colonisation, et les divers commentaires du président Sarkozy et de Jean-Marie Le Pen, le père fondateur du Front National, au sujet de l'insécurité et de « la racaille » dans les cités pour conclure que les difficultés des immigrés, de leurs enfants et de leurs petits-enfants en France ne cessent de se multiplier.

Face à un avenir commun bouché par le racisme et la discrimination, les enfants et les petits-enfants des Algériens en France ne semblent pas avoir pu gérer les tensions historiques qui continuent d'opposer, d'une part, les partisans de l'indépendance algérienne, immigrés en France pour des raisons économiques dans les années 50, et de l'autre, les harkis, récompensés d'une carte d'identité française pour leur fidélité à la France pendant la guerre d'Algérie. Aussi, de plus en plus de fictions romanesques et cinématographiques évoquent-elles cette violence fratricide.

Nous nous attarderons ici sur deux textes mettant en scène des familles d'harkis, leur isolement physique, leur aliénation culturelle et leur exclusion sociale non seulement par rapport à la population française et maghrébine en France, mais aussi par rapport à la population algérienne d'Algérie. Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le roman *Le Harki de Meriem* (1989) du romancier dit « beur » Mehdi Charef. Ensuite, il sera question du film « Harkis » du réalisateur Alain Tasma, sorti en 2006, 17 ans après la publication du *Harki de Mériem*. Le roman de Charef juxtapose d'une part le racisme meurtrier dont souffrent tous les Maghrébins en France et, d'autre part, le service rendu à la France par les harkis pendant la guerre d'Algérie. Le film d'Alain Tasma se concentre sur les humiliations, les injustices et les menaces quotidiennes subies par les harkis dans un camp de transit en France. Ces deux fictions se complètent et mettent en relief les difficultés inhérentes à la situation des harkis pris entre l'oubli et l'ingratitude du pays dit d'accueil et la mémoire vindicative du pays d'origine.

L'intrigue du *Harki de Meriem* se passe à Reims et débute avec l'assassinat de Sélim, 22 ans, par un groupe de jeunes d'extrême droite, la nuit de son anniversaire. Étudiant doué, destiné au droit, Sélim se sent parfaitement chez lui à Reims (« Il n'était pas d'ailleurs et ne se sentait pas d'ailleurs » Charef : 26), mais cela ne l'empêche pas d'être conscient que le racisme existe bel et bien en France, même chez son voisin de palier, Pierre, qui, « gagné par la psychose de l'insécurité », s'était acheté un fusil pour se protéger contre les étrangers et, en particulier, contre les adolescents « basané[s] » (Charef : 31). L'ironie du sort veut que Pierre, qui avait acheté un fusil « pour se faire peur » (Charef : 31), s'en sert finalement pour se suicider.

Le texte signale clairement que Sélim est la victime d'un crime raciste (« avec un visage plus clair il rentrerait tranquillement chez lui »

Charef : 26) et qu'il n'aurait pas été tué s'il n'avait pas été en possession d'une carte d'identité française (« Si par malheur tu as une carte d'identité française on te fait la peau. On ne veut pas de basanés dans les mêmes registres que nous, Bicot tu es, Bicot tu resteras », Charef : 31). De plus, il est évident que le maire de Reims ne fera rien pour arrêter les coupables car il « avait été élu de justesse [...] grâce aux voix de l'extrême droite » (Charef : 64).

En s'ouvrant sur la violence gratuite subie par le fils d'un harki, un étudiant maghrébin travailleur et bienveillant, *Le Harki de Meriem* affirme sans ambiguïté que la France n'a aucun égard pour le sang versé par les harkis fidèles à la France pendant la guerre d'Algérie tout comme elle n'a pas reconnu dans le passé les sacrifices des Maghrébins et des autres peuples colonisés qui se sont battus pour elle pendant la première et la deuxième guerre mondiale. La France opte constamment pour l'oubli et ne distingue pas véritablement entre les harkis qui lui sont restés fidèles et les Maghrébins installés en France pour des raisons économiques. Le texte suggère que la France ne s'inquiète pas si les harkis et leurs enfants ne peuvent aspirer au respect et à l'égalité... même en possession d'une carte d'identité française.

Ce deuxième roman de Charef montre que les harkis ne sont chez eux nulle part, ni en France, laquelle souffre d'amnésie, ni en Algérie laquelle se souvient trop bien « des salauds qui l'ont trahie » (Charef : 38). Cette situation entre l'amnésie française et la mémoire rancunière algérienne s'exprime dès les premiers chapitres du roman. Chargée par son père Azzedine de rapatrier le corps de Sélim en Algérie, Saliha est arrêtée à l'aéroport de Tlemcen par un douanier coléreux qui ne permet pas à cette « *Bent harki* » (fille de harki) d'enterrer son frère en Algérie. Le seul membre de la famille venu accueillir Saliha et la dépouille de Sélim à l'aéroport est leur grand-mère mais elle ne peut rien pour ses petits-enfants. Saliha doit rentrer en France avec la dépouille de son frère car d'après le douanier : « Le pays ne veut pas de la progéniture des traîtres » (Charef : 42).

Ces deux premiers chapitres du roman sont suivis d'à peu près seize brefs chapitres non numérotés constitutifs d'une longue analepse couvrant plus de 50 ans dans la vie d'Azzedine. Le texte est donc composé essentiellement de deux récits de longueur inégale : le récit cadre, le plus court, porte sur l'assassinat de Sélim, fils d'harki, et sur ses effets sur la famille, tandis que le récit encadré porte sur les difficultés d'Azzedine, son père, soldat harki pendant la guerre d'Algérie.

Le récit cadre se clôt avec le retour au présent. Après l'assassinat de Sélim, Azzedine se retrouve seul. Sa femme, Meriem, rentre définitivement en Algérie où il ne peut se rendre de peur de représailles. Sa fille, Saliha, devenue infirmière, quitte Reims pour ouvrir, avec le soutien d'Azzedine, un cabinet à Sarcelles, près de Paris. Aussi les deux premiers et les deux derniers chapitres, portés sur le présent, servent-ils de cadre pour la représentation des expériences d'Azzedine, soldat harki dans l'armée française.

Ce dédoublement du récit permet d'opposer d'une part les sacrifices des harkis et de leurs familles en faveur de la France et d'autre part le racisme et la violence que continue de leur réserver la société française. Mais comme le roman se termine avec le succès de Saliha, il semble suggérer que l'amélioration dans la situation des harkis est possible grâce à leurs propres efforts.

Porté sur le passé, le récit encadré relève en partie du discours de la mère d'Azzedine qui partage avec sa petite-fille quelques détails sur l'enfance et l'adolescence d'Azzedine (Charef : 58-61). Narratrice intradiégétique, la vieille femme raconte que son fils est « né le jour où le premier train a traversé la campagne » (Charef : 58), à l'époque où la France avait recruté son mari pour la deuxième guerre mondiale. Celui-ci est rentré cinq ans plus tard pour mourir de ses blessures (Charef : 61). Or le monument commémoratif érigé par les Français au centre d'une ville près du hameau de la vieille femme, ne rappelle aucun nom arabe (Charef : 60).

Le Harki de Meriem suggère que cette tendance à l'oubli et à l'ingratitude n'est toutefois pas spécifique à la France. Elle est aussi caractéristique de l'attitude des Algériens à l'égard de leurs parents harkis. Les Algériens restés au pays oublient qu'ils ont bénéficié directement des sacrifices de leurs parents harkis engagés dans l'armée française. Le texte explore le sens du mot « harki » tout en mettant en lumière la double aliénation des harkis pendant et après la guerre.

Rejetée par les petits immigrés qui n'avaient pas eu la chance de partir en colonies de vacances car « le règlement ne tolérait que deux enfants étrangers par groupe d'une vingtaine d'enfants français » (Charef : 45), Saliha à 9 ans avait demandé à sa mère et à son frère « c'est quoi un harki ? » (Charef : 46). Meriem lui avait expliqué qu'un harki « c'est quelqu'un qui a eu le courage de tout perdre pour faire vivre sa famille » (Charef : 46). Cette « réponse où l'on ne sentait ni honte ni remords » (p. 46) rassure la petite Saliha. Une vingtaine

d'années plus tard, à l'aéroport de Tlemcen, sa grand-mère affirme sa propre appréciation du sacrifice d'Azzedine et elle dénonce l'ingratitude des siens : « Ils ont vite oublié que s'ils ont pu manger et faire manger leurs enfants avant l'indépendance, c'est que ton père, en s'engageant dans l'armée française et en se reniant, les entretenait avec sa solde. Ton père s'est perdu pour qu'aucun de ses frères, aucune de ses sœurs n'aient trop à souffrir. » (Charef : 54)

Cependant, la réponse de Sélim à la question de Saliha introduit une note idéologique et politique qui ne figure pas dans l'explication de Meriem. Sa propre compréhension du terme « harki » évoque la trahison : « C'est un Arabe qui, pendant la guerre entre les Français et les Algériens, s'est battu contre les Arabes » (Charef : 47). Comme cette définition choque la petite Saliha, Sélim cherche à la rassurer en suggérant que leur père voulait peut-être que « les Français restent en Algérie avec les Arabes pour travailler ensemble » (Charef : 47).

Le monologue intérieur d'Azzedine sur le choix qu'il fit à la fin des années cinquante, à l'âge de 24 ans, affirme toutefois que son choix avait été déterminé uniquement par son désir de d'aider sa famille : « Il ne s'engagea pas contre quelqu'un, il s'engagea contre la terre : le ventre aride de sa terre. » (Charef : 74). « Une terre où il n'y avait plus qu'à crever, c'est ce qu'Azzedine se répéta pendant ses trente années d'exil. Et comme il ne lui restait plus que sa vie, il l'avait donnée pour les siens » (Charef : 75). La France lui avait donné une solde pour nourrir sa famille, lui avait appris à lire et à écrire le français et lui avait permis d'obtenir son permis de conduire. Au service de l'armée française, Azzedine a pu laisser ses économies à sa femme et à sa mère qui faisait vivre la famille et il a fait installer une pompe sur une ancienne source au profit de tout le douar (Charef : 130). Il faut donc reconnaître que l'amélioration dans les conditions économiques de la famille et du village a été réalisée par ceux qui comme Azzedine ont été accusés de trahison ; et que la guerre d'indépendance résulta dans la création d'emplois indispensables au bien-être d'au moins une partie de la population algérienne.

Couvrant les trois dernières années de la guerre d'Algérie, la longue analepse sur l'expérience harki du jeune Azzedine explore plus à fond la variété et la complexité des réponses possibles à la question « qu'est-ce qu'un harki ? » Pour ce faire, le récit intègre l'histoire d'autres soldats recrutés en même temps qu'Azzedine par l'armée française. Il s'agit de trois harkis dont Boussetta, Chaouch, Naïm et d'un

colon espagnol nommé Pérez. Malgré ses origines, celui-ci prétend être « plus Français que les Français parce qu'il tient à se battre pour rester dans 'son pays'. » (Charef : 87). Boussetta, lui, s'est engagé parce que c'est « un boulot comme les autres avec une solde à la clef » (Charef : 87). À 30 ans, bien qu'il n'ait rien oublié du massacre de 20 000 Algériens à Guelma, le 8 mai 1945, son unique objectif est de gagner assez d'argent pour se marier. Ces deux personnages incarnent donc deux mobiles opposés déterminant leur engagement : le patriotisme et l'individualisme. Si Pérez et Chaouche prennent plaisir à torturer les prisonniers pour obtenir des renseignements leur permettant de réaliser leurs objectifs, Naïm cherche avant tout de venger son père tué par les « *Fellouzes* » pour avoir refusé d'apporter des explosifs jusqu'à un bistrot français (Charef : 85).

Né prématuré et donc rejeté par sa mère et par son père qui soupçonne sa femme d'adultère, Chaouche est le plus violent et le plus odieux des soldats harkis à l'égard des Algériens, hommes et femmes. Par exemple, non seulement participe-t-il avec deux soldats français au viol d'une adolescente algérienne mais il finit par tuer le père qui réclame justice pour sa fille. Porteur du drapeau français, Chaouche est « propulsé à ce poste [...] pour appâter quelques-uns des miséreux qui assistaient à la parade » (Charef : 95). Il est le seul harki qui ose évoquer « *istiqlal* », l'indépendance, et tout dans son comportement suggère que son engagement dans l'armée française relève de la haine de soi et des siens en plus de trahir un penchant suicidaire. Ces personnages de nouvelles recrues révèlent donc les difficultés au sein de la société algérienne, leur lutte contre une misère issue fondamentalement de la colonisation, la confiscation des terres ancestrales par les colons et le repliement sur soi des colonisés.

Azzedine, lui, évite au tant que possible de participer à la torture des Algériens mais il reconnaît qu'il est « pris dans un piège, et que, même si l'Algérie demeurerait française, il resterait à jamais un oppresseur. Il s'était enrôlé comme on embauche à l'usine, pour la solde à la fin du mois, il savait désormais qu'il lui faudrait lutter pour sa survie » (Charef : 112). Azzedine ne s'est engagé ni par patriotisme (comme Pérez), ni par vengeance (comme Naïm), ni par égocentrisme (comme Boussetta). Il s'est engagé, s'est sacrifié, tout simplement pour faire vivre les siens.

En 1962, c'est la débâcle. L'armée française désarme les harkis et facilite le rapatriement des colons en France. Chaouche se fait tuer par le

père d'une adolescente déshonorée. Naïm est tué sans avoir pu venger la mort de son père. Pérez se pend dans la même cellule où il torturait les prisonniers. Et Boussetta, simplette emmuré dans ses rêves de mariage, ne comprend pas que rester signifie forcément mourir.

Quant à Azzedine, il quitte l'Algérie avec sa femme et le couple est logé dans une cité de transit « bâtie à la hâte et baptisée Rouge-Terre, en bordure de la zone industrielle d'Aix-en-Provence » (Charef : 167). La seule différence entre une cité de transit occupée par les harkis et un bidonville pour immigrés est que les habitants des cités de transit ont de l'eau courante. Quand Azzedine devient chauffeur d'autobus la famille peut quitter finalement la violence et le désespoir de la cité de transit, la boue et le froid, pour un trois-pièces avec une salle de bains et de l'eau chaude dans un immeuble situé à Reims.

Ce confort domestique et plus d'autonomie font que l'exil en France semble plus prometteur pour les femmes d'harkis que pour les hommes qui « abattus par la défaite et l'exil [...] avaient plutôt tendance à sombrer dans le silence et l'alcool » (Charef : 167). Meriem, par exemple, trouve en France une certaine liberté par rapport aux traditions, à la mentalité et par rapport au comportement agressif des siens à son égard (Charef : 163). Répudiée par son premier mari à dix-huit ans, Meriem en sait gré à Azzedine d'avoir fait d'elle son épouse, elle qui n'était « qu'une moins que rien » (Charef : 188). Quoique qualifiée de « stérile » en Algérie, Meriem donne deux enfants à son mari en France.

Cependant, la petite famille d'Azzedine n'y trouve pas la tranquillité : en France les harkis sont harcelés par les immigrés algériens partisans de l'indépendance en plus de se faire malmenés par la société française dominante. Ainsi ce sont les « Algériens de France » venus quêter de l'argent pour leur organisation qui marquent la porte du logement d'Azzedine et de Meriem d'un H (pour « harki ») « tracé à la peinture blanche sur la porte rouge » (Charef : 183). Mais c'est l'assassinat de Sélim par des racistes qui détruit la famille d'Azzedine. Saliha quitte Reims et Meriem rentre en Algérie où Azzedine ne peut la suivre de peur de se faire tuer par les Algériens incrustés dans l'administration qui « n'avaient eu le courage ni de l'imiter ni de le combattre » (Charef : 74).

À la différence du roman de Charef, le film « Harkis » d'Alain Tasma reste muet sur l'expérience des soldats harkis engagés dans l'armée française pendant la guerre d'indépendance. Il s'intéresse

davantage au vécu des harkis en France, en particulier, à leurs conditions de vie dans les camps de transit. Ainsi le film d'Alain Tasma développe plus à fond la présentation de l'expérience figurant seulement dans deux brefs chapitres du *Harki de Meriem*.

Nous verrons ici que ce film adopte une série de courtes scènes pour illustrer les mesures prises par l'administration française afin d'isoler et contrôler les harkis dans le système clos du camp de transit. Ces scènes alternent avec d'autres mettant en lumière la rébellion naissante des enfants d'harkis désireux d'échapper au destin de leurs parents.

L'intrigue dans le film « Harkis » se passe dans le sud de la France en 1972, donc dix ans après la fin de la guerre d'Algérie. Le film débute avec l'arrivée de la famille Benamar dans leur sixième camp depuis leur « rapatriement » en France le 30 juin 1962. Le fait que la famille est passée par six camps en dix ans suggère non seulement la durée de la précarité touchant les harkis mais aussi la négligence de la France à leur égard. Le dénuement extrême de la famille Benamar est évident dès son arrivée un soir, à pieds, avec quelques valises, dans un camp composé de baraquements situés en pleine forêt.

La famille Benamar comprend un père dit « docile et travailleur » nommé Saïd, trois fois médaillé et deux fois cité pendant la guerre d'Algérie, sa femme enceinte et leurs trois enfants dont l'aînée, Leïla, une adolescente qui nourrit des projets de s'instruire et de quitter le camp. Dotée d'un grand sentiment de justice sociale et dégoûtée par le paternalisme mesquin et abusif du chef de camp, M. François Robert, Leïla se révoltera et cherchera à entraîner dans sa révolte sa famille et les autres harkis du camp.

La nature conflictuelle des rapports entre M. Robert et Leïla se manifeste dès la toute première scène de rencontre quand le chef de camp manque de respect pour Saïd, pour la communauté harki et, de façon générale, pour tous les Maghrébins. M. Robert ne cache pas son dédain pour Saïd même devant sa femme et ses enfants. Il cherche même à le provoquer : il exige rudement leurs cartes d'identité et s'impatiente face au « bourricot » qui lève le bras droit et non le bras gauche, blessé à la guerre. Malgré les insultes et son handicap, Saïd tient à éviter les conflits et à bien travailler pour entretenir sa famille.

Face à la retenue de Saïd, le chef de camp arrache le foulard couvrant la tête de sa femme et lui ordonne d'« oublier[r] le bled maintenant ». Il promet de faire d'eux des « gens honnêtes,

travailleurs et propres » « des Français civilisés », « des Français à part entière ». En échange d'une nouvelle vie, il exige d'eux « fidélité aux valeurs de la République » et leur « obéissance aveugle et sincère ». La révolte naissante de Leïla n'attend pas à s'exprimer. Au contraire de son père qui ne dit mot et ne réagit pas en dépit des provocations, Leïla chuchote entre ses dents à l'intention de M. Robert une insulte bien française (« quel con »).

Or tout le système à l'œuvre dans le camp semble conçu pour humilier les harkis, pour les isoler, les marginaliser et les priver autant que possible de toute forme d'autonomie comme de toute initiative. Ainsi l'adjuvant du chef de camp leur signale les règlements à suivre parmi lesquels le salut du drapeau français le dimanche matin, la douche collective une fois par semaine, l'interdiction d'installer les antennes, etc.

Il est clair aussi que le chef de camp ne tolère aucune mise en question de son autorité et qu'il n'hésite pas à pénaliser sévèrement le moindre signe d'insoumission. Le traitement infligé à l'oncle Ahmed sert d'exemple et d'avertissement. Celui-ci est arraché aux siens par des policiers et des ambulanciers peu après avoir exprimé son impatience face à la passivité des harkis qui n'osent se plaindre : « Ce n'est pas un village ici. C'est comme la prison. Quel crime on a commis ? [...] Même les immigrés sont mieux traités que toi ».

Contrairement aux autres harkis qui tolèrent leur condition parce qu'ils sont convaincus que la France les a sauvés (« on est vivant et nos enfants sont avec nous »), l'oncle Ahmed n'accepte pas, lui, les humiliations quotidiennes. Leïla partage son attitude. Frustrée par le silence et par la passivité de son père et des autres hommes qui n'osent pas demander d'explications sur le sort de son oncle, Leïla découvre qu'il a été interné de force dans un hôpital psychiatrique. Elle apprend du même coup qu'il avait écrit au ministère une lettre demandant que les choses changent au camp. Lorsque finalement les ambulanciers ramènent l'oncle Ahmed au camp celui-ci n'est qu'un fantôme taciturne qui tient à peine debout -- preuve vivante qu'il « ne faut pas humilier le chef de camp ».

Il est clair que le chef de camp punit toute forme d'insoumission et que l'attitude de Leïla peut attirer des ennuis non seulement à sa famille mais aussi à tous les harkis qui ne la condamnent pas. Ainsi dans une scène, on voit M. Robert se servir de l'invalidité de Saïd pour le priver de la moitié de son salaire quoiqu'il travaille autant que les autres. Dans

une autre scène, M. Robert se venge sur les enfants de Saïd lorsque celui-ci obtient un petit boulot en dehors du camp grâce aux efforts de Leïla. Le chef de camp humilie le petit Khader devant ses camarades de classe en le privant d'un cadeau de Noël et en le giflant quand le petit ose cracher sur le cahier qu'il lui tend. Une autre scène révèle que cette vexation pousse le petit garçon à voler une bicyclette avec l'idée de s'enfuir en Belgique (« la France ne veut pas de nous »).

Entretemps, dans leur baraque, Leïla essaie de persuader son père que « ce sont les Français qui [lui] doivent quelque chose et non le contraire ». Mais comme la majorité des harkis, Saïd croit que la France les protège de la violence du FLN et de la violence de la part des immigrés arabes partisans de l'indépendance. Aussi se trouve-t-il dans l'incapacité de prendre des décisions permettant à la famille de quitter le camp. Le chef de camp réussit à tyranniser les harkis parce qu'ils craignent tous l'expulsion du camp et la déportation en Algérie.

Il est cependant clair que le chef de camp exerce de moins en moins de pouvoir sur les jeunes gens qui, comme Leïla et contrairement à leurs parents, bénéficient de l'éducation française. Aussi la nouvelle génération exige-t-elle du respect et de la dignité humaine. Loin d'intimider Leïla, l'état de l'oncle Ahmed à son retour au camp ne fait qu'aiguïser la colère et la révolte de la jeune femme (« on nous tue, on ne fait rien »).

Leïla s'enhardit jusqu'à exiger que le chef de camp leur donne à tous la somme des allocations familiales qui leur est due et non celle qu'il veut leur accorder. Elle arrive à persuader les autres femmes de demander elles aussi la récupération directe des allocations. Obligé d'acquiescer, le chef de camp cherche le moyen de briser Leïla. Il punit d'abord Saïd qui a menacé un harki ayant critiqué le comportement et l'attitude de Leïla. M. Robert fait aussi surveiller Leïla par son adjutant. En apprenant ainsi que sa fille fréquente un jeune Français, Saïd bat Leïla, l'empêche de passer le bac et projette de la marier à un jeune harki du camp.

Tout semble se refermer sur la jeune femme qui ne peut trouver aucun soutien ni chez les autres harkis, ni chez sa mère qui blâme Leïla pour leurs difficultés. Celle-ci a beau insister qu'il faut quitter le camp. Ses parents ont trop peur. Démoralisée et rejetée par les siens, Leïla s'enfuit de chez elle et semble contempler le suicide par noyade. Trempée, elle finit par trouver refuge chez ses amis, Huguette et Lucien, les grands-parents de son petit copain.

Quoique Saïd ramène sa fille au bercail c'est seulement quand le chef de camp menace de renvoyer Leïla du camp et de faire expulser la famille en Algérie qu'il réagit. Saïd reprend ses droits au respect en informant le chef de camp que son grand-père, son père et lui-même se sont battus pour la France. Il rappelle aussi à M. Robert que « la France a perdu son honneur en Algérie ». À la fin de la guerre elle a désarmé les harkis et elle les a trahis en ne faisant rien pour empêcher leur massacre. Saïd affirme avec confiance son appartenance à la France et son statut de citoyen français : « Je suis plus Français que toi, mon capitaine. »

C'est sans doute ce constat et son désir d'assurer, comme dans le passé, le bien-être de sa famille que Saïd décide qu'il faut quitter le camp lequel enferme les harkis dans la misère, les maintient à la lisière du pays et les prive de leurs droits au respect et à la dignité humaine : « J'ai tout perdu en Algérie. Je suis mort, mes enfants non ». C'est après tout pour le bien de sa famille et non pour des raisons politiques qu'il s'était engagé dans l'armée française : « je n'étais pas pour l'Algérie française ».

Comme Azzedine dans *Le Harki de Meriem*, Saïd ne s'est pas battu contre l'Algérie mais contre la faim. Et comme Azzedine, il comprend l'importance d'aider ses enfants à poursuivre leurs études pour qu'ils sortent de la misère et créent de nouveaux rapports avec la société française. Effectivement, avec le soutien de sa mère et de son père qui lui sert de chauffeur, Leïla commence ses études pour devenir aide-soignante.

Le roman de Mehdi Charef et le film *Harkis* d'Alain Tasma se complètent. Le premier met en scène l'expérience des harkis et de leur famille en Algérie et explore les mobiles derrière l'engagement des harkis dans l'armée française tandis que le dernier met en relief la condition de vie des harkis en France, les humiliations et les menaces subies en échange pour une protection factice contre la violence des immigrés algériens partisans de l'indépendance. Les deux textes montrent que la France n'a pas gardé ses promesses à l'égard des harkis et que les camps de transit servaient moins à protéger les harkis qu'à les priver de leurs droits de citoyen en les enfermant comme des prisonniers dans un espace misérable bien à l'écart de la société française.

Les deux textes montrent aussi que le changement, l'amélioration de la condition des harkis dépend de la nouvelle génération qui, scolarisée dans les principes « fraternité, égalité et liberté » de la révolution française, ne partage pas l'attitude docile et craintive caractéristique de leurs parents. La jeunesse prend la parole pour

ressusciter un passé pénible, pour sortir leurs parents de l'oubli, les disculper et pour revendiquer pour eux-mêmes et pour leurs parents leurs droits, le respect et la dignité qui leur sont dues.

Ouvrages cités

- CHAREF, Mehdi. 1989. *Le Harki de Meriem*. Paris : Mercure de France.
- JORDI, Jean-Jacques. 2006. « Un déni de citoyenneté : les harkis » dans *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Age à nos jours*, Mohammed Arkoun dir. Paris : Éditions Albin-Michel , 796-799.
- STORA, Benjamin. 2006. « La mémoire du 17 octobre 1961 » dans *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen Age à nos jours*, Mohammed Arkoun dir, Paris : Éditions Albin-Michel, 886-893.
- TASMA, Alain. 2006. Dalila Kerchouche réalisateur, et Arnaud Malherbe scénariste du film « Harkis ».

La place des groupes micro-identitaires en France. Le cas des générations issues de l'immigration

Ramona Mielusel

University of Louisiana at Lafayette (USA)

La présence des jeunes issus de l'immigration sur le territoire français est, de nos jours, une réalité sociale, politique et culturelle évidente. Ils ont des provenances diverses : maghrébine, subsaharienne, antillaise, etc. Bien qu'ils n'aient pas décidé volontairement de s'établir en France, ils se trouvent dans cet espace social dû au fait que leurs parents y ont immigré. Pourtant, la situation de ces jeunes issus de l'immigration est plus compliquée que celle de leurs parents. Contrairement à ces derniers qui savent très bien qui ils sont et d'où ils viennent, les enfants de deuxième génération se situent au carrefour de deux mondes qui se côtoient, mais qui ne se superposent pas. Ils se trouvent dans une situation de duplication identitaire et culturelle : entre la culture française et la culture de leurs parents, entre la fierté d'appartenir à leur communauté et le choix de la quitter pour pouvoir s'intégrer à la société française. Réussir veut dire pour eux quitter la banlieue, cacher leur identité banlieusarde.

Le présent article se concentre, dans un premier temps, sur la mise en revue de l'évolution des artistes franco-maghrébins depuis les années 80 jusqu'à nos jours et sur la place que ces artistes ont occupée et occupent dans le paysage culturel français actuel. Dans un deuxième temps, nous allons mettre l'accent sur les éléments d'originalité des œuvres franco-maghrébines au niveau du contenu et au niveau de la forme artistique par rapport aux œuvres produites par les « Français de souche ».

La position des artistes d'origine franco-maghrébine face à la société française est fort intéressante car ils se trouvent, d'une certaine

façon, dans une place privilégiée. Ces artistes qu'on appelle franco-maghrébins ou *beurs*² (écrivains tels Mehdi Charef, Akli Tadjer, Farida Belgoul, Azouz Begag ; cinéastes comme Malik Chibane, Mahmoud Zemmouri, Merzak Allouache ; comédiens et acteurs comme Djamel Debouzze, Rochedi Zem ; des groupes de musique rap ZEBDA, NTM, etc.) sont sortis des banlieues et ont franchi le territoire de la culture nationale française. Ils sont intégrés dans des systèmes administratifs qui gèrent les finances pour les productions artistiques. Leurs performances sont reconnues comme telles par les institutions normatives françaises (l'Éducation nationale, École Nationale Supérieure des Métiers de l'Image et du Son (FEMIS), etc.). Parce que préoccupés par la création de groupes micro-identitaires avec une culture propre, ces institutions accordent plus de financement et encouragent plus de visibilité pour les productions des artistes issus des banlieues. D'ailleurs, ce choix de popularité de la part du public de certains artistes n'est pas tout à fait compréhensible. Certains cinéastes et auteurs franco-maghrébins se sont frayés un chemin dans la culture française actuelle. À titre d'exemple, Mehdi Charef a connu un succès inattendu avec son premier livre et avec son film *Le thé au harem d'Archimède* respectivement en 1983 et en 1986. Il a même gagné le prix Jean Vigo et le film a été présenté à Cannes hors compétition cette année-là. En 2008, vingt-deux ans plus tard, il a sorti son film *Cartouches Gauloises* qui a été aussi présenté à Cannes. Sa présence constante sur la scène culturelle française et francophone témoigne de sa valeur. Tony Gatlif est devenu une figure marquante dans le cinéma diasporique/migrant en France et il est internationalement reconnu de nos jours. Ses films *Exils* et *Liberté* ont été déjà promus aux festivals internationaux comme à Montréal et à Cannes en 2009. Cannes a représenté et représente encore une étape dans la promotion et dans la reconnaissance publique de ces cinéastes. D'autres cinéastes issus de la communauté beure sont à présent très

² Le terme *beurs* désigne les représentants de la deuxième génération d'immigrations d'origine maghrébine en France. Ce sont les enfants des immigrés maghrébins qui sont venus en France avec le regroupement familial ou qui sont simplement nés en France de parents maghrébins. Ils habitent depuis des dizaines d'années dans les banlieues sans beaucoup de chances de réussite. Entre temps, ces jeunes « beurs » ont grandi, ils se sont mariés et ont eu des enfants. Ces troisième et mêmes quatrième générations vivent et grandissent dans le même espace que celui où leurs parents ont vécu dès que le gouvernement socialiste leur y a donné un logement. La critique littéraire a toujours du mal à trouver un autre terme pour décrire ces jeunes car évidemment le terme *beur* est dépassé dans sa signification.

productifs et très originaux comme c'est le cas d'Abdellatif Kechiche et de Yamina Benguigui.

Dans le cas de Rachid Bouchareb, *Indigènes* (2006) et *Hors-la-loi* (2009) ont atteint des millions de spectateurs. Bouchareb a participé avec les deux films aux festivals de Cannes en 2006 et 2009. Les thèmes traités sont très controversés (le film *Hors-la-loi* a donné lieu à de nombreuses manifestations dans les rues de Cannes). Cette controverse démontre l'impact que la deuxième génération d'origine franco-maghrébine a réussi à avoir dans la société française et francophone. À travers leurs productions, les cinéastes issus de l'immigration arrivent à mettre en avant la politique de la France durant les années de guerre et à la problématiser par rapport à la situation coloniale. Un autre exemple de réussite artistique est Malik Chibane. Il a connu un succès croissant avec son premier film *Hexagone* en 1994. Ce film a été produit avec des fonds du Centre National de la Cinématographie (CNC) qui offre aux jeunes cinéastes *un comité d'avance sur recettes* (une forme de financement pour produire leurs premiers films). Le succès avec *Hexagone* lui a permis de continuer sa carrière cinématographique avec son deuxième long métrage *Douce France* (1995). Il a depuis servi comme membre du jury du CNC. De nos jours, Chibane enseigne à FEMIS. Les deux postes qu'il occupe montrent son intégration au monde cinématographique contemporain en France.

Il est intéressant de constater que, d'un côté, la société française essaie d'effacer ou de cacher l'histoire coloniale et ses conséquences sociales, culturelles, politiques, mais de l'autre côté, la même société française encourage la création d'une histoire et d'une culture des populations issues de l'immigration coloniale à l'aide des productions artistiques. Quelle est donc la position des jeunes artistes franco-maghrébins et de leurs produits artistiques par rapport à la culture et à l'identité françaises ?

Comme nous le savons déjà, ils se sont trouvés lors de leur jeunesse entre deux langues (le français et l'arabe/ le berbère) et entre deux cultures (la culture française apprise à l'école et celle de leur famille apprise à la maison). C'est-à-dire, d'après la définition de Michel Laronde dans son livre *Autour du roman beur. Immigration et identité* ils (des)appartiennent aux deux cultures à la fois. Ils sont « et Français et

Maghrébins » ou bien « ni Français, ni Maghrébins »³. Pourtant, on pourrait les voir comme une génération de transition, en transit entre deux langues et deux cultures. Mais cette génération constitue en même temps un lien, l'approchement entre les deux cultures et non pas une séparation identitaire.

Dans l'opinion de Mireille Rosello dans son article « The "Beur Nation" : Toward a Theory of "Départenance" », les jeunes artistes franco-maghrébins ont compris l'importance de leur point de vue non seulement pour créer une visibilité de ces communautés dans la société française, mais aussi pour promouvoir leurs valeurs culturelles et identitaires, ce qui enrichit le paysage culturel français. Rosello lance même le terme de « départenance » des jeunes banlieusards à la culture française. En d'autres mots, ils appartiennent à la fois à la société française, dû à leur éducation républicaine, mais en même temps, ils sont conscients de leur différence qui les distingue des Français de souche et qui les place en dehors de la norme républicaine. Ils choisissent ainsi, d'après Rosello, de promouvoir une culture distincte et une nouvelle identité : la culture banlieusarde. Cette tendance d'innovation peut être retrouvée dans une évolution de la culture artistique franco-maghrébine depuis les années 80 jusqu'aux années 90 et 2000 et même à présent.

Dans la première période (les années 80-90), les créations artistiques des auteurs franco-maghrébins se concentrent sur la vie dans cet espace périphérique, sur les problèmes sociaux des jeunes des banlieues et sur leur manque de perspectives dans la vie. Il s'agit d'une culture minoritaire axée sur l'incarcération des jeunes dans l'espace banlieusard. Voici des livres représentatifs de ces auteurs, parmi tant d'autres : *Le gone du chaâba* (1986) (porté à l'écran en 1998 par Christophe Ruggia) et *Béni ou le Paradis Privé* (1989) d'Azouz Begag. Mehdi Charef est connu pour *Le thé au harem d'Archi Ahmed* (1983) et *Le Harki de Meriem* (1989) ; Akli Tadjer a publié *Les ANI de « Tassili »* (1984) ; le livre le plus cité par la critique de Farida Belghoul est *Georgette !* (1986) ; Sakinna Boukhedenna a publié *Journal : "Nationalité immigré(e)"* (1987) ; Leïla Houari a écrit *Zeïda de nulle part* (1985), et finalement Leïla Sebbar avec *Shérazade* (1982).

³ Michel Laronde. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan, 1993, p. 21

Le cinéma de provenance maghrébine s'est développé parallèlement. Ses débuts sont marqués par la parution de l'adaptation au cinéma du premier roman de Mehdi Charef : *Thé au Harem d'Archimède* (1985).⁴ Un autre nom marquant dans le cinéma beur de l'époque est Rachid Bouchareb (connu pour son film *Bâton rouge* sorti la même année que le film de Charef, mais qui n'a pas eu autant de succès) qui a aussi produit *Cheb* (1991). Il y a d'autres réalisateurs intéressés par la banlieue comme Malik Chibane et Merzak Allouache sur lesquels la critique se penche depuis une vingtaine d'années et qui sont de nos jours des noms emblématiques de cinéastes « beurs ».

La deuxième période (1990-2000), au contraire, marque une ouverture de l'espace de la banlieue à la ville de Paris. Les livres et les films parlent de l'importance de partir, de voyager, de découvrir leurs racines. Cette période se distingue par la création de la voix d'une génération, mais une génération où chaque écrivain ou cinéaste individuel trouve sa propre voix. Chacun d'entre eux propose sa vision de l'immigration et de la situation politique, sociale et culturelle des Maghrébins en France. Nous pouvons inclure dans cette catégorie des écrivains comme Rachid Djaidani avec *Boumkoeur* (1999), Paul Smaïl, qui a publié jusqu'à présent *Vivre me tue* (1997), *La passion selon moi* (1999) et *Ali le magnifique* (2001) et Mounsi, qui est aussi chanteur et qui a publié en 2005 son roman *Territoire d'outre-ville*.

Dans la catégorie des cinéastes intéressés par les sujets beurs et de banlieue, nous pouvons mentionner Tony Gatlif, avec son film *Exils* (2004) ; Mahmoud Zemmouri, qui a produit deux films depuis les années 90 - *100% Arabica* (1997) et *Beur Blanc Rouge* (2006) ; Abdellatif Kechiche qui est connu pour *La faute à Voltaire* (2000), *L'Esquive* (2003) et une production de 2007, *La Graine et le mulet*, qui a obtenu 18 prix et 4 nominations en 2008, les plus importants étant les Césars du Meilleur réalisateur, du Meilleur film français, du Meilleur scénario original et du Meilleur jeune espoir féminin. Karim Dridi a

⁴ Précisons que d'autres court-métrages (des productions indépendantes) ou de courts documentaires sont parus avant le film de Charef en 1986. Par exemple, retenons les films indépendants de Farida Belghoul (*C'est Madame la France que tu préfères ?* (1981) et *Le Départ du père* (1983)) et d'Aïssa Djabri avec *La Vago* (1983). Pour les documentaires, la compagnie de Mohamed Collective a produit quelques documentaires sur des sujets beurs comme *Zone immigrée* et *La Mort de Kader* au début des années 80. Pourtant son film est le premier long-métrage à avoir été acclamé par le public français et maghrébin, mais aussi par la critique spécialisée, ce qui lui a rapporté le prix Jean Vigo l'année de sa sortie, en 1986.

produit un nombre impressionnant de films, comme par exemple, *Fureur* (2003), *Kbamsa* (2008) et son dernier film sorti en France le 16 décembre 2009, *Le dernier vol de Lancaster*.

Pendant la dernière dizaine d'années, la culture franco-maghrébine s'est enrichie avec de nouveaux noms. De nombreux artistes de provenance maghrébine ont fait leur apparition dans le paysage culturel français et s'imposent sur tous les plans : littérature, cinéma, musique, art plastique et photographie. Les productions artistiques franco-maghrébines abordent de plus en plus souvent des thèmes qui constituent le noyau des débats sur l'identité nationale en France : ce que ça veut dire être français dans la société contemporaine, le multiculturalisme, l'intégration, la violence sociale, le rôle de l'islam dans une société laïque, la marginalisation et d'autres. Cette nouvelle génération d'artistes pourrait être vue comme la nouvelle vague, une nouvelle génération de Français qui a été éduquée dans l'esprit des valeurs républicaines, mais qui est fière de garder une attache à la culture de leurs parents. Cette autre dimension de leur identité ne représente plus un motif de désespoir et d'isolation, au contraire, elle devient une valeur ajoutée, un atout. Ces dernières années des auteurs comme Faiza Guène et Saphia Azzedine sont très productives sur le plan littéraire et cinématographique. Malheureusement, la littérature est mise à l'ombre par le cinéma et les spectacles de comédie qui font parties de la culture populaire des dernières années. Au contraire, les productions médiatiques rendent les figures franco-maghrébines de plus en plus populaires. Des acteurs comme Gad Elmaleh, Roschy Zem, Lubna Azabal, Leïla Bekhti, Hafsia Herzi et Jamel Debouzze font souvent la une de beaucoup de journaux et apparaissent dans les castings pour des productions cinématographiques à grands budgets qui sont promus à des festivals de films importants comme Toronto International Film Festival ou Cannes. (*La source des femmes* de Radu Mihaileanu, *Les aventures de Tin Tin*, *Paradise Now*, etc.) Le cinéma franco-maghrébin contemporain s'enrichit avec des noms comme Hassan Legzouli, Rayan Barman et Mourad Boucif, Souad el Bouhati, Leïla Marrakchi, Nadir Mocknèche. Pour l'art contemporain comme la photographie et la danse, il faut mentionner des noms comme Kader Attia, Bruno Boudjellal, Mohammed Bouroussia, Hamid Debarrah, Karim Kal, Bouchra Kalili et beaucoup d'autres encore.

Cela constitue, d'après Hafid Gafaïti dans *Cultures transnationales de France. Des « Beurs » aux... ?* une première étape de l'évolution de ces

créations vers le transnationalisme qui fait le sujet des études littéraires et filmiques contemporaines. Le transnationalisme inclue à présent le national et le local, mais aussi le spécifique culturel de la culture d'origine de ces gens. Beaucoup de critiques littéraires comme Crystel Pinçonat et Martine Delveaux démontrent, à l'aide de nombreux exemples tirés des productions issues de l'immigration franco-maghrébine, l'idée que les nouvelles œuvres produites par la deuxième génération amènent une innovation sur la langue par l'apport de nouveaux mots et expressions de la banlieue et par l'utilisation de mots divers faisant référence aux langues parlées par ces jeunes.

Nous sommes d'accord avec Pinçonat que les jeunes artistes de deuxième génération réussissent à apporter une perception différente de l'idée de francité et d'identité nationale en mettant au centre de leur attention ce langage autrement inaccessible au public français (qui dans d'autres conditions n'aurait aucun contact avec ces zones frontalières à leur espace d'habitation) ainsi que les pratiques culturelles développées ou chéries dans cette région géographique urbaine. L'existence de ces communautés micro-identitaires avec leurs propres cultures et traditions réussit à mettre en question la culture dominante (celle française) et l'aide à se redéfinir pour pouvoir s'adapter aux transformations imposées par les nouvelles réalités culturelles en France.

Les créations artistiques franco-maghrébines ont réussi ainsi à redécentrer la culture majoritaire en suivant deux coordonnées : au niveau du contenu et au niveau de la forme de leurs productions. Pour montrer la justesse de nos propos, le présent travail se sert d'exemples de productions artistiques appartenant à plusieurs genres : de la fiction romanesque dans le texte *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef, de la trilogie de bandes dessinées *Petit Polio* de Farid Boudjellal et du genre filmique de Charef au début des années 80 avec *Le thé au harem d'Archimède*, et de Tony Gatlif avec des exemples de deux de ses films *Je suis né d'une cigogne* et *Exils*.

Au niveau du contenu, les artistes franco-maghrébins ont introduit dans leurs œuvres une multitude d'éléments transnationaux. Premièrement, ils ont attiré l'attention sur la diversité ethnique de la banlieue. La population dans ces zones périphériques est composée d'un *melting-pot* dans lequel les gens vivent en bonne entente et apprécient la culture de l'autre. Le groupe d'amis de Madjid et de Pat dans *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Mehdi Charef est très divers : James et Bibiche sont Algériens (nés en France) ; Thierry, Jean-Marc et Pat sont

Français ; Bengston est Antillais, Anita est moitié française, moitié algérienne et Madjid est Algérien né en Algérie, venu en France très jeune. Dans le couple central de la production cinématographique, Madjid et Pat, les deux adolescents détiennent beaucoup de traits en commun même si un est Algérien et l'autre Français de souche, mais un Français qui habite en banlieue et qui, par conséquent, partage le même destin que tous les banlieusards. Leur aspect physique les distingue malgré tout : Madjid a les cheveux noirs et la peau un peu plus foncée, tandis que Pat a les cheveux bruns très clairs, presque blonds et des yeux clairs. L'amitié qui lie les deux jeunes est révélatrice du mélange culturel qui se produit dans l'espace de la banlieue qui ne représente qu'une image en miniature de la société urbaine en général. Leurs seuls soucis financiers et difficultés sociales sont liés à la société française. Les jeunes de banlieue n'ont jamais rêvé de retourner « au bled » (au pays d'après un syntagme beur) contrairement à leurs parents. Pour eux, la Métropole est la seule maison qu'ils connaissent. Le mélange des races et des ethnies ne les dérange pas, au contraire, ils se sentent attirés par l'Autre. Madjid est amoureux de la sœur de Pat, Chantal, une Française. Tous les garçons de la bande sont amoureux d'Anita, la seule fille parmi eux.

Les films de Tony Gatlif explorent la diversité ethnique et établissent des liens entre tous les « exilés » du monde. Même Zano et Naïma dans le film *Exils* sont un couple mixte. Zano est fils de pieds-noirs vivant en France et Naïma fille d'immigrés algériens, donc elle représente la deuxième génération. Pendant leur voyage vers l'Algérie, ils font la rencontre de gens d'ethnies et de cultures différentes : de travailleurs illégaux venus d'Afrique, de jeunes Maghrébins, de Gitans andalous, d'Espagnols, etc. Dans *Je suis né d'une cigogne*, le couple Otto et Louna aussi est mixte. Elle est Allemande « de père italien et de mère autrichienne » qui vit à Paris, et Otto est un jeune Français habitant en banlieue. Leur meilleur ami est Ali, un jeune beur d'origine algérienne. Ce contexte prouve que les gens peuvent vivre ensemble sur le même territoire avec leurs différences et peuvent établir un lien, un sentiment d'appartenance à une communauté nationale métissée. Le message est clair : si au niveau global, plutôt politique, dira-t-on, l'immigration massive de personnes provenant des anciennes colonies inquiète les autorités, au niveau local, elle est possible et même souhaitable par la majorité de la population, surtout par les jeunes.

Deuxièmement, les créations artistiques franco-maghrébines parlent de multiculturalisme en France. Ce qui distingue les créations artistiques transnationales des productions nationales, c'est l'introduction de la spécificité culturelle qui individualise les auteurs. Ils exposent le grand nombre de traditions, coutumes, produits, styles de vie qui coexistent dans le même espace. Les livres et les films franco-maghrébins décrivent la richesse des marchés où on peut trouver des produits alimentaires des quatre coins du monde. Le texte de Charef, *Le thé au harem d'Archi Ahmed*, présente les habitudes quotidiennes de Malika qui essaie de garder quelques traits de sa culture d'origine et des coutumes algériennes. Au début, lorsqu'elle était venue en France pour rejoindre son mari, elle sortait toujours couverte d'un voile et habillée de son *haïk* (habit traditionnel). Après un temps, elle renonce à son voile, elle garde pourtant un foulard coloré, avec lequel elle couvre ses cheveux, et des jupes colorées, « comme au pays ». Elle fait la prière dans sa petite chambre dans la direction « supposée » de la Mecque avant de retourner à ses travaux ménagers. Charef présente le grand choix de produits alimentaires, de fruits et de légumes au marché arabe de Gennevilliers, le marché où tous les immigrés vont pour retrouver un peu de l'ambiance du pays qu'ils ont quitté :

Malika préfère, comme tous les immigrés, le marché de Gennevilliers, où l'on compte trois rangées exclusivement de marchands arabes. On se croirait au pays. Ça sent la menthe fraîche, encore mouillée de rosée, la menthe sauvage. En Algérie on voit des gens parfois qui se baladent souvent avec une feuille de menthe qu'ils portent souvent à leur nez, ça sent bon et ça rafraîchit. Il y a du rassoul, du vrai khôl, du souak (c'est de l'écorce de châtaignier, châtaigne ovale, et non ronde), ce souak que les femmes, après leur bain, mâchent pour s'embellir les gencives, qui prennent alors une couleur hennéique, et il blanchit les dents. Il y a de la chhiba, petite plante gris-vert qu'on trempe aussi dans le thé. Oui, toutes les épices, tous les aromates d'Afrique du Nord sont au marché de Gennevilliers.⁵

Beaucoup de romans et de productions filmiques présentent les produits de beauté que les femmes utilisent pour garder une peau ou des cheveux resplendissants. Charef mentionne dans le passage précédent le *rassoul*⁶

⁵ Mehdi Charef. *Le thé au harem d'Archi Ahmed*. Paris : Mercure de France, 1983, p. 128

⁶ Le rassoul (rassoul) ou ghassoul est une argile minérale naturelle utilisée par les femmes maghrébines pour leurs soins capillaires et corporels. Cette argile est extraite des seuls gisements connus dans le monde, situés en bordure du Moyen Atlas au Maroc. (<http://www.alterafrika.com/rassoul.htm> ; vérifié le 14 octobre 2009)

et le *khôl*⁷ sans les expliquer, car ils sont déjà entrés dans le vocabulaire français contemporain, mais il donne une description détaillée des termes *souak* et *chhiba*. Parfois, les termes sont définis comme dans le cas de *la chorba* : « soupe chaude bien relevée qui tue tous les microbes de l'hiver »⁸. Ces détails d'ordre culturel ne sont pas mentionnés pour montrer la différence entre les « Arabes » et les Français, et ainsi, créer un fossé entre les deux cultures, mais, au contraire, ils sont expliqués pour faire connaître ces traditions et la culture maghrébine au public français et francophone.

Dans les textes franco-maghrébins il y a même des noms traditionnels de divers plats, comme dans la bande dessinée *Petit Polio* de Farid Boudjellal. Boudjellal présente non seulement un glossaire détaillé à la fin du premier tome de *Petit Polio* où il donne des définitions drôles de différents termes de la culture maghrébine, mais il introduit aussi des scènes dans son récit, qui montrent l'émergence de ces pratiques dans la vie courante des habitants de la communauté banlieusarde d'origine maghrébine. La mère de Mahmoud cuisine de la nourriture algérienne qui est aussi appréciée par les amis de la famille. De temps en temps, pendant les weekends, Salima prépare un grand plat de couscous que la famille Slimani (la famille de Mahmoud) offre au collègue de travail du père. Au marché, les habitants de la cité peuvent trouver de tout : des fruits, des légumes, de la viande, du fromage, mais aussi *de la cade* (un gâteau traditionnel maghrébin). Chez Gatlif, le multiculturalisme est plus évident, car l'espace dans lequel les personnages se déplacent est plus vaste. Otto du film *Je suis né d'une cigogne* apprécie beaucoup la tarte au fromage achetée à la pâtisserie marocaine, qu'il partage avec sa mère lors de la Fête des Rois. La musique accompagne les personnages dans *Exils* tout au long de leur voyage vers l'Algérie. Elle constitue un déplacement à travers différents espaces, mais aussi à travers diverses cultures. Le voyage musical commence avec la musique techno occidentale, suivie du flamenco de l'Andalousie, des chansons traditionnelles algériennes et s'achève avec les incantations du rituel soufi à la fin du film. À travers la musique qu'ils découvrent et les

⁷ Le *khôl*, *kohl* ou *kohl* est une poudre minérale composée principalement d'un mélange de *galène* (ou de *malachite*), de *soufre* et de gras animal, utilisée pour maquiller les yeux. Le *khôl* peut être *noir* ou *gris* selon les mélanges. (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Kh%C3%B4l> ; vérifié le 14 octobre 2009)

⁸ Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 60.

rencontres que Zano et Naïma font dans leur périple, ils enrichissent leur connaissance d'autres cultures.

En troisième lieu, ces œuvres montrent l'hybridation identitaire dans la banlieue. Ils font mention d'une forme identitaire plurielle, des gens qui sont toujours en train de s'adapter aux normes de la société actuelle et qui peuvent changer de comportement en fonction du contexte existant. Dans le livre *Le thé au harem d'Archi Ahmed* de Charef, pour Madjid, la définition de l'identité se caractérise par ce que Bhabha appelle un "trouble". L'idée d'hybridation de Madjid apparaît dès la page 14 du roman de Charef. Madjid est un jeune de dix-huit ans d'origine maghrébine qui vit avec sa famille nombreuse en banlieue parisienne. Comme la majorité de ses copains qui proviennent soit de familles d'immigrés, soit de familles mixtes, il est incapable de trouver un repère identitaire dans le pays d'accueil où il a été « jeté » par ses parents lors de leur immigration en France dans les années 60-70. Il se sent perdu, entre deux mondes, deux cultures et deux langues ; incapable de choisir sa nationalité :

Madjid se rallonge sur son lit, convaincu qu'il n'est ni arabe, ni français depuis bien longtemps. Il est fils d'immigrés, paumé entre deux cultures, deux histoires, deux langues, deux couleurs de peau, ni blanc ni noir, à s'inventer ses propres racines, ses attaches, se les fabriquer.⁹

Madjid n'est pas le seul à ne pas pouvoir définir son identité et à être un individu hybride. C'est à juste titre que Mahmoud de *Petit Polio* de Boudjellal peut se sentir différent. Il provient d'une famille d'immigrés maghrébins et, par conséquent, il est perçu en tant qu'immigré de deuxième génération même s'il est né en France ; mais il est trahi par son aspect physique et par son handicap. Il est atteint de polio, il boîte et il doit porter des chaussures orthopédiques. Il peut également changer son statut identitaire en fonction du contexte. Par exemple, il répond qu'il est algérien quand un ami de son père le lui demande. Pour lui, décider de se situer du côté maghrébin ou français est très simple, car il n'a aucune attache particulière à l'une ou l'autre des deux cultures ou bien il assume les deux comme parties de son identité. Les jeunes de la seconde génération, ainsi que les nouvelles générations qui ont suivi, se situent « en équilibre » entre les deux cultures, appartenant en même temps aux deux sans se soucier d'avoir une identité unique.

Finalement, les grandes villes sont vues par ces artistes comme des espaces transnationaux. Paris devient, en dernière instance, l'image

⁹ Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 14.

emblématique de la France. La ville englobe la fragilité de l'histoire coloniale à travers les communautés ethniques qui y vivent, mais c'est aussi la place où l'hybridité identitaire et le mélange culturel se produisent. Deux thématiques se retrouvent dans les productions des trois auteurs : d'un côté, la distinction établie entre le centre-ville et la banlieue et la façon différente de les présenter, et de l'autre la différence de races et de classes sociales entre le centre et la périphérie. Par exemple, dans le livre et son adaptation au cinéma, Charef nous montre le centre-ville de Paris en tant qu'espace étendu et ouvert à la liberté de mouvement, où les individus restent dans l'anonymat d'une grande métropole. Chaque fois que Pat et Madjid se trouvent à Paris, ils se promènent toujours dans un endroit différent, ils passent à travers les parcs et les allées couverts de végétation. La ville semble accueillir tout le monde, des gens qui s'y trouvent en transit, ou qui y habitent.

Pourtant, la cité avec ses immeubles gris et impersonnels est l'environnement familial des personnages. Parler des HLM (habitations à loyer modéré) c'est parler de la misère, des caves, des graffiti, des appartements minuscules où vivent beaucoup d'individus, des chiens, du remugle, des flics, des voitures garées partout, etc. Voilà l'image de la banlieue dans le livre de Charef :

La Cité des Fleurs, que ça s'appelle !!!

Du béton, les bagnoles en long, en large, en travers, de l'urine et des crottes de chiens. Des bâtiments hauts, longs, sans cœur ni âme. Sans joie ni rires, que des plaintes, que du malheur.

Une cité immense entre Colombes, Asnières, Gennevilliers et l'autoroute de Pontoise et les usines et les flics. Le terrain de jeux, minuscule, ils l'ont grillagé !

Les fleurs ! Les fleurs !...

Et sur les murs de béton, des graffiti, des slogans, des appels de détresse, des S.O.S. en forme de poing levé.¹⁰

Le nom du quartier est évidemment ironique compte tenu de la description de la cité faite par Charef. Les fleurs et la verdure sont absentes, même les terrains de jeux pour les enfants sont presque inexistantes, ou ont été clôturés de grillages. Cette description crée un contraste entre l'image du centre-ville où il y a des espaces verts partout, où les gens peuvent se déplacer librement à l'aide des moyens de transport, et l'image de la banlieue où le béton règne partout.

¹⁰ Mehdi Charef, *Op. cit.*, p. 22

Du point de vue de la forme, les créations artistiques franco-maghrébines enrichissent également la culture nationale française normative. Ces artistes, ayant une connaissance vaste des genres et des styles privilégiés par la société laïque, ajoutent une transdisciplinarité des formes artistiques. Leurs productions se situent à la limite entre le documentaire et le film artistique, entre l'autobiographique et la fiction, entre le comique et le tragique. Dans ces œuvres on retrouve une polyglossie (différentes langues, langages, dialectes, plusieurs voix narratives). Le mélange de différents registres de langues et le changement constant de ton narratif sont des pratiques communes dans ces créations artistiques. Il est difficile de catégoriser ces œuvres dans un certain style artistique car très riches en éléments culturels, identitaires et langagiers, mais aussi divers dans la forme (même d'un auteur à l'autre).

Mentionnons d'abord, les calques de l'arabe, qui situent l'écriture franco-maghrébine au carrefour des cultures française et arabe. L'aisance dans l'usage des mots arabes adaptés au langage parlé dans les quartiers parisiens montre la dualité culturelle des auteurs qui est transmise à leurs personnages. L'emploi de mots qui ne sont pas saisis par toutes les couches sociales, crée une ambiguïté du message fourni. Afin de comprendre le sens ironique de ces expressions, il est nécessaire de trouver, puis de « déchiffrer le code », de percer le premier niveau des mots, le niveau littéral pour en découvrir les significations cachées. On a déjà vu, à des endroits précis, comment Charef introduit les mots arabes tels que *chorba*, *haïk*, *khól*, *rassoul*, *souak*. Parfois ces mots sont définis ou traduits, d'autres fois l'auteur considère qu'ils sont déjà populaires dans la langue française et qu'il n'est nul besoin de les expliquer davantage. Boudjellal connaît très bien les mots spécifiques du Sud de la France comme *le cade* et *le pastaga* qui apparaissent à la fin du premier tome de *Petit Polio*, cependant son texte est parsemé çà et là de mots arabes ou de traditions arabes. En utilisant ces mots dans un texte qui s'adresse à un public majoritairement français, les auteurs veulent montrer que non seulement ils peuvent enrichir la culture française, mais qu'ils peuvent très bien insérer ces expressions dans un contexte culturel qui se veut laïque et tolérant face aux étrangers, quand, en réalité, il y a beaucoup de réalités sociales en France que les Français ignorent.

En deuxième lieu, mentionnons la facilité de « jongler » avec les divers registres langagiers : du ton grave et sérieux du narrateur à la moquerie et au langage « bigarré » des jeunes de la cité. Ce jeu narratif permet aux auteurs de « semer » l'équivoque afin de mieux pouvoir faire

une critique de la société actuelle et de présenter la situation marginale des étrangers ou des « hors-norme » en France. Aussi cela prouve l'espèce de « monstre à deux têtes » que l'assimilation des immigrés en France a créé : des individus hybrides qui peuvent se comporter et s'exprimer en bons Français comme la société le leur demande, mais aussi en immigrants ou en « racaille » comme certains politiciens ont nommé la population de banlieue.

Cette incertitude entre le sérieux et la moquerie déstabilise et remet en cause la « morale » que le texte/ le film développe : qui parle et à qui il s'adresse, d'où l'ouverture de la perspective à la fin de leurs œuvres, ce qui offre une liberté d'interprétation de la part du récepteur. En fonction de ses intérêts, de son milieu et de sa formation, ce dernier peut lire entre les lignes la moquerie du message en interprétant autre chose que ce qui est écrit/dit. Par exemple, dans le film *Je suis né d'une cigogne* de Gatlif, les paroles d'Otto, renversent le ton comique dans lequel la scène avait commencé. Ayant trouvé sur la route une cigogne blessée, ils sont allés chez le premier médecin de la ville la plus proche. Quand ils effrayent le docteur avec un pistolet et qu'ils lui demandent de guérir la cigogne, le suspens augmente. La scène pourrait à tout moment mal tourner pour les deux partis. En attendant que le médecin panse l'aile de l'oiseau blessé, *aka* la cigogne (l'immigré illégal), Otto trouve un atlas botanique et lit la définition de la cigogne : « Oiseau migrateur qui amène les enfants de l'autre côté de la Méditerranée »¹¹. Après avoir réfléchi un peu, il ajoute : « Alors, si je comprends bien elle apporte les enfants africains et nord-africains »¹². C'est une référence claire à l'immigration maghrébine en France ainsi qu'à la situation de la deuxième génération, les enfants des immigrés. Le ton change constamment pour permettre au spectateur de tirer ses propres conclusions et de lire le message plus ou moins caché entre les lignes en donnant une nouvelle signification à la cigogne.

En troisième lieu, l'ambiguïté et l'ambivalence des mots utilisés dans certains paragraphes laissent libre cours à plusieurs interprétations de la phrase en fonction du regard du lecteur. Le choix de certains mots dans des contextes spécifiques requiert une interprétation à plusieurs niveaux. D'abord, il y a le sens propre du mot, son sens primaire. Mais au deuxième niveau, en tenant aussi compte de la situation décrite dans une certaine scène, le même mot ou la même expression peuvent

¹¹ Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

¹² Tony Gatlif. Transcription du film *Je suis né d'une cigogne* (1999). Nous transcrivons.

renverser le sens de la phrase ou de la scène. Par ce jeu constant de l'ambivalence des expressions, le lecteur est mis dans la position de ne pas prendre aux sérieux les scènes graves semées de suspens. Il est évident que les auteurs ont en tête un autre message qu'ils veulent transmettre. Un exemple d'ambiguïté dans les répliques se retrouve dans les mots que Pat aime parfois prononcer dans l'œuvre de Charef comme dans la célèbre phrase : « Si on ne peut plus rigoler avec les jeunes aujourd'hui... »¹³. Cette phrase n'est jamais expliquée nulle part dans le texte, donc son interprétation est intentionnellement laissée ouverte au gré de l'interprète. Pourtant, le sens qui peut être saisi dans ce contexte est que la situation sociale de ces jeunes est triste et qu'ils ne se sentent plus en mesure de rigoler. Les jeunes sont préoccupés pour leur avenir et ils ne voient pas d'issue sûre dans cette impasse. En même temps, en répétant les mêmes mots incessamment, Pat montre aussi l'étroitesse de ses idées et de ses perceptions sur la vie et sur l'avenir. Il paraît qu'il ne veut pas grandir, se responsabiliser et devenir adulte (chômeur et/ou alcoolique comme les autres adultes du quartier).

En quatrième lieu, le langage exprimant la violence contient toujours un sens voilé qui le rend parfois ironique, mais qui montre aussi la mentalité collective des Français de souche par rapport aux Maghrébins habitant les *cités* ou par rapport aux autres marginaux. Ce ne sont pas seulement les Français qui sont dépeints comme des êtres enragés qui menacent les jeunes de banlieue ou même leurs femmes quand ils ont bu un peu trop. Les jeunes banlieusards (ou les marginaux) emploient aussi dans leur langage courant des mots du vocabulaire scatologique ou de l'argot de banlieue. Mais l'auteur renverse la valeur de cette violence verbale, qu'il justifie implicitement chez les jeunes banlieusards, et qu'il dénonce chez les Français. Pour les Français, la violence du langage est ironisée par l'auteur afin de montrer leur manque de flexibilité dans la communication avec l'autre. Pour les jeunes « révoltés », le langage argotique devient, d'une certaine façon, une manifestation et une représentation de leur situation précaire dans les *cités* et une tentative de se rendre visibles. Ils sont différents, mais les stéréotypes et la péjoration qui accompagnent cette différence dans le milieu français sont déconstruits. Par exemple, Madjid dit à sa mère :

¹³ L'ouverture de la phrase établit une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur, qui comprend d'après le contexte la fin que le narrateur veut donner à la phrase. Ainsi, cela permet à la personne qui lit le texte de participer activement à la création de l'ironie et au renversement des stéréotypes.

« fais pas chier la bougnoule » et dans la rue avec ses amis on peut trouver beaucoup de jargon : con, connard, avoir la gale (être contagieux), se faire lourder (se faire chasser), frimer (être arrogant), être des brêles (être nuls, des manque-rien), balancer les vanes (plaisanter). Ce sont des mots de l'argot, d'un registre vulgaire, mais qui, en même temps, étant prononcés par les banlieusards, rapprochent le spectateur/lecteur du texte et des réalités sociales de ces jeunes qui sont meurtris comme l'est leur langage. La reprise mimétique du terme de « bougnoule » par un personnage d'origine maghrébine a pour effet de mettre en valeur l'insulte ainsi renvoyée à la face du locuteur qui l'emploie habituellement : le Français moyen.

En dernier lieu, le silence qui ressort de certaines répliques des personnages ou les phrases laissées en suspens, transmettent parfois aux différents lecteurs/spectateurs des messages plus profonds qu'il n'y paraît en surface. Le non-dit va au-delà de ce qui a été dit auparavant. Ce procédé stylistique produit un effet comique et laisse entrevoir une amertume inexprimée à travers les mots. À plusieurs reprises dans le livre et dans le film de Charef, Pat et Madjid communiquent à travers le regard. Ils ne disent rien, mais leur silence est lourd de significations. Quand ils veulent faire leurs petites escapades en ville et commettre de petits actes de délinquance, il existe toujours un sous-entendu entre eux et une coordination parfaite. Quand Madjid drague un homosexuel dans la rue à Paris dans le film, il ne se produit aucun échange de paroles entre lui et l'homme qui le suit dans la forêt. Pat les attend derrière un arbre. La farce dans la scène vient de la simplicité des gestes et de la facilité avec laquelle l'homosexuel tombe dans le piège et se fait voler son argent. Parfois le silence est aussi très lourd de signification comme à la fin du film de Charef lorsque Madjid se fait arrêter par la police et lorsque Pat, par esprit de solidarité avec son ami, sort de sa cachette et se rend tout seul. Ce ne sont que quelques exemples qui montrent l'apport esthétique des œuvres franco-maghrébines au sein de la culture française et transnationale tantôt au niveau du contenu, tantôt au niveau de la forme de leurs productions ce qui leur donne une légitimité d'appartenance (trans)nationale.

En conclusion, les artistes franco-maghrébins ont acquis une place significative dans la culture française/ francophone par le fait d'avoir peu à peu attiré l'attention sur l'existence d'une culture adjacente à la culture nationale, mais en même temps très proche de la culture française. Ces produits artistiques ajoutent une nouvelle perspective à la culture

française à l'aide du changement de regard critique sur les valeurs séculaires française et européennes. En outre, les artistes apportent aussi de nouvelles techniques narratives et de nouveaux éléments culturels. En attirant l'attention sur la diversité et sur le multiculturalisme dans l'espace français et francophone, les représentants des communautés franco-maghrébines mettent l'accent sur l'importance de leur place à l'intérieur d'une culture séculaire qui va devoir réadapter ses principes à la nouvelle réalité culturelle.

Ouvrages cités

- DELVAUX, Martine. 1995 « L'ironie du sort : le tiers espace de la littérature beure ». *The French Review*, Vol. 68, N° 4, pp. 681-693.
- DJAOUT, Tahar, Fatou MBAYE. 1992. « Black 'Beur' Writing ». *Research in African Literatures*, Vol. 23, N° 2, pp. 217-221.
- ELIA, Nada. 1997. « In the Making : Beur Fiction and Identity Construction ». *World Literature Today*, Vol. 71, N° 1, pp. 47-54.
- GAFÄÏTI, Hafid. 2001. *Cultures transnationales de France. Des « Beurs » aux... ?* Paris : L'Harmattan.
- HARGREAVES, Alec G., Marc MCKINNEY. 1997. *Post-colonial cultures in France*. New York : Routledge.
- HARGREAVES, Alec G. 1995. *Immigration, 'Race' and Ethnicity in Contemporary France*. London, New York : Routledge.
- . 1991. *Voices from the North African immigrant community in France. Immigration and identity in beur fiction*. New York : Berg Publishers Limited.
- LARONDE, Michel. 1993. *Autour du roman beur. Immigration et identité*. Paris : L'Harmattan.
- . 1996. *L'écriture décentrée. Le langage de l'Autre dans le roman contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- LAROUSSE, Farid. 2000. « France-Maghreb : L'Orientalisme dans tous ses états ». *Littérealité. Accent sur le Maghreb*, Vol. XII, N° 2, pp. 11-18.
- LAROUSSE, Farid. 2002. « Literature in Migration ». *The European Legagy*, Vol. 7, N° 6, pp. 709-722.
- LAY-CHENCHABI, Kathryn. 2006. « Breaking the silence : Beur writers impose their voice. » *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 10, N° 1, pp. 97-104.
- LIONNET, Françoise. 1996. "Logiques métisses. Postcolonial Appropriation and Postcolonial Representations". *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*. Mary Jean Green, Karen Gould, Micheline Rice-Maxim, Keith L. Walker, Jack A. Yeager editors. University of Minnesota Press, pp. 321-343.

- MCCONNEL, Daphne. 2000. « *Whose Identity Crisis is it Anyway ? Questions of Cultural and National Identity in Two Novels by Second-Generation Maghrebians in France* ». *Littérealité. Voix et literatures maghrébines*, Vol. XII, N° 1, pp. 39-50.
- PAPIEAU, Isabelle. 1996. *La construction des images dans le discours sur la banlieue parisienne*. Paris : L'Harmattan.
- PINÇONNAT, Crystel. 2003. « La langue de l'autre dans le roman beur ». *The French Review*, Vol. 76, N° 5, pp. 941-951.
- ROSELLO, Mireille. 1993. « The "Beur Nation" : Toward a Theory of "Departenance" ». *Research in African Literatures*, Vol. 24, N° 3, pp. 13-24.
- STORA. Benjamin. 2005. *Le Livre, mémoire de l'Histoire. Réflexions sur le livre et la guerre d'Algérie*. Paris : Les Éditions du préau des collines.
- THOMAS, Dominic. 2007. *Black France. Colonialism, Immigration, and Transnationalism*. Bloomington : Indiana University Press.

Les formes d'expression du théâtre noir africain : intercommunication, emprunts et structures langagières

Malika Dahou

Université de Mostaganem (Algérie)

La pratique de la représentation a toujours précédé dans toutes les civilisations celle de l'écriture. La parole en action est avant tout le domaine du théâtre. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite, mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous. Le théâtre africain s'accommode parfaitement de l'écrit comme de l'oral même si le théâtre en Afrique en tant que pratique d'écriture est récent. Cela s'explique aisément par le fait de la présence de l'oralité sur l'écriture, mais surtout de la ritualisation et de la symbolisation des lieux, espaces, événements et objets de communication (qui sont une écriture théâtrale en soi). La légende de l'apparition du griot est, en elle-même, une théâtralisation évidente de symboles dramaturgiques. Aujourd'hui, le théâtre contemporain en Afrique est écrit avant d'être dit. Mais c'est l'interdépendance des genres et l'hétérogénéité qui le caractérisent. Il s'inspire des contes, la fable est le lien de compréhension horizontale dans le sens d'une linéarité qui serait abordable par toutes les couches de la population, quel que soit leur niveau d'accès à la langue. De cet art de conter est né un théâtre de brassage.

Il y a chez les dramaturges noirs africains des effets subséquents aux choix linguistiques qu'ils font dans l'écriture et dans la représentation du texte dramatique. Au Mali par exemple, cinq groupes se partagent le territoire : le groupe mandingue (bambara, malinké, dioula), le groupe voltaïque (mossi, bobo, mimianko, sénoufo), le groupe soudan (surakolé, songhaï, dogon, bozo), le groupe nomade (peul, touareg, maure, toucouleur) et les autres wolof, khassonké, ouassoulonké. Le langage le plus parlé est le Bambara.

Et même si la langue officielle en Côte-d'Ivoire ou au Togo est le français, elle n'est pas la dominante réelle au plan de la pratique théâtrale. La propre pratique linguistique du public aboutit à des phénomènes d'adhésion remarquables. Nous trouvons, par exemple, des expressions empruntées au patrimoine africain et réintégrées dans la langue française. On ne peut pas écrire un spectacle en bété, en swahili parce qu'on ne pourrait pas le publier. Alors que : « si l'on fait un travail sur le français des sonorités de telles ou de telles régions d'Afrique, c'est alors possible de retrouver son identité » (Hourantier, 1998 : 337).

L'écriture théâtrale noire africaine est aussi perturbée par l'intrusion massive des manifestations lexicales exprimant des réalités africaines. Léopold Sedar Senghor avait déjà senti la nécessité de l'emprunt lexical lorsqu'il déclare : « Langue étrangère, le français ne peut, en effet, jouer le rôle d'une langue africaine, mais il se colore et s'enrichit au contact des réalités africaines [...] Ainsi, il emprunte aux langues africaines les mots dont il a besoin » (1973)

L'emprunt est nécessairement lié au prestige dont jouit une langue ou le peuple qui la parle, ou bien au mépris dans lequel on obtient l'un ou l'autre. Ainsi entendu, le phénomène d'emprunt n'épargne aucun parler en contact avec d'autres parlers. C'est le cas des situations ici héritées de la colonisation où les langues internationales jouissent toujours d'une position dominante et infériorisent les parlers locaux. La création théâtrale africaine se comprend mieux, une fois restituée dans ce contexte. Le nombre d'emprunts fort élevé constaté chez certains écrivains relève d'une idéologie de récupération ou de promotion des langues africaines. Des relents de revendication identitaire n'en sont pas absents. Le pidgin par exemple, langage du peuple ivoirien, est réhabilité par l'auteur Bernard Zadi Zaourou. Il l'utilise comme un moyen de revendication culturelle et de révolte dans sa propre langue. Il introduit dans ses pièces écrites en français des mots malinkés comme dans l'exemple suivant : « Moulo ? » (Qu'est ce qu'il y a ?) Ou « kélétigui » (Chefs de guerre), (*L'œil*, 1975 : 36). Son théâtre est le miroir de la société ivoirienne qui tente de se libérer du féodalisme. Sony Labou Tansi a lui aussi puisé de la culture kongo de son pays. Dans *La parenthèse de sang* (Hatier : 1981), il rappelle par le chiffre Douze, l'existence des douze clans kongo : l'individu doit passer par douze étapes qui équivalent aux douze degrés de sagesse pour pouvoir accéder à la sagesse.

Ces auteurs ne cachent pas la liberté qu'ils prennent vis-à-vis de la langue française pour la remodeler et la soumettre aux besoins du message qu'ils veulent transmettre. Il en résulte que la littérature africaine de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues, de plusieurs traditions littéraires et de plusieurs cultures, porte nécessairement la marque d'une double appartenance : elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité, d'une affectivité et d'un intellect africains et elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la fois plurielle et multi-relationnelle. En d'autres termes, il faut admettre que les littératures en langues africaines ne pourraient se produire et s'exécuter qu'en relation avec la constitution des langages seconds qui s'inscriraient dans le contexte d'une fonction véhiculaire des langues utilisées selon des objectifs précis. Du reste, des ouvrages déjà publiés en swahili, en manding, en haoussa, en poular ou en wolof, suffisent pour signaler l'effort des auteurs en ces langues, pour accéder à des formes véhiculaires qui puissent réussir l'intercommunication, en privilégiant les structures linguistiques propres à cette fonction.

LES DIFFÉRENTS STYLES ET LES STRUCTURES UTILISÉES POUR TOUCHER LE PUBLIC

L'œuvre dramatique est écrite, mais écrite pour être jouée. Cela signifie que les acteurs doivent donner l'impression qu'ils improvisent et que le texte qu'ils déclament n'est pas véritablement un texte. C'est l'un des paradoxes du théâtre, non le moindre. En effet, un bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé ou du langage écrit ; il ne se confond jamais avec eux. Si cette confusion se produit, l'œuvre perd toute efficacité :

Parler, c'est parler à quelqu'un dont on épie les réactions ; écrire, c'est écrire pour un absent, ou écrire pour soi. Le langage parlé n'existe qu'en fonction d'une situation donnée, celle des interlocuteurs ; il est lié souvent à une certaine action ; le scripteur, lui, fait abstraction ordinairement de sa propre situation pour en créer artificiellement une nouvelle ; l'action qui lie acte et éléments verbaux n'existe guère pour lui. Autre différence : le langage parlé, au sens étroit du terme, est accompagné de tout un ensemble de signes extra-articulatoires. Autre différence encore : pressée par le temps, notre parole est le plus souvent imparfaite et nous en avons cruellement conscience ; aussi le rectifions-nous sans cesse. Le texte, lui, est donné rectifié... Enfin, et c'est là une différence essentielle, langage

parlé et langage écrit ne s'insèrent pas dans le même temps que celui qui l'écoute ; ils vivent tous deux un temps que l'on pourrait qualifier de partagé. Un texte, lui, est presque toujours hors du temps où il est écrit : d'abord parce qu'il y a un décalage entre le moment où le texte est rédigé et le moment où il est lu ; ensuite parce que l'auteur tend à créer un temps particulier à son œuvre qui n'est ni le temps réel vécu par l'auteur, ni le temps réel vécu par le lecteur, mais une sorte de temps artificiel, fictif, celui de l'histoire, au sens plus large du terme. (*Le français dans le monde*, 1965 : 17)

Nous nous proposons d'étudier quelques formes du langage dramatique noir africain, formes de natures diverses dont l'auteur peut disposer dès qu'il se met à écrire sa pièce. Il est évidemment intéressant d'étudier l'utilisation de ces différents procédés à une époque donnée ou par un auteur convenablement choisi.

Si l'on remonte aux origines de la création dramatique, il apparaît, en effet, que le fait dramatique n'existe pas sans un conflit essentiel, sans un dialogue où s'affrontent des forces contradictoires et équilibrées, ce qui confère à la solution une signification supérieure. Le didactisme primaire n'en est donc qu'une caricature. Le théâtre politique n'est certes pas exclu, mais il faut qu'il reste inventif, que soit préservée la liberté créatrice, que soient sauvegardées les formes spontanées, poétiques, anarchiques mêmes du théâtre car toute dramaturgie relève d'une esthétique. Cette forme d'expression dramatique a souvent le mérite en Afrique de présenter le monde tel qu'il devient et non tel qu'il est. L'Afrique a su préserver et nourrir, à la différence de l'Occident, le sens du rituel. C'est d'ailleurs en développant cette voie profondément originale, en cherchant à traduire la totalité des manifestations humaines de la vie par le recours, en particulier, au fonds traditionnel, que le théâtre noir africain a commencé à échapper à la tentation des modèles issus d'autres cultures. Vecteur des illusions et des rêves, le théâtre fut d'abord affirmation de soi, affirmation d'une dignité et expression d'un vécu tragique. En effet, pour Roland Barthes,

Écrire, jouer, c'est assumer une responsabilité et cette responsabilité désigne une liberté, mais cette liberté n'a pas les mêmes limites selon les différents moments de l'histoire. Il n'est pas donné à l'écrivain de choisir son écriture dans une sorte d'arsenal intemporel des formes littéraires. C'est sous la pression de l'histoire et de la tradition que s'établissent les écritures possibles d'un écrivain donné. (1973 : 10-11)

Logiquement, l'apport de l'idéologie coloniale sur le continent était destiné à créer des griots de service qui, de par leur « culture », seraient un modèle identificatoire idéal pour la transmission et la pérennisation

des schémas de domination. Les premières pièces écrites ont parlé du passé, recréé une histoire de l'Afrique, résisté à l'assimilation. Les auteurs qui, dans ces époques-là, étudiaient latin, grec et culture française, effectuaient des recherches sur les mythes, les légendes, retrouvaient la culture des pères que d'aucuns voulaient mettre en veilleuse, les évoquaient, imposaient tout ce qui était refusé et, avant tout la culture « indigène ». Cette époque voit la naissance des communautés de théâtre, des recherches en tout genre. Le monde du théâtre relève alors du bouillonnement. Écrire, c'est être vigilant non seulement sur les thèmes à jouer, mais aussi sur la manière de le faire. Le travail s'élabore en profondeur et prioritairement sur la langue française. Celle-ci se trouve utilisée par des bilingues, porteurs d'une ou d'autres langues dont la structure est radicalement différente. Les mots utilisés sont chargés d'une histoire qui n'est pas celle de la Métropole et, même en cas d'histoire commune, les visions sont différentes. L'affect que véhiculent les mots raconte des histoires de silence ; l'intertexte n'est jamais celui que la censure comprend et le public lui, ne s'y trompe jamais. Au déni de soi, il fallait des hurlements d'existence, et face à la dévastation, la re-création sera permanente.

Puis, une esthétique théâtrale parlant d'une parole populaire de premier niveau, sophistiquant et complétant sa forme par un travail rigoureux du corps et de la voix se dessine à l'horizon et fait déjà des adeptes. Elle complète et ouvre des perspectives à des travaux antérieurs de recensement et de perpétuation des chants et danses traditionnelles menés par les traditionalistes et autres ballets nationaux. Un art de vivre en découle pour ces jeunes, désormais conscients de leur rôle de pionniers et de phares. Les préjugés, les ségrégations ajoutent au besoin d'efforts sur le sentier de la quête et à la nécessité vitale de créer ses propres solutions. Notre souci majeur est de mettre en lumière les nouvelles manières d'écrire et les structures que les dramaturges contemporains ont empruntées pour que s'opère une rupture entre le théâtre traditionnel et le nouveau théâtre. À titre d'exemple, au niveau des didascalies, nous pouvons repérer des indications non seulement sur ce que l'auteur dit au lecteur, ainsi qu'au metteur en scène au sujet des conditions de l'énonciation de son discours, mais également sur sa culture de référence. Ces didascalies révèlent la culture populaire de plusieurs façons.

Dans un premier temps, cela se fait à travers les objets ou accessoires de jeu, évoqués dans les didascalies qui nous renseignent sur

la culture de référence de l'auteur. Ces objets sont l'un des vecteurs grâce auxquels la culture populaire s'infiltré dans le discours de l'auteur. Par exemple, un tabouret, une natte, un lit de bambou, quelques ustensiles culinaires tels qu'une marmite, unealebasse ou une gourde nous renseignent sur ce que l'on pourrait qualifier d'habitat traditionnel. Un fusil, un arc et quelques flèches, renvoient à la chasse ou à la guerre. La mention de denrées telles que les bananes, le manioc ou le sorgho, nous disent quelque chose sur les habitudes alimentaires au sein d'une communauté donnée. Les tam-tams, le tambour et les baguettes ont trait à la musique originelle noire africaine comme par exemple : « [...] Les Dignitaires assis sur des nattes forment deux demi-cercles autour des trônes. Beuk Nèk est debout derrière Albouri. » (*L'exil d'Albouri* : 45) ou bien : « Au milieu du salon, on voit une table sur laquelle sont posées deux magnifiques statuette ; l'une représente un chef, l'autre sa femme... » (Scène I, *Les malheurs de Tchâko* de Charles Nokan, p. 15).

Les costumes ont, eux aussi, leur mot à dire sur la culture de référence de l'auteur. Les indications concernant les couleurs des vêtements sont significatifs : le blanc symbolise le deuil mais il peut aussi dire la pureté et l'innocence, le rouge peut être l'indice du sang et du sacrifice, et le noir peut être le signe de l'occulte et du maléfique. Bien souvent, les didascalies nous fournissent des indications relatives aux arts traditionnels : masques, sculpture, statuaire, etc. Certains des objets inspirés du patrimoine artistique représentent des objets sacrés, rituels ou sacrificiels que l'on détourne de leurs fonctions originelles pour les nécessités théâtrales. Toute une terminologie très savante est utilisée pour rendre compte de ce phénomène que Jacques Chevrier décrit en termes de « glissement du sacré au profane » (1986 : 19). Une fois « profanisés » grâce à la théâtralisation, ces objets peuvent alors renvoyer au mythe ou au sacré :

La salle du trône d'une cour royale en Afrique. Le roi Shango est assis sur le trône immobile, le visage recouvert d'un masque africain. Un conteur assis par terre sur le devant de la scène. Un lit, des tapis, des nattes, des jarres, des talismans sur les murs. Kéné est assise sur le lit. Entre Lamy ; elle porte une petite jarre remplie de liquide. (*Le fils de l'Almamay*, C. N'dao : 20)

Dans un deuxième temps, cela se fait à travers la musique. L'omniprésence de la musique est souvent perçue comme une spécificité culturelle africaine. Nous avons repéré des références musicales au niveau des didascalies. Prenons à titre d'exemple les références à la musique suivantes : « Mouvera dépose son instrument aussitôt la porte

fermée et va s'assurer qu'ils sont bien partis. Ndam retire de sa poche la Kola qu'il fend et partage avec les autres. Chacun s'incline en l'acceptant ; le griot joue sans chanter... » (*Les Dieux trancheront*, Franz Kayor : 26). Il y a également des références à des chants : « La terre est notre corps, à nous les hommes. L'eau est notre sang, à nous les hommes. Les poutres de la case sont nos côtes.... » (*Les lendemains qui chantent*, Maxime N'Debeka : 53) ; « Les guerriers entrent, suivis par des femmes en habits de fête. Les griots chantent, certains guerriers exhibent leur habileté. C'est un vacarme, mais le roi entre avec sa suite et tout se tait. » (*Les Dieux trancheront*, F. Kayor : 87) ou bien « Tous applaudissent et la danse commence pendant que le roi se retire et que le rideau tombe » (*Idem* : 90). Les objets musicaux que nous avons soulevés ne sont pas à titre ornemental. La plupart du temps, ils servent à produire de la musique. Les didascalies nous disent s'il s'agit de chants d'allégresse ou de tristesse, de chants de travail ou de chants révolutionnaires. Elles nous proposent des rythmes et des pas de danse adaptés aux circonstances.

De la fin des années 70 à nos jours, nombre de pièces voient le jour et, grâce notamment au travail du Concours Inter-Africain de Radio France Internationale, les textes dramatiques sont publiés dans tout le monde. Par le théâtre radiophonique, nombre de dramaturges et d'acteurs ont entendu des pièces avant d'avoir pu en voir sur scène et de Madagascar au Congo, du Cameroun au Sénégal, les consciences ont été éduquées et des connivences sont nées. En outre, c'est l'époque où des réseaux d'entraide s'organisent de manière informelle, où les décentralisations se font de manière officielle ou officieuse. Les gens de théâtre se reconnaissent, les pièces parlent d'un même vécu. Dans un tel contexte, utiliser les mots du pouvoir c'est jouer avec ce pouvoir, en devenir objectivement un partenaire, même inconsciemment. Le sens des mots enferme trop vite et les concepts utilisés ne sont jamais innocents. La liberté est celle de pouvoir jouer n'importe où, dans n'importe quelle condition. La bataille reste la même, le lieu change. Le discours aussi. Les structures des pièces explosent, les auteurs jouent sur toutes les diglossies, sur tous les amalgames, sur toutes les métaphores. Les auteurs seront là où les politiques ne peuvent les retrouver. En somme, la richesse des productions théâtrales en Afrique noire recèle les signes de la quête d'un moi oublié et la volonté de revitaliser le corps social atteint dans sa chair.

DE L'ESTHÉTIQUE NÉGRITUDIENNE AU RÉALISME

Cette nouvelle esthétique trouvera, avant tout, son apogée avec la Négritude, véritable âge positif, où les créateurs deviennent partisans d'un art qui donne à voir ce qu'il y a de plus beau dans les cultures africaines. Les metteurs en scène procèdent davantage d'une vision conciliante ou revendicatrice que d'une théorie globalisante du théâtre. Pour le metteur en scène africain, le corps n'est pas un tombeau, c'est un temple où se rencontrent tous les arts : mime, danse, musique, chant, théâtre. Chaque dramaturge sonde la beauté dramatique des scènes champêtres, domestiques, rurales ou urbaines. C'est la reconstitution de villages souvent caricaturaux qui tient lieu de scénographie, accompagnée de scènes de sorcellerie et d'envoûtement.

Ces metteurs en scène pensent à la beauté première de tout ce qui est authentique en espérant que cette authenticité sera le vecteur de communication d'une culture. C'est une esthétique de revendication d'abord, puis de réhabilitation et de réconciliation dans le métissage. Mais aussi et surtout, une esthétique édénique d'un monde harmonieux perturbé par l'arrivée de l'Occident. Cette vision de l'art donnera des formes d'expression théâtrales marquées par la reconstitution historique. L'histoire devient donc la source d'inspiration la plus importante et offre des héros exemplaires : *Chaka*, le guerrier zoulou, inspire Seydou Badian dans *La Mort de Chaka* (1981), Charles Nokan (Côte d'Ivoire) et Senouvou Agbota Zinsou (Togo) évoqueront à leur tour le guerrier zoulou. L'unique texte dramatique de Senghor, *Chaka*, publié au Sénégal en 1956, est un poème à plusieurs voix construit sur ce mode esthétique. Sony Labou Tansi, quant à lui, revisite et réinvente une langue avec une ingéniosité débordante. Il dissèque l'histoire des colonisations entre le Portugal, l'Espagne et la France. Il s'insurge face à ces politiques cannibales :

Enfin si les mots veulent
S'ils veulent
Prendre ventre
Et chausser mon cœur
Au temps de la peur
Si les mots veulent
Sur la carte du sang
Rejouer l'espoir enfin
Je choisirai cette haine
Qui danse pour régler

Leur compte aux morts
 Vivant vie de mot
 Comme jadis
 Mais maître à danser cette haine
 Et jeu de mots
 Et jeu de peau
 Et jeu de noms
 Mais cœur passe. (1982 : 186)

La Négritude sera contestée quelques décennies plus tard. Les auteurs mettront en exergue, par la suite, une certaine sociologie mécanique inspirée par des postulats expliquant l'art par son cadre d'expression (infrastructure économique) et son conditionnement social. Le théâtre devient porte-parole, témoin, dénonciateur de l'injustice. L'artiste existe alors en tant qu'individu capable de secouer la torpeur de ses concitoyens. Cette vision artistique aboutira à une esthétique de réalisme.

Ces deux dernières décennies, les désillusions ont vite fait de balayer la tentation dialecticienne du théâtre qui se cherchait encore. Le théâtre noir africain contemporain a brisé les interdits qui le retenaient lié à des formes d'expressions traditionnelles comme le *mvet* ou le *kotéba*, pour s'inscrire dans une recherche évolutive. Les seules formes de théâtre à visée socialisante sont actuellement le théâtre d'intervention et le théâtre forum que l'on retrouve particulièrement au Burkina Faso, au Mali, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire. Le *kotéba* ne fonctionne plus sur l'improvisation, bien qu'il raconte encore la vie d'une communauté et qu'il mette toujours en cause le fonctionnement social. Ce *kotéba*-là est tourné vers les comportements irresponsables face à des maux sociaux comme le sida, l'alcoolisme et la prostitution. C'est un théâtre total qui vise encore les violences, les révoltes latentes, les répressions sociales et politiques, un théâtre où le discours de l'auteur revêt toujours un aspect collectif ou une tentative de comprendre les mécanismes des rapports humains et sociaux.

Dans l'échantillon des pièces retenues, figurent tous les scénarios qui militent en faveur d'un renversement des pouvoirs autocratiques. Ou alors, la tendance est à la préparation des jeunes générations aux grandes révolutions qui feront pression pour le changement des systèmes politiques. Nous retiendrons de l'intrigue de *l'Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* de A. N'dumbe un étalage documentaire de dix scènes sur la vaillante lutte du peuple de Guinée-Bissao contre le colonialisme portugais et l'impact de l'assassinat de Cabral sur les

fascistes pour organiser la révolution nationale, ou encore *Le soleil de l'aurore* du même auteur (1976), qui est une mise en scène de l'histoire contemporaine africaine dans un jeu dynamique et qui use d'une langue simple. Aux exécutions sommaires, exécution du frère du président et de tous ses collaborateurs sur la place du marché, le peuple répond par une mobilisation massive et décide de venger les fils du pays et de chasser les colons. Cet aspect des pièces à sujet politique paraît fondamental sur le plan esthétique. Il demeure en fait l'une des ressources importantes de l'expressivité théâtrale propre au dramaturge africain. Partir de la réalité pour prévoir l'avenir : un exercice suscité et imposé par l'effort nécessaire pour se démarquer de la quotidienneté, du réel. Ce ressort littéraire explique la portée sémantique plurielle de certaines œuvres où la satire du pouvoir est suggérée, de même que les voies pour mieux combattre l'oppression. C'est dans cette logique dramaturgique que se situe, entre autres, *Le carrefour* (Efoui, 1989) de laquelle nous avons extrait ces passages significatifs :

Le poète :... Empoigner le flic par la peau du cou et lui crier à la gueule : zombie, zombie, zombie. (88)

La femme : Il me faut un chemin avant l'aube où mes enfants se réincarneront dans des corps tuméfiés, obligés de panser des plaies originelles, obligés de sacrifier à ce carrefour pour un péché que nul n'a commis. (96)

Avant d'entreprendre le parcours systémique de cette esthétique du théâtre africain, prenons en compte cette mise en garde de Louis Jouvet :

Il n'y a pas de définition du théâtre. Il n'y a pas d'explication de cet acte étrange qu'est une représentation. Le théâtre est un secret. Rien n'est enseignable ou communicable de cette science empirique. Tout ce qu'on cherche à communiquer est continuellement mis en déroute. (1952 : 98)

À ce jour, le modèle qui ressort d'une activité théâtrale viable en Afrique est la reconstitution du village, de la communauté, où tout le monde est responsable des uns et des autres. La tentation communautaire semble expliquer ces mises en scène axées sur des personnages-acteurs collectifs. L'acteur en quête d'un statut social y trouve une assise, une satisfaction professionnelle et une ambition, celle de participer à une aventure commune. Il représente alors une force. Dans ces mêmes pièces, les pouvoirs adoptent souvent un mode de fonctionnement qui échappe à toute rationalité. Ils sont régis par un mécanisme qui broie. Et pour mieux combattre ce mécanisme, Efoui use d'un discours chargé de symboles et de codes.

Dans *Le carrefour*, le désespoir et le tragique sont aux prises avec l'optimisme et la volonté inébranlable de gagner qu'affichent certains personnages. La femme, le poète et le souffleur, trois personnages de cette intrigue, cheminent vers la recherche d'une force vivifiante qui leur permet d'envisager autrement la vie, de renverser le schéma existentiel dans lequel ils ont été moulés jusque-là. Autant de messages qui rapprochent la dramaturgie d'une attente. Celle du lecteur ou du spectateur qui attend de retrouver ses propres préoccupations exprimées par les œuvres, partagées par les auteurs. D'où une certaine complicité de création et de lecture entre les dramaturges africains et les peuples africains.

Nous avons été frappés par le fait que, dans presque toutes les pièces qui abordent un sujet politique, figure une réplique rendant compte explicitement d'une certaine vision du peuple. Dans *La traversée de la nuit dense* (1972) de Zégoua Nokan par exemple, nous avons repéré : « On ne pourra plus te hacher, Afrique. On ne pourra plus te balafre le visage. Homme, tu seras fier d'être homme... ». (66) Dans *Abraha Pokou* (1970) de Charles Nokan les gens affirment : « Il n'y aura plus d'affamés, de chaînes aux cous. Nous tuerons les sangsues... Nous changerons l'homme... Naît un esprit neuf. Demain sera très beau. » (49). Dans *Le soleil de l'aurore* (1976) d'A. K. N'dumbe III, voilà ce que le peuple dit : « Nous vaincrons le colonialisme, nous abattons le néo-colonialisme, nous anéantissons l'impérialisme... l'Afrique a pris les armes. » (87)

Dans le contexte respectif de ces pièces, de tels propos ne font que rendre compte de l'état d'esprit avec lequel certains gouvernants dirigent leurs citoyens. Et dans plusieurs drames, nous retrouvons des propos allant dans ce sens. En fin de comptes, l'image qui est donnée du peuple dans les pièces ne souffre d'aucune indulgence. Nous nous rendons vite compte que, dans l'imagination de plusieurs acteurs, les peuples africains se trouvent ainsi abusés et désabusés parce qu'ils sont toujours restés dociles et soumis. Après toutes ces projections sur le peuple opprimé, nous pouvons nous demander, quel est dans les fictions, le discours politique réel qu'on lui tient pour l'aider dans son émancipation ?

Certaines pièces d'une cinglante actualité comme *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao* de A. N'dumbe ou *Les lendemains qui chantent* de Maxime N'Debeka s'attellent particulièrement à proposer d'autres attitudes et positions que ces œuvres veulent aider le peuple à adopter. Maxime N'Debeka démontre, qu'au-delà du peuple, l'arbitraire

et la suspicion sont combinés en Afrique pour démobiliser, intimider, corrompre ou détruire les intellectuels qui réfléchissent autrement que les gouvernants. La pièce *Les lendemains qui chantent* dépasse le constat de la misère et de la servitude dans lesquelles croupit le peuple. La pièce ouvre le débat non seulement sur la nécessité de faire la révolution mais encore sur la manière dont la destinée future doit être négociée. À ce propos, nous lisons dans *Le soleil de l'aurore* de A N'Dumbe que : « Nous irons jusqu'au bout de la terre. Nous combattons aux quatre coins du monde. Nous libérerons notre pays. » (86).

Nous retrouvons ainsi une grande méfiance qui freine le projet ou la volonté du dramaturge de faire confiance à son public qui est, du reste, le peuple avec qui il veut partager son message de lutte et d'espoir. Charles Nokan, quant à lui, termine le dernier tableau de sa pièce par un long poème où la mère Afrique pleure sur son tragique sort. Elle appelle la venue de fils virils et impétueux pour proclamer sa dignité et la libérer : « Vinrent des étrangers, ils tissèrent l'épaisse nuit coloniale... nous referons le monde, les hommes deviendront les roses de la vie... » (50-51). Nulle part l'optimisme ne règne. On dirait que dans l'imaginaire des dramaturges, imaginaire qui en fait transcende la réalité, la cause est entendue. Finalement, tout semble converger vers le peuple. La réception n'est pas garantie. Non pas parce que le peuple demeure analphabète mais parce qu'il cesse d'être lucide. Son sens du discernement n'existe plus. Il y a une rupture entre ce peuple et le « faiseur » de théâtre. Des problèmes de communication se posent à eux avec une acuité redoutable. Les meilleurs interlocuteurs dont le dramaturge se sert pour rétablir la communication traversent aussi leur crise dans les pièces. Les griots, les féticheurs et autres sages de l'Afrique ne résistent plus aux mythes qui entouraient leur présence et leurs interventions.

LE LANGAGE ATTRIBUÉ AU PERSONNAGE DU FOU

Dans plusieurs œuvres se dégage un personnage particulièrement représentatif du discours lucide et pertinent : le personnage du fou. Plusieurs dramaturges l'ont adopté. Une question se pose : Pourquoi plusieurs auteurs ont-ils jeté leur dévolu sur ce personnage pour trancher les débats les plus sérieux et tenir des discours d'une pertinence surprenante ? Que ce soit dans la fiction ou dans la réalité, les fous subissent les stéréotypes classiques qui imposent qu'on désaffecte leur

compagnie et qu'on sous-estime la véracité de leur propos. Dans le discours du fou, se trouvent les meilleures satires du pouvoir, de l'armée, de la dictature économique, de l'injustice, pour ne mentionner que ces maux. Le fou est diseur de vérités. Et la vérité fait peur surtout quand elle est criée à haute voix sur tous les toits. Or, le fou africain circule et parle librement. L'asile et les centres psychiatriques n'existent pas. Parce que le fou n'est pas interné, il garde son statut de membre à part entière de la société et il demeure fécond en initiatives de tous genres.

Dans *Les lendemains qui chantent* de M. N'Debeka, le fou fait des révélations inquiétantes et qui finissent par se concrétiser. Cette folie n'est rien d'autre qu'une intelligence supérieure, une lucidité aiguë. Il n'est peut-être pas trop osé de dire que dans plusieurs pièces, le discours des auteurs s'identifierait plus à celui de leur fou qu'à celui de tout autre personnage. Cependant, il convient d'ajouter qu'en matière de folie, nous tenons également quelques mises en garde venant des auteurs. S'il faut à chacun une dose suffisante de folie pour dire et agir dans un univers où de graves périls pèsent sur toutes les libertés, la folie demeure à la fois offensive et défensive. Tous les fous ne sont donc pas fous.

Si on se penche sur *Les dieux trancheront* de Franz Kayor, le fou semble vouloir échapper à la soumission des Allemands en se faisant passer pour un fou. Il incarne la raison qui dérange et préoccupe. Alors se pose le problème suivant : jusqu'à quel degré de confiance peut-on ou doit-on prendre au sérieux le fou qu'il soit fictif ou fictionnel, diégétique ou extra diégétique ? La valorisation accordée au personnage du fou dans la fiction nous soumet à cette grande question. En définitive, nous pouvons retenir qu'en dehors de toutes les différences et de toutes les spécificités qui marquent chacune des pièces, une batterie de thèmes et de personnages relie les auteurs et les engage dans la construction d'un théâtre représentatif de l'univers africain avec ses problèmes et ses solutions, son discours et ses interlocuteurs. À chaque fois que les auteurs abordent des sujets dits « sensibles », surtout politiques, ils versent dans l'allégorie et l'allusion. Mieux encore, le discours par excellence de vérité sera incarné par la figure emblématique du fou. Autant de ressources que soutiennent les éléments dramaturgiques dont usent les auteurs en pensant à la mise en scène.

D'AUTRES TENTATIVES DE NOVATION

À côté de ces éléments dramaturgiques, certains hommes de théâtre se livrent à plusieurs tentatives de novation motivées par la destination première des pièces : le Concours. Ces tentatives laissent entrevoir une volonté de conquérir un public autre que celui qui est délimité par les frontières des pays d'origine des auteurs. Cette quête de l'universel est-elle réussie ? Quels motifs de satisfaction ou d'insatisfaction peut-on avoir ?

Dans *Introduction à l'analyse du théâtre*, Ryngaert signale que les didascalies « mettent en évidence les rapports particuliers qui s'établissent au théâtre entre la parole et l'action, entre la situation d'énonciation et la situation dramatique, et posent aussi le cas limite du silence, d'une situation où plus rien ne peut être parlé. » (1991 : 90)

Dans *Big Shoot* de Koffi Kwahulé, par exemple, la didascalie n'identifie plus celui qui prend la parole. Seule l'expression stylistique permet au lecteur de distinguer les personnages. Mais l'auteur brouille ce signe distinctif au début de la pièce où « Monsieur » recourt au vers libre (p. 9-10) et, à la fin, où l'inquisiteur se plaît à parodier « Stan ». Un proverbe africain dit : « Quand tu prends la parole, aie pitié de ceux qui t'écoutent. » Parfois, ce proverbe est perdu de vue dans les palabres, le soir au coin du feu comme dans les veillées de Diagona. Alors, on parle sans savoir s'arrêter. L'écrivain qui se veut aussi reflet de ces pratiques de la société, use de ces verborités successives et n'interrompt la parole que lorsque le discours fait le tour de plusieurs sujets susceptibles de relancer sa fiction.

En fin de compte, nous pouvons affirmer qu'au fur et à mesure qu'on s'éloigne des années 1980, l'ensemble de la production dramaturgique des africains francophones prend en compte les évolutions du théâtre européen. Les didascalies se font généralement plus rares ou circonspectes. Plusieurs jeunes auteurs comme Kossi Efoui, dans *Le carrefour*, n'en proposent même plus. Et cela n'entame en rien la compréhension de leurs fables. Dans tous les cas, l'importance accordée aux indications scéniques et aux discours dans les pièces comporte des qualités et des défauts. Ils s'inscrivent dans un autre débat, celui des éléments propres au théâtre africain, fonds dans lequel chaque auteur puise quelque chose.

Le théâtre noir africain nourri par la contribution des autres arts est, à l'instar des autres théâtres, un spectacle entier. À partir de ce

moment, il ne faut considérer le texte que comme une composante du jeu théâtral. Si l'on peut se servir du texte pour décrire l'intervention par exemple de la musique et de la chorégraphie dans le théâtre, il est par contre difficile de s'en passer complètement sauf pour des spectacles spécifiques. Une lecture critique de quelques enregistrements nous a permis de constater que plusieurs auteurs sont parvenus à une africanisation du modèle théâtral occidental, ou alors à une occidentalisation du modèle théâtral africain. La recherche de cette symbiose pousse les créateurs à vouloir rendre compte avec les mots d'un flux de sensations et d'émotions que créent, par exemple, la musique et la danse, les chants et les transes. Prenons quelques passages très significatifs :

En nous rythme une musique, qu'on peut ne jamais entendre... on dit que cette musique, c'est notre Nom. Une note qu'on ne peut voir qu'en fermant les yeux, une note qu'on ne peut entendre qu'en imposant silence à ses oreilles ... (*Jaz* de K. Kwahulé : 86-87)

Were Were Liking privilégie la forme, l'aboutissement des gestes et des sons. Il dit : « Aujourd'hui, avec le ki- yi Mbock Théâtre, je m'oriente de plus en plus vers un travail total. Il y a en Afrique des voix incroyables, des voix qui deviennent presque des instruments de musique. J'ai envie d'approfondir une recherche dans ce sens, avant de revenir au texte. » (1995 : 25).

Avec *Un touareg s'est marié à une pygmée*, nous retrouvons cette passion pour le chant. À travers cinquante chants, il y a toujours une prise de parole, des défis personnels à relever. W. Liking a voulu par son théâtre atteindre un certain niveau d'expression, ses spectacles naissent de son vécu quotidien et s'ouvrent à d'autres formes d'art africain : « Je ne vois pas comment je pourrais imaginer un spectacle sans montrer ce que nous savons faire en peinture, en sculpture, en couture. C'est un objectif, pour nous, de montrer ces autres aspects de notre création. » (*Idem* : 297).

Le décor sonore a un rôle important de signalisation. La musique, considérée longtemps comme un personnage par les metteurs en scène, devient actuellement une ponctuation et une respiration. Elle raconte, avec les griots-guerriers de W. Liking, l'épopée de l'Afrique. Elle illustre avec S. Labou Tansi, dans *La rue des mouches* (1985), une écriture et des idées. La musique est utilisée pour consolider par une fête intériorisée ou extériorisée la communauté acteurs-spectateurs, née à l'issue de la représentation. Aussi n'est-il pas rare de voir se terminer les représentations par un prolongement spontané et improvisé d'une

rencontre autour des percussions, faisant monter les spectateurs sur scène. La musique est intégrée au jeu. Un musicien traverse la scène ou se trouve dans un coin de la scène et accompagne l'ensemble du spectacle. W. W. Liking maîtrise parfaitement avec sa troupe les techniques du chant, de la musique, de la danse, de la marionnette et du texte dramatique quand elle propose *Un touareg s'est marié à une pygmée*. Au lieu de paraître comme un ornement, les chansons, la musique et la danse deviennent dans ce théâtre un langage intégré dans le sens où l'entend Senghor lorsqu'il dit :

La danse à l'origine, il en est encore ainsi en Afrique noire, est langage le plus complet. Il met en œuvre tout le corps, je dis tout l'homme : tête et buste, bras et jambes. Tous les arts : poésie, chant, musique, peinture, sculpture et naturellement danse. Il s'agit d'exprimer une idée autant qu'un sentiment : plastiquement et musicalement en même temps : par l'image visuelle et l'image sonore, intimement liées. (Senghor, cité par Ndiaye, 1977 : 107)

La danse et la musique sont aussi présentes dans *La dame du café d'en face* du même dramaturge. Dans toute la pièce, M. Bécquard est présent et tente de réparer l'orgue jusqu'à ce qu'« il se remette à jouer et la musique de l'orgue emplît à nouveau l'espace. » (46) ou bien « La piste aux étoiles... gestes incantatoires... les autres le rejoignent sur scène en applaudissant. » (47). Pour toutes ces pièces et plusieurs autres non citées, nous pouvons tirer la conclusion suivante : leurs auteurs ont voulu faire un théâtre complet qui intègre tous les éléments faisant l'originalité du théâtre africain. En procédant par une certaine symbiose entre les formes de théâtre occidentales et la matière des spectacles africains, ils sont parvenus à un traitement particulier des légendes, à une élégance du verbe poétique et à la maîtrise des intrigues tissées avec de multiples ramifications. Pourtant, aucune forme authentique ne s'impose même si beaucoup de repères permettent de parler d'efforts d'innovations entreprises ça et là, vers la quête de l'universel. Cependant, le manque de moyens mais aussi la vision très convaincante que la musique doit être vivante sont les deux principales raisons de l'absence de bruitages sophistiqués ou des musiques d'accompagnement pré-enregistrées. Le travail vocal entrepris dans *Un touareg s'est marié à une pygmée* de W. Liking en 1992 a permis d'entreprendre des recherches plus poussées dans le domaine des grands chœurs de l'opéra africain. Une telle pratique a conduit à la ré-interrogation des traditions et des cultures anciennes ainsi qu'à de nouvelles expérimentations qui naissent forcément du vécu de l'auteur :

Nous nous efforçons de bannir les clichés langagiers qui conditionnent souvent les réactions des uns et des autres, instaurant inconsciemment les préjugés et les bocages... Nous essayons de profiter de tout le patrimoine humain spirituel comme technologique pour atteindre la compétitivité internationale comme tous les autres créateurs artistiques ou scientifiques du monde entier, sans que l'on nous demande de réinventer « une machine à vapeur » typiquement africaine. (Entretien, Mouëllic, 1993)

Un autre exemple, celui du dramaturge ivoirien Koffi Kwahulé qui revendique l'ouverture au monde comme projet fondamental pour le théâtre africain. Il définit ce nouveau théâtre comme une expression dramatique dans laquelle s'intègrent de manière méthodique et harmonieuse le verbe et le chant, la musique et la danse, la mimique et la gestuelle, et qui met en mouvement les aspects fondamentaux de la vie africaine. L'écriture de Koffi Kwahulé aborde l'innovation en s'imposant des contraintes liées à la tradition. Il perçoit le jazz comme musique théâtrale :

Je voulais écrire une pièce sur la mythologie noire contemporaine. Le mythe est une simplification de l'homme, c'est pourquoi j'ai eu recours à des choses facilement identifiables à la communauté noire. Pour atteindre, je l'espère, une forme de transcendance... Au départ pour moi, le jazz c'était d'abord la présence physique des gens. Lors d'une mise en espace de la pièce aux Etats- Unis, le jazzman chargé du travail musical me parle comme si j'étais moi- même musicien. Il m'a fait découvrir que j'avais voulu inconsciemment, retrouver les multiples bifurcations d'un solo de jazz. C'est alors que j'ai commencé à réfléchir à cette part de jazz dans mon écriture... (Entretien, Mouëllic, 2000b)

Il utilise le français dans son écriture tout en entretenant des relations conflictuelles avec cette langue : une relation musicale surtout. Il l'affirme dans une interview avec G. Mouëllic, en décembre 2000 :

Je suis en situation de transcendance, de dépasser ce qui m'a été imposé. L'évolution de ma relation au jazz passe par là : le jazz ne vient pas en aval, mais en amont, il est dans le projet... cette musique va s'affirmer comme une présence importante sur les scènes d'Europe. Les immigrés venus d'Afrique, quel que soit leur niveau d'intégration, seront toujours à côté. Et cette façon d'être dans la marge va conduire à un certain type d'écriture. L'écriture, pour être pleinement contemporaine a besoin de sons contemporains. Le jazz est une musique qui se renouvelle sans cesse... et c'est une musique théâtrale, dans sa brutalité, dans l'évidence de sa présence. (Mouëllic, 2000a : 44)

K. Kwahulé est sensible à cette musique ; son rapport au théâtre est intimement lié à celui qu'il noue avec les musiciens de jazz. Selon lui, ils perçoivent de façon plus juste l'art en général et tout leur travail est

magique. Il utilise les musiciens comme « matière poétique » (Entretien, Mouellic, 2000a : 46) ; le travail du jazzman est proche de celui du comédien car ils sont très visuels et l'association du son et de l'image en fait des comédiens.¹⁴ K. Kwahulé a choisi de se réconcilier avec la langue française en lui donnant une dimension musicale qui ne cache rien de sa part douloureuse.

La figure du jazzman a la même qualité que celle du griot dans l'écriture de cet auteur : la musicalité et l'oralité. Il compose une langue empruntée de la musicalité et de l'oralité du jazz, une langue provocatrice et puissante. Dans sa pièce *Bintou*, il y a un métissage musical ; musique orientale, musique rituelle africaine, rap et chanson française des années trente. Cette hybridation rappelle celle que les jazzmen reproduisent dans leur musique et le violent choc des cultures et des générations bercées par toutes sortes de musiques et sans *à priori* culturel. Dans *Jaz*, (1998), l'écriture et la langue à la fois parlée et écrite de Kwahulé sont musiques. Les procédés de répétitions de mots ou de groupes de mots sont récurrents ; ils rappellent les techniques du blues et du AABA. Jaz cherche son identité, cherche son histoire : « Je me demande même si Jaz est son véritable nom. » (Ibid : 59). Pourtant, elle prononce son nom plus d'une centaine de fois. Jaz saute d'un sujet à un autre et elle procède à des effets de flashbacks. On a l'impression qu'elle parle comme cela lui vient sans pouvoir contrôler le débit de ses paroles. Jaz est la voix, l'instrument oral que K. Kwahulé résume en appelant un « jazz », un orchestre à elle seule. Elle symbolise la figure du griot par les métaphores orale et musicale, une note stylistique et littéraire. Elle représente aussi la réalité du continent africain (l'illusion des indépendances, le sida, l'esclavage). Dans ses différentes pièces, K. Kwahulé se réfère aux jazzmen du courant be-bop, un mouvement révolutionnaire des années 1940 et 1950, Théolonius Monk (qui passionne le plus Kwahulé) ou Charlie Parker, Duke Ellington, Dizzie Gillespie en sont les prestigieux représentants.

¹⁴ D'une manière générale, les musiciens de jazz exposent un thème arrangé, puis se livrent à une série d'improvisation sur le canevas fourni par ce thème. Les caractéristiques du conte tel que le prononçait le griot d'antan sont très proches de celles du jazz ; les conteurs travaillaient beaucoup leurs techniques d'improvisation. Ils alimentaient l'histoire au fil du récit en prenant soin de travailler les effets d'énonciations, en introduisant hésitations, tergiversations, contestations, ce qui faisaient vivre leur parole. Ainsi, les assistants de veillées avaient l'impression que l'histoire pouvait à tout moment changer de direction ; l'intrigue ne semblait pas unique. Comme chez les conteurs d'autrefois, chez les jazzmen l'oralité caractérise fortement leur travail musical.

Cette nouvelle génération cherche à surpasser et à littéralement déconcerter les anciens en travestissant les thèmes et en brisant les rythmes : distribution plus libre des accents rythmiques, épanouissement d'un lyrisme mélodique, utilisation d'accords nouveaux qui enrichissent la virtuosité improvisatrice. K. Kwahulé a la sensation d'être un jazzman, de produire un jazz différent, un jazz théâtral et cinématographique. Il veut créer une dramaturgie moderne. Il travaille sur un nouveau rapport au théâtre et veut créer une « émotion qui passe par le corps avant d'atteindre la tête, et non l'inverse, comme dans le jazz » (Chalaye, 2001 : 44).

Toute sa conception artistique, son travail de mise en scène et d'auteur se basent sur l'analyse des réflexions qu'apportent les musiciens de jazz. Il invente ainsi un nouveau langage qui n'est ni occidental ni africain mais une composition artistique entre la langue française et le jazz. Ce « griot des temps modernes » veut réconcilier l'humanité en donnant à chacun l'occasion de pouvoir s'identifier au monde. K. Kwahulé représente au théâtre un monde qui semble se nourrir de télévision. C'est, en réalité, la modernité que cet auteur décrit avec tous les défauts et les obsessions d'une classe bourgeoise où l'on n'arrive plus à communiquer les uns avec les autres.

Dans ses pièces, les médias et la télévision jouent un rôle prépondérant. Dans *Big Shoot*, nous assistons à une espèce de combat télévisé cruel et très inquiétant entre deux hommes qui luttent pour les mêmes buts : la survie mais surtout la célébrité. Le Big Shoot peut être compris comme une émotion qui ne peut être comblée que dans le sang de l'autre, et en même temps comme l'élan suicidaire d'une humanité au bout du désir. C'est aussi une humanité malade d'anonymat malgré tous les moyens de communication qui existent. Pour K. Kwahulé, l'écran de télévision a remplacé la place du village, le cœur de la cité ; il devient le lieu de convergence de tous les regards, le lieu de l'éphémère et de l'absence presque totale des valeurs. Dans *Il nous faut l'Amérique* du même dramaturge, les protagonistes Opolo, Topitopi et Badibadi, lors d'une interview à la télévision, semblent devenir fous et s'échangent leurs rôles. Ces personnages subissent cette confusion et deviennent des « personnages de télé », parlant et se comportant comme des « images de télé ». La seule présence de la caméra peut provoquer cette crise identitaire. Il s'agit aussi du passage dans lequel la première femme d'Opolo utilise la TV comme moyen d'émancipation et d'auto-éducation : « Surtout qu'elle s'était achetée une petite télévision. Chaque

fois que je lui faisais une remarque, elle me répondait qu'à la télé on ne disait pas comme moi, qu'on disait ceci ou qu'on disait cela. Tu sais ces idées qu'on attrape à la télé comme on attrape une maladie. Sa télé était devenue la parole de Jésus-Christ... » (24)

Beaucoup d'auteurs contemporains noirs africains choisissent de raconter par tableaux successifs, disjoints les uns des autres et parfois titrés. L'écriture dramatique discontinuée par fragments titrés est une tendance architecturale des œuvres contemporaines. Ces effets de juxtaposition des parties sont recherchés par des auteurs très différents qui les appellent scènes, fragments, morceaux, mouvements, en se référant explicitement à une composition musicale ou, plus implicitement pour d'autres auteurs, à des effets de kaléidoscope ou de prisme. L'attention porte donc sur les nœuds entre les parties comme le souligne B. Brecht – autant de vides narratifs que l'effet de montage comble à sa façon – en proposant un ordre ou, au contraire, en accusant les béances, en produisant un effet de puzzle ou de chaos. Ce mode de découpage, s'il est le signe d'une volonté d'attaquer le monde par la brisure, par le biais du silence et du non-dit au lieu de chercher à l'unifier à priori dans une vision totalisante ou bavarde qui le raconterait avec autorité, pose en effet le problème du rapport à la fable et de la façon dont un point de vue se reconstitue à la lecture. Tout, en fait, dans ce type d'écriture, est dans l'intérêt des jointures et dans ce qui est gagné au montage par la subtilité de l'agencement.

Les dramaturges de ces dernières décennies composent des pièces brèves pour un petit nombre de personnages et parmi lesquelles nous pouvons distinguer un bon nombre de monologues. Ces pièces favorisent le témoignage direct mais aussi le récit intime, la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours, quand la scène devient une sorte de confessions plus ou moins impudiques, propices aux numéros d'actrices et d'acteurs. Le monologue renoue aussi avec les traditionnelles « paroleries » ; l'auteur s'adresse souvent directement au public sans l'écran d'une fiction établie. Quand nous recensons les œuvres étudiées, nous constatons aussi qu'il s'agit parfois d'une première pièce, comme si l'auteur hésitait un moment devant l'obstacle du dialogue à venir. Dans ces œuvres, la conscience individuelle est toute la réalité. Nous pouvons les examiner aussi comme des « récits de vie » où le sujet parlant s'efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d'une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand

nombre. Des titres de pièces comme *Jaz* de K. Kwahulé, en passant par *Le complexe de Thénardier*, ou *Le masque de Sika* de José Pliya, le champ des possibles s'ouvre sur des variations de la situation dramatique et sur la nécessité de la parole donnée à partager. La part du monde extérieur ainsi mise en jeu varie à chaque fois. La force dramatique du monologue et ses enjeux idéologiques ne sont évidemment pas les mêmes dans toutes les situations de parole. Sa version la plus archaïque, popularisée à outrance par des « diseurs » s'appuie sur la confrontation directe et plus ou moins faussement improvisée d'un individu et d'un public. Comme sommé d'agir, l'acteur se met à parler. Quand il s'agit d'une fiction, il arrive que le monologue travaille sur la mémoire d'un personnage qui se livre alors à une sorte de méditation intérieure, à un recensement minutieux de souvenirs, sommé cette fois par une nécessité intime dont le public, par convention, est exclu. Il s'établit une sorte de dialogue entre soi-même et les autres ; le régime juste de la parole y est difficile à trouver, entre l'impudeur de la vraie solitude et les nécessités de la théâtralité.

Dans *Le masque de Sika*, J. Pliya évoque Sika, une femme morte, tout en s'adressant à un personnage présent-absent que le jeu des pronoms personnels contribue à rendre équivoque chez un personnage en quête de son identité : « Seigneur, tu sais... il l'a reconnue, surtout quand elle pleure... je ne mérite pas cette épreuve. » (53) Le monologue peut aussi être imposé par la situation comme dans *La dame du café d'en face* de K. Kwahulé où Madame Bécquard raconte au début de la pièce la vie qu'elle a menée avec son mari, avec ses frustrations, ses amertumes et ses moments de bonheur. Il peut être un témoignage social comme dans *Trans'haéliennes* de Rodrigue Norman où Boutros est un personnage qui parle pour un groupe et exprime directement des revendications. Le monologue peut aussi être pris comme une sorte de limite de l'écriture dramatique, parfois irritant par le narcissisme qu'il dévoile quand il est traité avec ingénuité bien qu'il fascine souvent le public par le sentiment de la prise de risques de l'acteur. Il suffit de prendre l'exemple du Souffleur dans *Le carrefour* de Kossi Efoui, (1989), (tous les acteurs restent figés) :

Assez ! Assez !... Un personnage. Mais il ne s'agit pas d'un personnage : Il s'agit de moi. Le poète, c'était moi. Cette histoire qui se joue dans ma tête, c'est mon histoire 20 ans à l'ombre. La mémoire détraquée, oublieuse, à qui je souffle, souffle des mots, des images qu'il faut sauver de l'amnésie... Le poète... disparu ! Le voyageur... disparu ! Le peintre... disparu ! Le philosophe... disparu ! Le prêtre... disparu ! Le peintre...

disparu ! Le philosophe... disparu ! Le prêtre... disparu ! À qui le tour ? Arrêtez tout ! Fuyez ! Partez avant qu'il soit trop tard, avant que votre espèce aussi soit décrétée... en disparition, fuyez ! Je connais la fin... (98-99).

Nous pourrions parler d'une sorte d'objectivité empruntée au nouveau roman s'il n'y avait pas cette urgence de « tout dire » et la présence théâtrale d'énonciateurs qui relaient les textes et les dirigent vers le public sans qu'ils aient la plupart du temps une identité psychologique. Pourtant, un élément de taille a changé, c'est la place du destinataire, lecteur ou spectateur, dont la présence devient prépondérante chaque fois que recule le strict usage de la forme dramatique. Quelque chose a changé dans la communication théâtrale avec cette liberté formelle ; les auteurs ne se sentent plus tenus d'entrer dans aucun moule ; ils se situent parfois dans un entre-deux dramaturgique qui contribue au désarroi du lecteur s'il n'est pas habitué aux écritures hétérogènes. Nous assistons à des textes qui croisent monologues et dialogues, formes dramatiques et formes épiques en cours d'hybridation.

Dans *Trans'haliennes*, (2004), c'est le personnage Boutros qui monologue en racontant littéralement sa vie entre les différentes scènes qui rassemblent la famille. Ce personnage est sans lien direct déclaré avec les autres personnages ; aucun contact n'est prévu tout au long de ses interventions. Il n'intervient que pour construire à son gré le récit de sa vie dans une forme aux antipodes de celle plutôt réaliste, adoptée pour le reste du texte dont voici un bref échantillon : « Le monde a connu des chassés-croisés. D'un côté, ceux qui quittaient les terres mystérieusement pourries et cherchaient à gagner les plaines chimériques de l'asile. De l'autre, ceux qui se lassaient des cotes d'Armor et partaient bronzer au soleil de Kalahari... Nulle part, le paradis !... ». (34-35) Le monologue intérieur hésite entre le récit d'événements antérieurs, l'évocation lyrique du passé et plusieurs songes à la fois informatifs et lyriques.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pourrions affirmer que la liberté narrative est largement revendiquée par les auteurs contemporains noirs africains pour lesquels il n'existe guère de forme idéale ou de modèle de construction. Il est cependant frappant de constater que des modes d'écriture empruntés à la tradition brechtienne sont réutilisés hors de tout contexte politique et que le récit en fragments, typique d'une façon

de concevoir la réalité, a été repris sans que des intentions idéologiques y soient perceptibles. Il y a une trentaine d'années, la ligne de séparation entre le dramatique et l'épique était parfaitement tracée, et l'opposition entre Aristote et Brecht était théorisable. Tout se passe comme si un mélange de formes était concevable dans le traitement du récit sans qu'il corresponde à une coupure idéologique nette.

L'établissement de la fable, pièce maîtresse du théâtre politique qui proposait un récit exemplaire à la réflexion du public, a perdu de son importance. Nous sommes passés à des fables ambiguës ayant pour ambition d'accorder au lecteur et au spectateur une place capitale dans leur réception, puis à des fables qu'on pourrait dire abandonnées ou dissoutes par la multiplication d'éclats contradictoires. Bien sûr, en réaction, des auteurs se voient prescrire des récits solides « à l'ancienne » ou n'ont jamais renoncé aux machines narratives explicites.

Le paysage théâtral a donc été secoué par des expérimentations dans le récit qui ont mené le lecteur aux limites d'un territoire dont on ne sort pas sans boussole. Là où les dramaturges classiques reprenaient les grands récits fondateurs, mythiques ou moraux, en retravaillant leurs sources dans la perspective des valeurs de leur société, les dramaturges post-modernes créent une légitimation qui ne peut venir que de leur pratique langagière. Le nouveau théâtre d'Afrique noire francophone est le lieu d'une lutte permanente contre toutes formes d'intégrismes (psychologiques, raciaux, culturels...), le lieu de la prise de parole publique. Kossi Efovi parle d'une douloureuse guérison ; selon lui, elle ne pourra se produire sans qu'il y ait de sang versé dans la souffrance. *Tout bas... si bas* de Koulsy Lamko traite des profondeurs de l'humiliation dans laquelle a été plongée l'Afrique et de laquelle elle doit se dégager. La quête identitaire ne trouve pas de réelles solutions. Des auteurs comme Koulsy Lamko, K. Efovi ou K. Kwahulé nous impressionnent par leur travail. Leurs pièces sont un appel à la tolérance et à la solidarité générale et semblent toujours ouvertes dans l'attente et dans le questionnement. Il semblerait que l'oralité reste, d'une certaine manière, la première source d'inspiration dans l'élaboration de ces nouvelles dramaturgies.

La résurgence littéraire du personnage du griot chez les auteurs ces quinze dernières années sous-entend une certaine résurgence de l'oralité au travers de la fabrication d'une langue individuelle et inventive. Aussi développent-ils un langage symbolique particulier et individuel. Ce langage peut être le métissage de parlers et de la langue française ou de

la langue française et du jazz comme chez K. Kwahulé. Ce renouveau se réalise selon un modernisme littéraire qui atteint de la même manière le retour de la figure du griot que le retour du conte. Si nous nous mettons à comparer les pièces étudiées, nous prendrons conscience que l'inspiration du conte est bien présente. Il s'agit de contes contemporains pour adultes, des contes violents pour une nécessaire prise de conscience brutale. Ces nouveaux contes sont polysémiques et se veulent universels. Comme chez les conteurs traditionnels : « Il y a chez la plupart de ces auteurs, même ceux qui s'en défendent, un message renfermant une vérité sociale, ou plutôt un enseignement, loin de la tentation du témoignage » (Chalaye, 2004 : 174).

Le « griot des temps modernes » est ainsi un éternel conteur. L'oralité n'a donc pas disparu avec le temps ; au contraire, les nouveaux dramaturges noirs francophones l'intègrent habilement et efficacement pour créer une dramaturgie intercontinentale qui voue à une forme de réconciliation interculturelle et qui interpelle un public aussi bien africain, qu'occidental ou qu'américain. En se donnant d'abord la liberté de travailler la langue selon ses désirs, puis la liberté d'intégrer le monde moderne à un monde africain plus ou moins traditionnel et enfin la liberté de rejeter les critères dramatiques occidentaux, les écritures contemporaines d'Afrique noire francophones se veulent identifiables pour pouvoir reconquérir une identité violée et morcelée et se tourner vers l'avenir. À la fin de l'année 2000, K.Kwahulé a orchestré le projet des petites formes. Des lectures scéniques et des mises en espace ont fait découvrir des textes du Béninois José Pliya, du Tchadien Koulsy Lamko, du Togolais Kossi Efoui et du Congolais Caya Makhélé :

Cette manifestation autour des arts africains ne devait pas présenter, comme on en a hélas pris l'habitude, une vision univoque du théâtre africain mais devait montrer au contraire que l'Afrique dans sa pluralité, voire dans son hybridité culturelle, était en train d'accoucher d'un théâtre nécessairement composite, pluriel, un théâtre qui apparemment ne ressemblait plus à ce qui l'avait engendré. (Entretien, Mouellic, 2000b)

Le théâtre en Afrique noire remplit une fonction d'assemblage ; il sert à la cohésion, à la prise de conscience. Ainsi, mis en situation rapidement, par rapport au théâtre dans le monde, le théâtre noir africain francophone a des préoccupations actuelles d'ordre social, politique, idéologique ou culturel. Il s'affirme dans les voies qui lui permettent le mieux de communiquer la satire, le théâtre d'idées ou le drame historique. Pour un auteur africain d'aujourd'hui, en effet, le problème se pose d'abord et souvent exclusivement, en terme

d'efficacité. Cette orientation du théâtre n'est pas seulement historique, elle est aussi sociologique et reste fidèle à l'esprit du théâtre traditionnel qui était déjà un acte politique au sens littéral du mot, c'est-à-dire une participation à la vie de la cité, une prise de conscience collective.

Les récits des griots, les chants rituels, les contes, les mythes cosmogoniques ont toujours été insérés dans la vie de la société et appelaient la participation du public. Le théâtre engagé moderne continue cette fonction du théâtre traditionnel en s'adaptant aux problèmes présents. Le dramaturge s'adresse à un public (à une génération), qui exige qu'on tienne compte de son propre drame. L'œuvre d'art est ainsi faite de la réalité vécue, beaucoup plus que d'idées imposées ; elle n'illustre pas les idées de l'auteur ou du public, elle les éprouve dans la réalité mouvante et à grâce à l'expérience acquise. C'est pourquoi, la fonction du théâtre africain ne porte pas atteinte à sa valeur en tant qu'art ; l'impact pédagogique et le souci du divertissement ne s'excluent pas mais se complètent.

Le théâtre africain manifeste une étonnante vitalité et il est actuellement marqué par un profond renouvellement qui affecte autant la thématique que l'écriture. Si l'histoire du théâtre de ce siècle semble s'écrire et se jouer de crise en crise, de rupture en rupture, elle fait apparaître aussi des filiations souterraines comme celle par exemple, qui va de Jarry à Ionesco en passant par Apollinaire et Artaud. Au-delà des différences apparences, elle laisse également entrevoir des constantes comme la tension entre un théâtre de divertissement et un théâtre d'art, le partage fécond entre la volonté de coller au réel et la recherche poétique, la double tentation au cours d'une même période d'un retour aux esthétiques passées et d'une quête de la modernité, autant de contradictions qui révèlent la richesse et la vie de l'art théâtral. Il semblerait qu'il y aurait toujours un autre théâtre métis qui pointe le jour avec des créations collectives de metteurs en scène de cultures différentes et que de nouveaux auteurs apparaissent, apportant une vision encore différente de l'écriture. Des formes nouvelles resteraient donc à trouver, de nouveaux espaces de création à investir. C'est dire que le théâtre noir africain serait à l'aube de tous les bouleversements.

Ouvrages cités

- Afrique noire : Écritures contemporaines*. 2001. Théâtre / Public 158, Le théâtre de Gennevilliers.
- ALBERT, Christiane. 1999. *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Lettres du sud.
- BABLET, Denis. 1975. *Les révolutions scéniques du XXème siècle*. Paris : Société internationale d'art, XXème siècle.
- BARTHES, Roland. 2000. *Le plaisir du texte précédé de variations sur l'écriture*. Paris : Seuil.
- BOAL, Augusto. 1977. *Théâtre de l'opprimé*. Paris : Maspero.
- CHALAYE, Sylvie. 2001. *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, « Un théâtre qui cherche la note bleue » (Annexe V), Rennes, P.U.R.
- . 2004. *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire*. Rennes : PUR.
- CHEVRIER, Jacques. 1947. *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar*. Paris : Armand Colin.
- . 1999. *Littérature de langue française d'Afrique noire*. Paris : Nathan.
- EFOUI, Kossi. 1990. *Le carrefour*. Paris : Théâtre-Sud n°2, L'Harmattan, R.F.I.
- Guide du théâtre en Afrique*. 1996. Numéro spécial. Paris, *Afrique en créations*.
- HOURANTIER, Marie-José. 1984. *Du rituel au théâtre-rituel, contribution à une esthétique théâtrale négro-africaine*. Paris : L'Harmattan.
- HUBERT, Marie-Claire. 1998. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- KESTELOOT, Lilyan. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala, AUF. Universités Francophones.
- KOWZAN, Tadeusz. 1992. *Sémiologie du théâtre, Série « Littérature »*. Paris : Nathan.
- KUM'A N'DUMBE III, Alexandre. 1976. *Amilcar Cabral ou la tempête en Guinée-Bissao*. Paris : P. J. Oswald.
- KWAHULÉ, Koffi. 1992. *Il nous faut l'Amérique*. Paris : RFI / ACCT.
- . 1996. *Pour une critique du théâtre ivoirien*. Paris : L'Harmattan.
- . 1997. *Bintou*. Carnières : Lansman.

- . 1998. *Jaz*. Éditions Théâtrales.
- . 2003. *Big shoot*. Éditions Théâtrales.
- LABOU TANSI, Sony. 1981. *La parenthèse de sang*. Paris : Hatier.
- . 1986. *Antoine m'a vendu son destin*. Équateur.
- LAMKO, Koulsy. 1995. *Tout bas ... si bas*. Carnières : Lansman.
- . 2000. *Le mot dans la rosée*. Carnières : Lansman.
- . 1976. *Le soleil de l'aurore*. Paris : P. J. Oswald.
- LARTHOMAS, Pierre. 2001. *Le langage dramatique, (Sa nature et ses procédés), Manuel, (Le dit et le non-dit)*. Paris : Quadrige, PUF.
- LIKING, Were Were. 1979. *Du rituel à la scène chez les Bassa du Cameroun*, (collectif) M. José Hourantier, Jacques Scherer, Paris : Nizet.
- . 1992. *Un touareg s'est marié à une pygmée*. Carnières : Lansman.
- MOUËLLIC, Gilles. 1993. Entretien avec Koffi Kwahulé. *Revue Créateurs Africains*. Septembre.
- . 2000a. « Mon idéal d'écrivain c'est Monk ». Entretien avec Koffi Kwahulé. *Jazz magazine*, n° 504, novembre. Annexe V.
- . 2000b. Entretien avec Koffi Kwahulé. *Africultures*. Décembre.
- N'DAO, A. Cheikh. 1969. *L'exil d'Albouri suivi de la décision*. Sénégal : P. J. Oswald.
- N'DEBEKA, Maxime. 1983. *Les lendemains qui chantent*. Paris : Présence Africaine.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1997. *Ruptures et écritures de violence*. Paris : L'Harmattan.
- NOKAN, Charles. 1971. *Les malheurs de Tchâko*. Paris : P. J. Oswald.
- NORMAN, Rodrigue. 2004. *Trans'abéliennes*. Carnières : Lansman.
- NZUJI, Mukala Kadima et Komlan Sélom GBANOU. 2003. *L'Afrique au miroir des littératures. Des sciences de l'homme et de la société*. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe. Paris : l'Harmattan.
- PALMIER, Jean Michel et Maria PISCATOR. 1983. *Piscator et le théâtre politique*. Paris : Payot.
- PLIYA, José. 2001. *Le masque de Sika*. Acoria.
- . 2002. *Le complexe de Thénardier*. L'Avant- Scène.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. 2001. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Lettres Supérieures. Paris : Nathan.
- SCHRRERER, Colette (S/ D). 1996. *Catalogue des pièces de théâtre africain en langue française* conservées à la bibliothèque Gaston Baty. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

- UBERSFELD, Anne. 1996. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Seuil.
- ZADI ZAOUROU, Bernard. 1981. *La termitière*. Carnières : Lansman.
- ZÉGOUA NOKAN, Charles. 1972. *La traversée de la nuit dense*, suivi de *Cris rouges*. Paris : P. J. Oswald.

De l'axiologisation du « Récit-Bible » à la question épistémique de la « micro-identité »

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

« Et la figure de la jeune fille était déjà marquée par cette éclatante fraîcheur de teint et par le regard chargé de magnétisme, touche de beauté, que la Nature accorde généreusement à toute femme au début de l'œuvre de maternité. »

Félix Couchoro, *La Dot, plaie sociale*, 2005, p. 764.

« La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver. »

Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, 1998, p. 381.

Dans l'introduction de son ouvrage de synthèse sur l'histoire de la civilisation européenne, Claude Delmas (1964) rappelle à juste titre l'incidence déterminante du christianisme, au même titre que l'influence de la Rome antique et de la Grèce antique, dans la constitution de l'Europe :

Il est au moins aussi utile de rappeler que si l'Europe a été occupée par les hommes dès l'avant-dernière des périodes glaciaires, c'est seulement au Néolithique, avec l'établissement des premiers agriculteurs, que débutèrent les défrichements qui sont à l'origine des terroirs, et que s'inscrivirent sur le sol des formes de champs. Ce que l'Europe doit à la Grèce ? La forme et les lignes de force d'une certaine conception de l'homme et de la société – à Rome et à son Empire ? Une idée politique et

juridique, un cadre, et si *Pimperium* n'a pas fait l'Europe, il l'a préparée – au christianisme ? L'âme et l'essence d'une civilisation. (1964 : 6)

Si la problématique de la micro-identité constitue aujourd'hui une question qui excède le seul cadre de l'identité individuelle ou collective pour intégrer le fait politique de l'intégrité de l'État, par exemple, c'est dire également sa relation intrinsèque ou épistémique avec le modèle de l'État moderne issu de la tradition européenne. En cet exemple, elle demeure tributaire des propres fondements discursifs, c'est-à-dire la tradition judéo-chrétienne, des cultures européennes, comme de celle de l'« Occident », aujourd'hui. La problématique de l'individu-femme, défini dans sa valeur axiologique négative par la même tradition judéo-chrétienne, telle que cette valeur axiologique est largement remise en question désormais, ne serait-ce que dans la perspective féministe, n'est pas sans rappeler la question de la micro-identité – ou de la « minorité » – dans les problèmes éthiques qu'elle soulève. La réflexion proposée ici vise à présenter non pas la question de la micro-identité en soi, mais, dans l'hypothèse proposée, ses fondements discursifs dans le cadre de l'État moderne, c'est-à-dire à partir de la tradition judéo-chrétienne, en l'occurrence dans les problèmes épistémiques de son texte fondateur, le texte biblique. De tels problèmes épistémiques donnent la mesure des propres limites éthiques de la « micro-identité », dans sa valeur foncière de paradigme discursif et idéologique.

Pour Félix Couchoro, écrivain francophone des premières générations en Afrique, dont l'œuvre littéraire soulève la question des reconfigurations coloniales et post-coloniales des cultures pré-coloniales, dans les termes de l'histoire coloniale, la pertinence discursive de l'écriture n'est pas sans rapport avec la question des « micro-identités » culturelles par lesquelles se définissent désormais les configurations identitaires locales de l'État post-colonial. Pour Félix Couchoro, en effet :

Il faut le dire à leur décharge, les populations des Républiques souveraines de l'Afrique occidentale ont, au lendemain de l'acquisition de leur statut d'indépendance, fait preuve d'un grand esprit de modération et de paix sociale. Et les rivalités tribales n'ont point eu l'acuité de certaines échauffourées et entreprises sanglantes qu'on eut à déplorer ailleurs.

Faut-il dire la même chose quant au comportement de certaines Républiques sœurs voisines de l'Équateur ? Certes non !

L'ancienne colonie du condominium anglo-égyptien s'est elle aussi placée à la vedette de l'actualité quant au chapitre des rivalités tribales.

Certes, il existe, en Afrique, à côté des hommes d'État et des hommes politiques, des sociologues, des penseurs, qu'intéresse à un haut degré le

devenir du continent. Un curieux phénomène psychologique a dû frapper leur attention, la voici :

Durant cinquante, soixante-quinze, cent ans de domination étrangère, maints territoires africains sous dépendance vivent dans un calme social relatif et dans le voisinage les uns des autres des nombreux groupements ethniques habitant chaque territoire déterminé dans les limites politiques (artificielles) tracées par les colonisateurs.

Le statut d'indépendance est proclamé et installé dans des démonstrations de joie populaire, dans l'euphorie de bruyantes fêtes qui célèbrent la délivrance, la libération.

Mais, peu de temps après, ces ethnies s'aperçoivent subitement que, dans ce statut de souveraineté nationale qui apporte à ce territoire jadis dépendant les privilèges d'État libre, elles ne peuvent plus vivre côte à côte.

Dans un pays où deux principales ethnies s'entendaient fort, l'une s'aperçoit soudain qu'elle avait toujours été supplantée par l'autre et ce, grâce à la domination étrangère et à sa police ; que, l'étranger parti avec ses forces de l'ordre, il devait en être autrement, et que les préséances, les priorités, les privilèges excessifs d'un clan sur l'autre, devaient cesser.

La Haine explose ! Suivent d'abord les émeutes et les incidents sanglants. Et si l'on n'y met le holà, ces affrontements dégénèrent vite en guerre civile ! (2005 : 109)

Pour cet écrivain, dont la réflexion problématise ainsi le principe des « micro-identités » collectives, « ethniques » ou « tribales », dans le cadre de l'État moderne issu du fait colonial, il s'est agi, dans son œuvre, d'infirmer le modèle de cet État moderne issu du fait colonial, par la revalorisation des faits de culture qui lui préexistent¹⁵. C'est par le paradigme de la « micro-identité », notamment, que se comprend la notion usuelle de « minorité » identitaire, dans sa problématique ontologique foncière. Pour le propos ici, il s'agit donc de prendre en compte la constitution du texte biblique en totalité narrative pour en dégager la pertinence sémiotique au regard du problème épistémique qu'il pose en soi et en tant que texte fondateur.

¹⁵ Il s'agit, ici, du fait culturel transnational guin-ewe, qui excède le cadre politique de l'État togolais issu du fait colonial, et qui intègre une partie des actuels territoires nationaux du Bénin et du Ghana voisins du Togo. L'intelligibilité de l'œuvre de Félix Couchoro repose, dans sa perspective identitaire collective, sur la préséance de cette configuration culturelle sur l'exclusivité de l'espace national togolais, dans les suites de l'histoire coloniale dans cet espace de référence de son œuvre littéraire. Voir à cet effet, et entre autres, Laré Lawson-Hellu, « La textualisation de la langue et la résistance chez Félix Couchoro » (2011).

LA PROBLÉMATIQUE

La réflexion part de la redéfinition qu'il a été nécessaire d'introduire dans les paradigmes de la sémiotique narrative appliquée au récit de fiction, pour rendre compte du processus d'axiologisation inhérent à la logique du récit de fiction, et participant des modalités de sa pertinence discursive. Une telle redéfinition, qui a notamment permis de mettre au jour la relation entre les œuvres de Félix Couchoro et la perspective de la résistance qui fonde ces œuvres¹⁶, vise ainsi à inscrire la pertinence symbolique du texte dans l'intentionnalité sociale, discursive, ou idéologique, de l'écrivain, autrement dit, comme ici, de son instance énonciatrice ultime. La lecture du texte biblique dans cette double perspective, celle de la logique du récit et des termes de son axiologisation, permet ainsi de mettre au jour tant l'intentionnalité argumentative de son énonciateur, que l'identité de cet énonciateur à partir du rapport d'intérêt que le « *Récit-Bible* », ainsi, met en texte, à l'image du compte rendu ci-après repris à l'usuel *Microsoft Encarta Encyclopedia* (2002) sur la création du monde dans la tradition mythologique de l'Égypte ancienne :

According to the Egyptian account of creation, only the ocean existed at first. Then Ra, the sun, came out of an egg (a flower, in some versions) that appeared on the surface of the water. Ra brought forth four children, the gods Shu and Geb and the goddesses Tefnut and Nut. Shu and Tefnut became the atmosphere. They stood on Geb, who became the earth, and raised up Nut, who became the sky. Ra ruled over all. Geb and Nut later had two sons, Set and Osiris, and two daughters, Isis and Nephthys. Osiris succeeded Ra as king of the earth, helped by Isis, his sister-wife. Set, however, hated his brother and killed him. Isis then embalmed her husband's body with the help of the god Anubis, who thus became the god of embalming. The powerful charms of Isis resurrected Osiris, who became king of the netherworld, the land of the dead. Horus, who was the son of Osiris and Isis, later defeated Set in a great battle and became king of the earth.

Si, dans ce récit mythologique, la figure d'Isis fait en effet office de celle de la Transcendance, dans sa capacité à ressusciter Osiris, elle n'est pas sans rappeler celle, également, d'Ève dans le récit biblique de la Création. Ce que ce récit mythologique n'ajoute cependant pas, et qui se retrouve ailleurs dans la même tradition, c'est la relation matrimoniale entre le frère diabolique d'Osiris, Set, et Nephthys, sœur d'Isis, de

¹⁶ Dans le cadre notamment du projet de recherche dont participe la présente réflexion.

même que le sentiment antagonique d'envie que nourrit Nephthys à l'encontre d'Isis. De ce sentiment antagonique, aura dérivé sa démarche de séduction d'Osiris, sous le déguisement d'Isis, tel que rapporté par la tradition, et s'il en a résulté la naissance d'Anubis, dans cette même tradition mythologique, il en a résulté également la haine de Set à l'endroit d'Osiris, ainsi que le meurtre subséquent de ce dernier par Set. Nous reprenons ici la synthèse qu'en présente le *Wikipedia* (2010) :

In the Old Kingdom, the 3rd Dynasty through to the 6th Dynasty dated between 2,886 to 2,134 B.C., the pantheons of individual Egyptian cities varied by region. During the 5th dynasty, Isis became one of the Ennead of the city of Heliopolis. She was believed to be a daughter of Nut and Geb, and sister to Osiris, Nephthys, and Set. The two sisters, Isis and Nephthys, often were depicted on coffins, with wings outstretched, as protectors against evil. As a funerary deity, she was associated with Osiris, lord of the underworld (*Duat*), and was considered his wife.

A later mythology (ultimately a result of the replacement of another deity, Anubis, of the underworld when the cult of Osiris gained more authority), tells us of the birth of Anubis. The tale describes how Nephthys was denied a child by Set and disguised herself as the much more attractive Isis to seduce him. The plot failed, but Osiris now found Nephthys very attractive, as he thought she was Isis. They coupled, resulting in the birth of Anubis.

Alternatively, Nephthys had intentionally assumed the form of Isis in order to trick Osiris into fathering her son. In fear of Set's retribution upon them, Nephthys persuaded Isis to adopt Anubis, so that Set would not find out and kill the child.

Dans l'une des représentations de ces figures mythologiques de l'Égypte ancienne, cependant, notamment dans celle d'Osiris devenu seigneur du royaume des morts, la figure de Nephthys est ajoutée à celle d'Osiris et aux côtés d'Isis, comme l'indique le sous-titre de cette représentation retrouvée dans le manuscrit du *Livre du Mort* et présentée dans l'usuel *Microsoft Encarta Encyclopedia* (2002):

One of the earliest examples of manuscript illumination is found in this section of the Egyptian Book of the Dead from the 19th Dynasty. The deceased, the royal scribe Hu-Nefer, is being led by the jackal-headed Anubis toward the ritual weighing of his heart, while the ibis-headed Thoth records the events. On the far right Osiris, god of the dead, waits with Isis and Nephthys to award eternal life to Hu-Nefer if his soul is worthy.

C'est l'ambivalence de cette représentation de la figure de la sœur d'Isis, notamment Nephthys, dans le manuscrit, qui est au cœur de la problématique soulevée ici, dans le cadre de la tradition biblique, dans la

mesure où elle pose la question ultime de l'intentionnalité – et de l'identité – de l'auteur de la représentation.

Sur la base de la redéfinition des éléments de la sémiotique narrative appliquée au récit, dans la perspective de l'axiologisation du récit de fiction, il s'agira donc de poser les conditions d'identification de la voix énonciatrice du récit biblique, telle que cette voix diffère de celle, divine, présupposée par le texte biblique.

À partir de la problématique de la « double genèse » biblique qui s'infirmes en tant que paradigme opposé à la réalité dans l'univers « occidental » ou « occidentalisé », du fait de sa constitution dualiste et antagonique¹⁷, se pose en effet la propre question épistémique du « mal » que la Genèse biblique inscrit, par exemple, par le biais de cette « double genèse », dans la Transcendance divine. Dans le discours fondateur de la modernité, puis de la « postmodernité », dans le même univers, se pose notamment la question épistémique du « mal » dont l'exemple du paradigme de la *déterritorialisation* (Deleuze et Guattari, 1980), fournit les termes d'appréhension à partir de l'entité du diable.¹⁸ Il faut rappeler que pour la conscience collective, puis religieuse et théologique, le principe du diable ne se comprend que dans son opposition à Dieu, et ensuite aux êtres humains :

Devil, in later Hebrew and in Christian belief, the supreme spirit of evil, who for immeasurable time has ruled over a kingdom of evil spirits and is in constant opposition to God. The word is derived, via the ecclesiastical Latin *diabolus*, from the Greek *diabolos*, an adjective meaning 'slandering,' used also in ancient Greek as a noun to identify a person as a slanderer. The term was used in the Greek translation of the Bible, the Septuagint, not to refer to human beings, but rather to translate the Hebrew *ha-satan* ("the satan"), an expression originally used as the title of a member of the divine court who functioned as God's roving spy, gathering intelligence about human beings from his travels on earth.

¹⁷ Le texte biblique de la Genèse propose en effet deux versions quasi-antagoniques de la Création (les chapitres 1, d'une part, et 2 et 3, de l'autre), versions dont la seconde énonce, par exemple, ce qui constitue aujourd'hui le mythe de la Chute dans la tradition judéo-chrétienne, la même version qui constitue la base de la remise en cause de ce mythe de la Chute dans la perspective féministe, comme l'œuvre de Simone de Beauvoir a pu en rendre compte dès le *Deuxième sexe* (1946).

¹⁸ La question éthique que pose le paradigme de la « déterritorialisation », dans son contexte discursif de formulation, permet d'en associer l'expression au propre paradigme désormais épistémique du diable. L'article de Laté Lawson-Hellu, « La question épistémique de la « déterritorialisation » », dans le présent double-numéro des *Cahiers du GRELCEF*, notamment dans le numéro 5, en fait état, en l'occurrence.

Because aspects of this heavenly figure were probably drawn from experience with agents of ancient Middle Eastern royal secret services, it is not surprising that the satan should also be seen as a character who attempts to provoke punishable sedition where he finds none, thus acting as an adversary of human beings, bent on separating them from God. (*Encarta Encyclopedia*, 2002)

C'est ainsi à partir de l'hypothèse de la *non-congruence* du discours biblique lorsqu'apposé à l'essence divine qu'il prête à l'existence humaine puis à celle de son environnement physique et non-physique, que devient possible la formulation de l'incidence du diable dans sa propre constitution. C'est le lieu de rappeler également que la propre constitution de la Bible a fait l'objet de conjecture théologique et philosophique¹⁹, laquelle conjecture pose en somme la question de sa validité en tant que texte fondateur dans sa corrélation avec Dieu. Pour nous, il s'agit d'inscrire une telle question dans la « logique argumentative » du texte biblique lui-même, une logique argumentative par laquelle émergent autant sa dissociation nécessaire d'avec l'inspiration divine qui lui est conférée, que sa corrélation, en retour, avec la figure du diable.

DU TEXTE BIBLIQUE COMME « RÉCIT AXIOLOGISÉ »

C'est notamment dans les scènes finales de l'Apocalypse où l'enfant de Dieu ou l'Agneau, c'est-à-dire Jésus, tel qu'indiqué dans les Évangiles (Matthieu 24 : 29-31 ; Segond, 1997), et son épouse adressent une invitation au témoin de la scène, en prononçant, ensemble, des paroles que ne saurait prononcer la « nouvelle ville » initialement assimilée à cette « épouse » dans le texte de l'Apocalypse (22 : 2 et 9), qu'émergent les termes de la constitution du texte biblique en « récit axiologisé » :

¹⁶ Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous attester ces choses dans les Églises. Je suis le rejeton et la postérité de David, l'étoile brillante du matin.

¹⁹ Il ne suffira que d'en prendre pour illustration la mise en garde qui introduit la présentation de la Bible dans *Le Petit Larousse*, un ouvrage destiné au grand public : « *Sauf mention spéciale (cath., prot.), les livres cités sont acceptés dans les trois canons (juif, catholique, protestant) pour l'Ancien Testament, dans les canons catholique et protestant pour le Nouveau Testament* » (1993 : 1149).

¹⁷ Et l'Esprit et l'épouse disent : Viens. Et que celui qui entend dise : Viens. Et que celui qui a soif vienne ; que celui qui veut, prenne de l'eau de la vie, gratuitement. (Apocalypse 22: 16-17 ; Segond, 1997 : 1268)²⁰

Cette scène forme écho avec celle de la Genèse, au début de la Bible, où un autre couple issu de la Transcendance, celui d'Adam et Ève, échoue et est renvoyé du Jardin :

²⁰ Adam donna à sa femme le nom d'Ève : car elle a été la mère de tous les vivants.

²¹ L'Éternel Dieu fit à Adam et à sa femme des habits de peau, et il les en revêtit.

²² L'Éternel Dieu dit : Voici, l'homme est devenu comme l'un de nous, pour la connaissance du bien et du mal. Empêchons-le maintenant d'avancer sa main, de prendre de l'arbre de vie, d'en manger, et de vivre éternellement.

²³ Et l'Éternel Dieu le chassa du jardin d'Éden, pour qu'il cultivât la terre, d'où il avait été pris.

²⁴ C'est ainsi qu'il chassa Adam; et il mit à l'orient du jardin d'Éden les chérubins qui agitent une épée flamboyante, pour garder le chemin de l'arbre de vie. (Genèse 3 : 20-24 ; Segond, 1997 : 12)

C'est cet « arbre de vie », également, dont Dieu aurait interdit l'accès à Adam et Ève, après leur transgression, que le nouveau couple du texte de l'Apocalypse possède désormais dans la nouvelle ville :

Et il me montra un fleuve d'eau de la vie, limpide comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'agneau.

² Au milieu de la place de la ville et sur les deux bords du fleuve, il y avait un arbre de vie, produisant douze fois des fruits, rendant son fruit chaque mois, et dont les feuilles servaient à la guérison des nations. (Apocalypse 22: 1-2 ; Segond, 1997 : 1268)

La scène de la fin de l'Apocalypse ne se limite ainsi plus à la rédemption finale de l'humanité, puisqu'elle évoque des royautes et des nations qui feraient allégeance à la nouvelle ville (22 : 24), mais elle fait surtout état de la « récompense » que constitue l'épouse à l'Agneau de Dieu, Jésus-Christ :

Puis je vis un nouveau ciel et une nouvelle terre ; car le premier ciel et la première terre avaient disparu, et la mer n'était plus.

²⁰ Pour l'édition de la Bible en français courant, le texte met notamment l'accent sur la figure de l'épouse, dans sa graphie avec majuscule : « ¹⁶ *Moi, Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous annoncer tout cela dans les Églises. Je suis le descendant de la famille de David, je suis l'étoile brillante du matin.* » / ¹⁷ *L'Esprit et l'Épouse disent : « Viens ! » / Que celui qui entend cela dise aussi : « Viens ! » / Que celui qui a soif vienne ; que celui qui veut de l'eau de la vie la reçoive gratuitement.* » (La Bible, 1990 : 384 ; Nouveau Testament.)

² Et je vis descendre du ciel, d'auprès de Dieu, la ville sainte, la nouvelle Jérusalem, préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux.

³ Et j'entendis du trône une forte voix qui disait : Voici le tabernacle de Dieu avec les hommes ! Il habitera avec eux, et ils seront son peuple, et Dieu lui-même sera avec eux. [...]

⁹ Puis un des sept anges qui tenaient les sept coupes remplies des sept derniers fléaux vint, et il m'adressa la parole, en disant : Viens, je te montrerai l'épouse, la femme de l'agneau.

¹⁰ Et il me transporta en esprit sur une grande et haute montagne.

Et il me montra la ville sainte, Jérusalem, qui descendait du ciel, d'auprès de Dieu, ayant la gloire de Dieu. (Apocalypse 21: 1-3; 9-10 ; Segond, 1997 : 1266-1267)

Une telle fin demeure énigmatique, puisqu'elle ne clôt plus ainsi le texte biblique sur le cycle de la rédemption de l'humanité tel que présupposé par le texte biblique lui-même. C'est cependant par la concordance entre cette scène énigmatique et la contradiction interne des deux versions de la Création dans la Genèse, par exemple, que se pose la question de la dimension « fiction » du texte biblique encadré dès lors par les deux scènes de l'échec du premier mariage et de son remplacement par un second mariage, après élimination des suites de l'échec du premier mariage.

Si le principe de contradiction est antinomique à la réalité – d'où le recours au paradigme du *paradoxe* devant le constat d'une contradiction affectant la réalité –, c'est un principe qui détermine par contre l'œuvre de fiction dans le potentiel de sa finalité didactique, discursive ou idéologique ; il en va de la propre définition de la *fiction*, dans son essence symbolique et dans sa dimension sociale et ontologique. Pour le texte biblique, c'est de ce principe de contradiction inscrit dans ses termes²¹ que dérive sa dimension « fiction », mais où devient également

²¹ Il en va ainsi, par exemple, des problèmes de contradictions « textuelles » dans la question des langues, dans le mythe de la Tour de Babel : « *Voici la postérité des fils de Noé, Sem, Cham et Japhet. Il leur naquit des fils après le déluge. / [...] / ⁵ C'est par eux qu'ont été peuplées les îles des nations selon leurs terres, selon la langue de chacun, selon leurs familles, selon leurs nations. / [...] / ²⁰ Ce sont là les fils de Cham, selon leurs familles, selon leurs langues, selon leurs pays, selon leurs nations. / [...] / ³² Telles sont les familles des fils de Noé, selon leurs générations, selon leurs nations. Et c'est d'eux que sont sorties les nations qui se sont répandues sur la terre après le déluge.* » (Genèse 10 : 1, 5, 20, 32 ; Segond : 1997 : 17). [...] « *Toute la terre avait une seule langue et les mêmes mots. / [...] / ⁹ C'est pourquoi on l'appela du nom de Babel, car c'est là que l'Éternel confondit le langage de toute la terre, et c'est de là que l'Éternel les dispersa sur la face de toute la terre.* » (Genèse 11 : 1, 9 ; Segond : 1997 : 17-18). L'incidence de ce mythe de la Tour de Babel est pourtant fondamentale, il faut le rappeler, dans la conception « occidentale » de la langue et du rapport de la langue à la Nation.,

concevable le *paradoxe* de sa scène finale. Si, par une telle dimension « fiction », le texte biblique problématise dès lors son statut de texte sacré, la même dimension soulève la question de l'intentionnalité « didactique » ou « idéologique » de son énonciateur ultime, son auteur, comme dans toute fiction. Dans de tels termes qui renvoient le texte biblique à la logique axiologique de la fiction narrative, les outils d'analyse du texte de fiction, dans le domaine littéraire, permettent de répondre aux questions ainsi posées sur la finalité didactique ou axiologique de sa constitution en *récit*, et sur l'identité de son énonciateur effectif, ou plutôt, de son *énonciatrice*, comme tout le laisse indiquer.

DE L'AXIOLOGISATION DU RÉCIT DE FICTION

Si la littérature est une construction verbale, elle se définit par les règles qui déterminent les modalités de la production du sens dans son champ ou univers d'intelligibilité. C'est la raison d'être de notions comme champ littéraire, ou genre littéraire, ou même courant littéraire. Il en est ainsi du récit de fiction, dont les modalités de la production du sens sont décrites par la sémiotique narrative. Si les paradigmes existants de la sémiotique narrative, à l'exemple de la *structure actantielle* de Greimas, ou de la *logique du récit* telle que synthétisée par T. Todorov, ont ainsi permis de décrire les instances minimales de la production du sens dans le texte à partir du rapport d'intérêt autour duquel s'organise le récit dans la fiction, ils permettent également d'inscrire ces instances minimales dans la propre intentionnalité discursive de l'écrivain, et, cela, à partir de leurs conditions d'axiologisation dans le récit ou la fiction. Une telle identification de l'intentionnalité de l'écrivain à partir des conditions d'axiologisation du récit, devient fondamentale dans la mesure où, à l'exemple du roman à thèse, la fiction constitue le médium de l'expression de cette intentionnalité pour l'écrivain, et où les modalités de l'axiologisation du récit participent des options ou des

comme l'indique Cécile Canut : « *Qu'il s'agisse des hypothèses monogénétiques, polygénétiques, évolutionnistes, organicistes, universalistes ou nationalistes qui s'ensuivirent au cours des siècles en Europe, le discours sur la langue s'enracine systématiquement dans une quête de l'homogène, de la perfection et de la pureté, c'est-à-dire d'une langue adamique, vierge de toutes confusions et « universelle ».* Cette quête des penseurs européens jusqu'au XX^e siècle, qu'elle s'affiche directement ou implicitement sous le signe du judéo-christianisme, ou qu'elle s'y oppose, ne peut être dissociée de l'épisode biblique de la Tour de Babel, lequel présuppose tous les imaginaires et les discours sur les langues et le langage » (2002 : 417).

thèses, du « message », alors, que l'écrivain cherche à communiquer à travers son texte. Si la fiction participe de cette logique argumentative puis discursive, c'est dans ce sens qu'elle s'intègre aussi à l'essai, et, plus généralement, aujourd'hui, au message publicitaire.

Pour Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1972), notamment, qui définissent les spécificités du fait littéraire en le distinguant du principe de la vérité, au profit du principe de la représentation :

Si tel ou tel motif apparaît dans une œuvre, c'est qu'il appartient à la tradition à laquelle elle se rattache. Si on y trouve tel ou tel procédé, c'est que celui-ci fait partie des règles du genre, par exemple de la « composition grotesque ». Les éléments qui composent une œuvre obéissent à une logique interne, non externe. Les notions dont on a besoin ici sont celles de conformité au genre et de conformité au type. Toute œuvre relève d'un type, c'est-à-dire possède une certaine configuration de propriétés structurales [...] ; d'autre part, la plupart des œuvres d'une époque appartiennent à un genre, c'est-à-dire se laissent apparemment par les lecteurs contemporains à d'autres œuvres, déjà connues [...]. Les règles du genre constituent pour l'œuvre littéraire un code nécessaire à son interprétation correcte. Encore une fois, la référence à la vérité n'a pas de raison d'être. (1972 : 334)

Pour O. Ducrot et T. Todorov, également, c'est à partir de ce cadre que se comprennent les spécificités des modes de représentation de la réalité dans le fait littéraire, dans la mesure où ces spécificités constituent les propres modes de distinction au sein du fait littéraire :

[...] Étant donné le caractère représentatif de la très grande majorité des textes littéraires, on peut interroger également les modes de représentation mis en œuvre. Il ne s'agit plus alors de chercher comment est décrite une réalité préexistante, mais comment est créée l'illusion de cette réalité. E. Auerbach voit dans la succession des différents modes de représentation la clé d'une histoire interne de la littérature. Robert Kellogg propose de voir dans la *représentation* et l'*illustration* les deux extrêmes, mimétique et symbolique, d'un continuum unique. (1972 : 335)

Pour O. Ducrot et T. Todorov, enfin, c'est une fois les règles de spécifications établies pour le fait littéraire, dans la perspective de sa production du sens, dans sa représentation de la réalité, qu'il devient possible de l'inscrire dans son interrelation avec la réalité ainsi représentée, c'est-à-dire son espace social de référence :

[...] Il ne faut pas conclure de ce qui précède que la littérature n'entretient aucune relation avec les autres « niveaux » de la vie sociale. Il s'agit plutôt d'établir une hiérarchie entre tous ces niveaux. Tynianov insiste sur ce point : tout élément de l'œuvre a (dans ses termes) une *fonction constructive*, qui permet son intégration dans l'œuvre. Celle-ci, à son tour

possède une *fonction littéraire* qui fait qu'elle s'intègre dans la littérature contemporaine. Cette dernière, enfin, a une *fonction verbale* (ou orientation) grâce à laquelle elle peut s'intégrer dans l'ensemble des faits sociaux. « Il faut mettre l'œuvre particulière en corrélation avec la série littéraire avant de parler de son orientation. » « Considérer la corrélation des systèmes sans tenir compte des lois immanentes à chaque système est une démarche néfaste du point de vue méthodologique. » Plutôt que de « reflet », la relation entre la série littéraire et les autres séries sociales est de participation, d'interaction, etc. (1972 : 335-336)

Si la fonction verbale évoquée dans cette réflexion constitue le mode d'identification de la fonction sociale du fait littéraire, c'est par ce biais également que le texte, dans ses différentes formes ou modes de production de sa représentation de la réalité, produit l'*effet-idéologie*, ou encore met en marche le processus d'axiologisation qui lui permet de produire un discours sur la réalité. La redéfinition des termes méthodologiques existants de la sémiotique narrative dans le sens de l'axiologisation du récit, permet de décrire une telle perspective de discoursivisation du fait littéraire.

Dans la théorie sémiotique, telle que présentée par A. J. Greimas et J. Courtés, dans *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1993), la production du sens dans le texte de fiction, dans le récit fictif notamment, repose en effet sur l'élaboration d'un processus génératif par lequel des structures manifestes du sens induisent des structures profondes relevant du domaine de la discoursivisation du texte ou du récit, le terme du processus de communication inhérent au texte ou au récit :

La théorie sémiotique que nous cherchons à élaborer, bien que d'inspiration générative, est difficilement comparable aux modèles générativistes, et ceci parce que son projet en est différent : fondée sur la théorie de la signification, elle vise à rendre compte de toutes les sémiotiques (et pas seulement des langues naturelles) et à construire des modèles susceptibles de générer des discours (et non des phrases). Considérant, d'autre part, que toutes les catégories, même les plus abstraites (y compris les structures syntaxiques) sont de nature sémantique et, de ce fait, signifiantes, elle n'éprouve aucune gêne à distinguer, pour chaque instance du parcours génératif, des sous-composantes syntaxiques et sémantiques (stricto sensu). (1993 : 159)

Pour Greimas et Courtés, en effet, ce sont trois domaines autonomes qui réalisent ce parcours génératif du sens pour l'œuvre de fiction, les structures sémio-narratives, les structures discursives et les structures

textuelles, et c'est à partir des structures textuelles que s'élaborent les deux autres domaines :

Une telle théorie sémiotique distingue trois champs problématiques autonomes, qu'elle considère comme des lieux d'articulation de la signification et de construction méta-sémiotique : les structures sémio-narratives, les structures discursives et les structures textuelles. Toutefois, alors que les deux premières formes peuvent être considérées comme deux niveaux de profondeur superposés, la problématique de la textualisation est tout à fait différente. La textualisation, en effet, comme mise en texte linéaire (temporel ou spatial, selon les sémiotiques) peut intervenir à tout moment du parcours génératif : non seulement les discours figuratifs ou non figuratifs (plus ou moins profonds, dans le cadre de la sémantique discursive) sont textualisés, mais les structures logico-sémantiques les plus abstraites (dans les langages formels, par exemple) sont textualisées, elles aussi, dès l'instant où elles sont « couchées » sur le papier. Les structures textuelles, dont la formulation donnera lieu à la représentation sémantique – susceptible de servir de niveau profond aux structures linguistiques génératrices des structures linguistiques de surface (dans la perspective de la grammaire générative) –, constituent par conséquent un domaine de recherches autonomes (la linguistique dite textuelle s'y emploie, entre autres), mais elles se situent, à vrai dire, en dehors du parcours génératif proprement dit. (1993 : 159)

Dans la perspective de la discursivisation du récit de fiction, c'est à partir donc des deux structures sémio-narratives et discursives que l'analyse prend en considération les « logiques » argumentatives par lesquelles la fiction organise ses composantes sémiotiques : le récit, ses acteurs et l'intentionnalité de son auteur. Si le principe de la « logique du récit » rend compte des bases d'intelligibilité de la trame narrative, c'est par le principe « actantiel » que se rend intelligible le système d'acteurs inscrits dans la logique signifiante du récit, et c'est le principe du « programme narratif » qui, pour sa part, rend intelligible l'intentionnalité de l'énonciateur-auteur du récit. L'axiologisation de ces diverses étapes de la discursivisation du récit permet ensuite d'établir le rapport signifiant entre l'intentionnalité manifeste de l'auteur dans le parcours génératif du sens dans le récit, et les structures discursives ou idéologiques de l'espace extra-textuel de l'écrivain.

Dans la théorie sociocritique ou dans celles visant à mettre en relation le texte littéraire et le fait idéologique, plusieurs modèles méthodologiques existent, qui comportent leur pertinence, et parmi lesquels figure la typologie proposée par Philippe Hamon dans *Texte et idéologie* (1984). Dans cette typologie, quatre modalités fondamentales

permettent de mettre au jour la modalisation des acteurs de la fiction narrative – narrateurs ou personnages – au nom de valeurs et de normes qui traduisent l'insertion de l'*effet-idéologie* dans le texte, c'est-à-dire, l'axiologisation du récit dans le texte :

[...] l'*effet-idéologie*, dans un texte (et non : l'*idéologie*) passe par la construction et mise en scène stylistique d'*appareils normatifs* textuels incorporés à l'énoncé. Leurs modes de construction, leur fréquence d'apparition, leur densité varient certainement dans les énoncés selon des contraintes sociolinguistiques diverses, mais observables. [...] De plus, *a priori*, ces appareils normatifs-évaluatifs peuvent sans doute être distribués de façon fort aléatoire dans les textes, que l'évaluation (en énoncé) se porte sur les conditions mêmes de l'*énonciation* (sur les degrés, les supports, ou les modes de compétence et de réussite dans l'évaluation de l'énonciation du narrateur, et sur les modes de justification du fait même de faire un énoncé), ou qu'elle se porte sur les diverses phases, personnages ou supports des procès de l'énoncé. (1984 : 20)

Ces modalités reposent sur le *savoir-dire*, le *savoir-faire*, le *savoir-jouir* et le *savoir-vivre* de ces acteurs.

Une évaluation normative, dans un texte, peut recevoir des formes et des investissements thématiques *a priori* divers et multiples, peut avoir des localisations *a priori*, également, fort diverses. À première vue n'importe quoi peut faire, dans un énoncé, l'objet d'une évaluation, peut être investi d'une valeur positive ou négative, peut devenir terme d'une comparaison, peut tomber sous le coup d'une prescription ou d'une proscription. Quatre relations privilégiées semblent cependant, *a posteriori*, pouvoir être retenues, celles qui mettent en scène des relations médiatisées entre des sujets et des objets, entre des sujets et des sujets [...]. (1984 : 24)

Ainsi du *savoir-dire* :

En effet, chaque fois qu'un personnage, par exemple, ouvrira la bouche pour lire ou dire quelque chose [...], un discours d'escorte évaluatif [...] pourra venir apprécier sa parole, conformément à des normes grammaticales [...], ce discours d'escorte pouvant indifféremment être assumé (donc relever d'une compétence supérieure) par un narrateur comme par un personnage de l'énoncé. (1984 : 25)

Du *savoir-faire* :

De même, chaque fois qu'un personnage saisit un outil, une évaluation de sa compétence ou de sa performance technique [...] peut faire intrusion dans le texte. (1984 : 25-26)

Du *savoir-jouir* :

De même, chaque fois qu'un personnage est confronté par ses sens à une collection d'objets ou de sujets, sans finalité technique, sa perception du

monde peut passer par des grilles esthétiques qui viennent filtrer et codifier *a priori* sa sensation [...]. (1984 : 26)

Et du *savoir-vivre* :

Enfin, chaque fois qu'un personnage agit en collectivité, sa relation aux autres peut se trouver réglée par des étiquettes, des lois, un code civil, des hiérarchies, des préséances, des rituels, des tabous alimentaires, des manières de table, des codes de politesse [...] qui, assumés par tel ou tel évaluateur, viennent discriminer ses actes et sa compétence à agir en société, son *savoir-vivre*. (1984 : 27)

L'évaluation à degrés divers de ces instances, soit en scalarisation, en comparaison ou en amplification, permet de constituer, au point de vue de l'analyse, les *foyers normatifs* qui, dans le texte, révèlent des structures normatives identifiables alors à celles de configurations discursives, idéologiques ou non. Pour P. Hamon :

Les quatre systèmes normatifs enregistrés ci-dessus [...] peuvent se présenter sous des formes, avec des contenus thématiques, et en des points du texte variés et diversifiés. Aucun n'est incompatible avec les autres, chaque texte tendant, plus ou moins, à les entrelacer et à les faire collaborer perpétuellement, et à construire sa propre *dominante normative*. (1984 : 28)

Pour la théorie du récit, en effet, l'organisation interne du texte dépend du rapport que l'écrivain installe entre la succession des événements racontés et leur disposition dans la narration, de même qu'entre un rapport de chronologie ou de « distorsion » et un rapport de fréquence qui, ensemble, déterminent cette disposition (Voir Lawson-Hellu, 2004 : 29 et suivantes). Dans le cadre de l'organisation interne du texte de fiction, deux cohérences générales, l'une spatiale, l'autre linéaire, régissent ainsi la *programmation* signifiante du récit, cohérences liées, elles-mêmes, à la question de la temporalité narrative. Dans la cohérence linéaire, caractéristique par exemple du texte romanesque, le récit est soumis soit à un ordre *logique*, soit à un ordre *temporel*, ou à un ordre *logico-temporel*. Pour T. Todorov (1970), si, dans le premier ordre, le texte s'organise en termes de causalité et fonctionne sur les modes de l'intrigue et du dévoilement, dans le deuxième ordre, *temporel*, il s'organise davantage en termes de chronologie, sans causalité proprement dite. Dans le troisième ordre, *logico-temporel*, la narration combine les deux cohérences logique et temporelle. Pour Todorov, cette dernière correspond non seulement à l'ordre traditionnel du texte de fiction, mais le degré variable de causalité ou de chronologie qui s'y rencontre détermine des types de récit spécifiques : *mythologique*, d'une part, *idéologique*, de l'autre. Le premier aurait ainsi une dominante de

causalité fondée sur le rapport de contingence immédiate entre les unités d'action (à l'image des *fonctions*, dans le conte merveilleux (Propp, 1971), ou des séquences narratives²²), et le second, une dominante de chronologie fondée sur une *loi* générale qu'elle illustrerait, comme en donne l'exemple le récit biblique constitué en totalité narrative : « [...] le récit *idéologique* n'établit pas de rapport direct entre les unités qui le constituent; mais celles-ci apparaissent à nos yeux comme autant de manifestations d'une même idée, d'une seule loi » (Todorov, 1970 : 72). Si cette *loi* correspond à l'intentionnalité de l'auteur ou de l'écrivain dans la *programmation* signifiante du récit, elle vise d'une manière plus générale à proposer un *savoir* nouveau sur la *connaissance* du lecteur à propos de l'espace ou de l'univers, ou encore de la réalité de référence de l'écriture. Ce savoir nouveau, qui fonde l'axiologisation du récit, prend les formes du *conflit* ou du *manque* à partir duquel se comprend la logique actantielle du récit telle que proposée par Greimas, et telle que cette logique est saisie non plus dans sa fonctionnalité narrative d'usage, mais dans la perspective de l'axiologisation du récit, c'est-à-dire par rapport à l'intérêt discursif dont le texte se fait porteur. Pour Gérard Genette (1996), notamment, qui présente la sémiologie d'A. J. Greimas :

En 1966, Greimas tente de donner dans sa *Sémantique structurale* une description scientifique de la signification, en dressant un vocabulaire et en construisant un modèle. Reprenant Propp et Souriau [...], il introduit la notion d'actant et le modèle actantiel, particulièrement adapté à l'analyse des récits mythiques : « Sa simplicité réside dans le fait qu'il est tout entier axé sur l'objet du désir visé par le sujet, et situé, comme objet de communication, entre le destinataire et le destinataire; le désir du sujet étant, de son côté, modulé en projections d'adjuvant et d'opposant ». [...]

Complexe et abusivement simplifiée par ce schéma, la théorie greimasienne, qui prend en compte vingt fonctions et distingue deux groupes de récits (ceux qui acceptent l'ordre des choses et par la quête intègrent l'homme au monde ; ceux qui refusent l'ordre et où l'homme transforme le monde), s'applique essentiellement aux récits et à la poésie. [...]

Du Sens II. Essais sémiotiques [1983] expose les modifications de la théorie. En particulier, les relations entre sujet et objet sont envisagées selon les catégories du vouloir, devoir, pouvoir, savoir. (1996 : 44-45)

Pour la logique du récit, en effet, dans sa présentation d'usage, une situation d'*équilibre* marquée en général par le bien, est remise en cause

²² Ou encore les *isotopies*, dans la formalisation de Greimas. (Voir Greimas, 1966).

par un agent de déséquilibre, et est suivie par un état de *déséquilibre* déterminé par le mal, en général un manque ou une crise, que le récit est amené à combler ou à résoudre, pour son intelligibilité. Le passage de l'état de déséquilibre à la situation de nouvel équilibre, ou *rééquilibre*, relève d'un agent de rééquilibre représentant le bien, dans la logique du récit, par opposition dès lors à l'agent du déséquilibre doté d'attributs négatifs. Le nouvel équilibre instauré est également marqué par le bien, quoiqu'il diffère sensiblement de l'équilibre initial, l'agent du rééquilibre y étant récompensé d'une manière ou d'une autre. Dans une telle organisation du récit, les valeurs et normes convoquées ne sont pas directement assimilables à l'intentionnalité de l'écrivain tel qu'il destine la valeur symbolique du récit à son destinataire lecteur, objectif ultime de l'ensemble de l'organisation signifiante du récit. C'est la redéfinition d'une telle logique à partir de l'intentionnalité de l'écrivain, c'est-à-dire du *savoir* qu'il véhicule à travers le récit, qui met au jour la pertinence axiologique du récit, ou encore, qui fait émerger l'*effet-idéologie* inscrit dans l'organisation signifiante du récit, permettant son analyse discursive.

Dans ce sens, la version axiologique de la même logique du récit, du point de vue théorique, proposera une situation d'*équilibre* marquée par le bien, certes, mais constituant une connaissance initiale proposée au lecteur. Une telle situation de connaissance sera remise en cause par un agent de déséquilibre, créant une nécessité de savoir sur la nouvelle situation créée. L'état de déséquilibre constitue à la fois un état de manque, ou de crise, et de *non-savoir* pour le lecteur, du fait de la remise en cause des bases de la connaissance initiale proposée par le récit. Le processus de remise en état de l'équilibre rompu est entrepris, ici également, par un agent de rééquilibre, mais, pour le lecteur, il s'agit de l'étape de constitution des conditions du *savoir* envisagé par l'écrivain à partir du récit. À la situation de *rééquilibre*, qui complète le processus de remise en état de l'équilibre initial rompu, se constitue également le *savoir* envisagé par le texte dans son axiologisation, lequel *savoir* intègre les conditions de remise en cause et de rétablissement de la situation de connaissance proposée au début du processus de discursivisation du récit. À la récompense proposée à l'agent du rééquilibre, dans la perspective narrative du récit, correspond le *savoir* dont devrait bénéficier le lecteur, dans la perspective axiologique du récit.

La structuration signifiante des acteurs impliqués dans la cohérence narrative du récit répond à son tour aux termes axiologiques

de la logique argumentative inscrite dans le récit. Pour rappel, le schéma actantiel de Greimas, qui rend compte de cette logique des acteurs du récit, compte six pôles constitués de celui du *destinateur*, initiateur de la transmission de l'objet au cœur du récit, de celui du *destinataire*, bénéficiaire de cet objet, de celui de l'*objet* lui-même, le pôle d'intérêt autour duquel se positionnent les divers acteurs du récit, de celui du *sujet*, agent de la transmission de l'objet au destinataire, de celui des *adjuvants*, qui contribuent à la transmission de l'objet autour du sujet, et de celui des *opposants*, qui s'inscrivent en adversité à la transmission de l'objet. C'est dans la perspective de son axiologisation qu'une telle structure permet de déterminer les valeurs et contre-valeurs que propose l'organisation signifiante du récit par le biais de ses acteurs ou *actants-rôles*, dans le sens du *savoir* véhiculé par le texte à partir du récit. Dans cette perspective axiologique, le *destinateur* devient ainsi le relai axiologique de l'écrivain ou de l'énonciateur-auteur du texte, en tant qu'embrayeur du *savoir* mis en texte, et le *destinataire* constitue le relai axiologique du lecteur, en tant que bénéficiaire du *savoir* mis en texte. L'*objet* au cœur de l'intérêt narratif du récit, constitue pour sa part le noyau du *savoir* véhiculé par le texte dans ses conditions de perte ou de manque et d'acquisition. Les *adjuvants* constituent les conditions de recevabilité du *savoir*, dans cette perspective axiologique, et les *opposants*, les conditions de non-recevabilité de ce *savoir*, et, ensemble, ils forment une partie intégrante du *savoir* véhiculé dans le texte.

En tant que catégorie méthodologique, le *programme narratif* permet, lui, de décrire la suite d'états et de *transformations* sémiotiques qui constituent les bases de l'organisation du texte, c'est-à-dire l'enchaînement logique sur lequel se fonde la pertinence sémiotique du texte à partir, par exemple, de la relation d'un *Sujet* (S) à un *Objet* (O), puis de la transformation, en privation (disjonction, $S \cup O$) ou en dotation (conjonction, $S \cap O$), de cette relation (Groupe d'Entrevignes, 1979 : 17) : le passage d'une forme d'état à une autre (*S a perdu O*, ou *S a un peu de O*), qui peut se manifester en *transformation de conjonction* (passage d'état de disjonction à celui de conjonction) ou de *disjonction* (passage d'état de conjonction à celui de disjonction). Si la discoursivisation de la logique du récit permet de déterminer le processus d'ensemble de production du *savoir* véhiculé par la fiction, conformément à sa logique argumentative, et si la discoursivisation des *actants-rôles* réalise les mêmes objectifs mais du point de vue des valeurs et des contre-valeurs proposées dans le texte, c'est la discoursivisation du

programme narratif qui permet de déterminer le rapport d'intérêt normatif de l'énonciateur-auteur dans la programmation signifiante du récit. Le programme narratif reprend ainsi les éléments de la logique du récit et de la logique des acteurs du récit, mais dans la perspective du rapport d'intérêt visé par le récit entre l'*objet* mis en texte et son bénéficiaire programmé.

Dans la perspective narrative, le programme narratif comporte un *sujet d'état*, destinataire d'un *objet-valeur*, cet *objet-valeur*, et le processus qui réalise la conjonction ou non entre ce *sujet d'état* et cet *objet-valeur*. Un tel processus comporte un *état initial* de non-rapport entre le *sujet d'état* et l'*objet-valeur*, puis un *état final* qui établit – ou rétablit – ce rapport, avec un *état intermédiaire* dont les différentes étapes opèrent la transformation de l'*état initial* à l'*état final*. Dans la perspective axiologique du *programme narratif*, le *sujet d'état* constitue le bénéficiaire du *savoir* véhiculé par le texte, en tant que relai axiologique du lecteur ; l'*objet-valeur* constitue la base du *savoir* mis en texte ; l'*état initial* représente celui du *savoir* non-conféré, et l'état final, celui du *savoir* conféré. C'est au niveau de l'*état intermédiaire* que le texte constitue les conditions du *savoir* à conférer, par le biais de ses programmes secondaires où se valident ou s'infirment des options normatives visant la constitution ultime du *savoir* mis en texte. C'est à travers les termes normatifs ou axiologiques de ce *savoir* et du processus de sa constitution qu'il devient possible de déterminer le propre rapport d'intérêt idéologique de l'écrivain ou de l'énonciateur-auteur, au niveau concret des valeurs promues et des valeurs non-agrèées dans ce processus, autrement dit, sa position ou son « identité » normative telle qu'elle est susceptible d'informer sur les valeurs sociales ou collectives qui déterminent cette position normative.

Pour le texte biblique, il s'agit d'établir les conditions du *savoir*, ou de la *loi* générale (Todorov), qui régit la logique interne du texte, c'est-à-dire les étapes discursives qui favorisent la progression d'un *non-savoir* vers un *savoir* que vise à communiquer son énonciateur-auteur, et que subsume son *programme narratif*. C'est dans ces termes que le *savoir* ainsi transmis dans le texte est susceptible de participer des modalités d'inscription de l'efficace discursive du récit dans un ensemble de valeurs ou de normes que l'analyse est capable de déterminer.

LE « RÉCIT-BIBLE » ET SON ÉNONCIATRICE

C'est conformément ainsi au modèle de la théorie du récit et de son axiologisation que, dans l'installation des deux histoires matrimoniales de son ouverture et de sa clôture posées en situations d'*équilibre* et de *rééquilibre*, le texte biblique construit sa logique de « récit » ou sa logique argumentative, c'est-à-dire se construit en totalité narrative déterminée par une *loi générale* qui fonde sa pertinence discursive ou idéologique. Dans cette logique argumentative, Dieu crée le monde ainsi que l'homme et la femme qu'il installe dans une relation matrimoniale avec bonheur pour le couple. Sur l'instigation du serpent, la femme transgresse l'interdiction de Dieu et le couple est condamné à la souffrance y compris ses descendants, les êtres humains. Le mal définit désormais l'histoire de l'humanité et ses effets se ressentent sur le peuple israélien ainsi que, plus tard, sur le fils de Dieu envoyé pour le salut de l'humanité. Dieu détruit le monde ainsi défini par le mal et installe un nouveau monde dans lequel son fils se marie et où sont réinstallés ceux des descendants du premier couple qui ont été trouvés bons. Les étapes de la *logique* de ce récit se présentent comme suit : à la situation d'*équilibre*, la création du monde et du couple d'Adam et Ève dans le Jardin; dans le passage de l'*équilibre* au *déséquilibre*, la transgression de la volonté de Dieu par Ève, agent du déséquilibre; au *déséquilibre*, la punition du couple et l'instauration du mal dans le monde; dans le passage du *déséquilibre* au *rééquilibre*, la destruction du monde par Dieu, Agent du *rééquilibre*, et, à la situation de *rééquilibre*, l'instauration du nouveau monde et le mariage du Fils de Dieu. Dans son axiologisation, cette logique se redéfinit comme suit : à la situation d'*équilibre*, avec la *connaissance initiale* qu'elle propose au lecteur, le monde est créé par Dieu avec le bonheur matrimonial pour le premier couple ; dans le passage de l'*équilibre* au *déséquilibre*, avec la remise en cause des bases de la *connaissance initiale* proposée au lecteur, le bonheur du couple est remis en cause par la faute de l'épouse; au *déséquilibre*, avec l'état de *non-savoir* créé, c'est le manque de bonheur qui détermine les enfants de ce premier couple, les êtres humains, par la faute de leur mère ; dans le passage du *déséquilibre* au *rééquilibre*, avec constitution du *savoir* véhiculé par le récit, c'est Dieu qui détruit l'ancien monde pour en créer un nouveau; au *rééquilibre*, avec le nouveau *savoir* constitué et conféré au lecteur, c'est par la volonté de Dieu que la faute des premiers parents de l'humanité est corrigée et qu'un nouveau monde est instauré

où son Fils se marie – ou se *re*-marie, comme le laisse envisager une telle logique argumentative. Dans les termes du *savoir* véhiculé dans le *Récit-Bible*, Dieu aurait ainsi détruit le monde par la faute de la première épouse de son Fils, pour en créer un autre et donner une autre épouse à son Fils mais avec les enfants récupérés de la première épouse.

Au niveau de sa *structure actantielle*, le récit s'organise comme suit : au pôle du *destinateur*, Dieu; à celui du *destinataire* : le nouveau couple; à celui de *l'objet*, le bonheur matrimonial; à celui du *sujet*, Dieu; à celui des *adjuvants*, le pouvoir de Dieu et la volonté de Dieu; à celui des *opposants*, l'adversité de la non-fidélité de la première épouse. À son niveau axiologique, c'est une structure actantielle qui se redéfinit dans les mêmes termes axiologiques que sa logique de récit : ainsi, au pôle du *destinateur* en tant que relai de l'énonciateur-auteur et embrayeur du *savoir*, Dieu; au pôle du *destinataire* en tant que relai du lecteur bénéficiaire du *savoir* véhiculé, le nouveau couple; au pôle de *l'objet*, également noyau du *savoir* mis en texte, la nécessité de maintien du bonheur matrimonial; au pôle du *sujet*, en tant que relai axiologique de l'énonciateur-auteur et agent producteur du *savoir*, Dieu; au pôle des *adjuvants*, en tant que conditions de recevabilité pour le *savoir*, la conformité à la volonté de Dieu, la résistance à la tentation et la leçon de l'échec du premier couple; au pôle des *opposants*, en tant que conditions de non-recevabilité pour le *savoir*, la non-conformité à la volonté de Dieu, la non-résistance à la tentation et la non-leçon de l'échec du premier couple. Dans les termes du *savoir* véhiculé dans le *Récit-Bible*, la désobéissance de la première femme à la volonté de Dieu serait ainsi la condition de non-recevabilité de son bonheur matrimonial.

Au niveau de son *programme narratif*, avec le présupposé narratif que l'histoire racontée dans le texte est connue de son énonciateur avant sa mise en récit, le récit s'organise donc autour d'un programme de conjonction, avec comme *sujet d'état*, le nouveau couple, notamment Jésus et l'Épouse, et comme *objet-valeur*, le bonheur matrimonial ; à *l'état initial*, il pose la disjonction entre le *sujet d'état* et *l'objet-valeur*, et à *l'état final*, la conjonction entre le *sujet d'état* et *l'objet-valeur*, c'est-à-dire, ici, le nouveau couple et son bonheur matrimonial. *L'état intermédiaire*, dont les transformations successives réalisent l'état final du programme, pose les étapes intermédiaires suivantes qui forment l'essentiel du contenu des deux Testaments : la création du monde; la faute de la première femme, Ève; l'instauration du mal dans le monde; une première destruction mais partielle du monde avec le déluge;

l'élection du peuple israélien et ses tribulations; la tentative infructueuse du fils de Dieu, Jésus-Christ, issu du peuple israélien, pour résorber les effets de la faute de la première femme; la deuxième destruction du monde et des enfants de la première femme, avec l'apocalypse; l'instauration du nouveau monde avec les descendants bons de la première femme, dans la résurrection; et le mariage du fils de Dieu avec la nouvelle femme, portant le complétion du programme. Dans son axiologisation, où il devient le lieu d'émergence du rapport d'intérêt idéologique de l'énonciateur-auteur du *Récit-Bible* au texte produit, ce programme narratif de conjonction se redéfinit dans les termes ci-après : pour le *sujet d'état* en tant que relai du lecteur et bénéficiaire du *savoir* mis en texte, Jésus et l'Épouse, et, par inférence, le lecteur de la Bible; pour l'*objet-valeur*, en tant que base du *savoir* mis en texte, les conditions de maintien du bonheur matrimonial; à l'*état initial* de disjonction, c'est-à-dire de *savoir* non-conféré, les conditions de perte du bonheur matrimonial pour le premier couple; à l'*état final*, de conjonction et de *savoir* conféré, les conditions de maintien du bonheur matrimonial pour le nouveau couple; à l'*état intermédiaire*, c'est-à-dire des conditions de constitution du *savoir* conféré, les propres conditions de la perte du bonheur par le premier couple, et celles du retour et du maintien de ce bonheur matrimonial pour le nouveau couple. Dans les termes du *savoir* véhiculé dans le *Récit-Bible*, c'est donc par sa volonté que Dieu a conféré à la seconde épouse le bonheur matrimonial que la première épouse n'a pas su garder. Dans les termes normatifs de ce *savoir*, ce sont les valeurs représentées par cette seconde épouse qui deviennent celles que promeut le récit dans son axiologisation, et qui informent sur la propre identité normative de l'énonciateur-auteur du texte biblique. D'un point de vue général, il s'agit d'un énonciateur qui produit une évaluation négative du *savoir-être* et du *savoir-faire* d'Ève, la première femme, y compris dans sa capacité de maternité, en validant la seconde femme dans tout ce qu'elle a d'antinomique par rapport à Ève, y compris dans sa non-nécessité de maternité. Le lecteur de la Bible, au nom du *savoir* véhiculé par le texte, devrait ainsi se dissocier du modèle d'Ève, et faire corps non seulement avec la seconde femme, mais aussi avec les conditions permettant sa survenue, à l'exemple de l'apocalypse. L'aspect idéologique d'une telle axiologisation réside dans l'injonction qu'elle produit sur le lecteur, et qui devrait, fort de la *non-congruence* du fait idéologique par rapport à la réalité, amener ce lecteur à infirmer la relation filiale entre lui et cette mère de l'humanité, Ève, posée dans le

récit, autrement dit, sa propre *mère*. C'est parce que cet énonciateur n'infirme pas non plus le fait féminin, mais seulement une variante de ce fait féminin, que son système normatif intègre le motif du remplacement d'une femme par une autre dans la relation matrimoniale au cœur de son récit. S'il s'agit d'un intérêt normatif *féminin*, c'est un intérêt normatif qui s'inscrit également dans la transcendance. Dans les termes du rapport d'intérêt idéologique qu'entretient l'énonciateur-auteur du *Récit-Bible* avec sa mise en discours du récit, c'est-à-dire dans les conditions normatives du *savoir* qu'il inscrit dans le texte à l'intention du lecteur, son écriture du texte biblique viserait ainsi à informer l'humanité que Dieu aura puni les êtres humains par la faute de leur mère, et qu'une autre mère leur est proposée avec un monde de remplacement du premier, le leur. Si, dans son fondement idéologique, cette axiologisation du *Récit-Bible* profite à la seconde femme inscrite dans la même perspective transcendantale que traduit l'optique de son mariage avec le Fils de Dieu, et si en cela elle demeure une partiprenante dans le *savoir* mis en texte, la perspective normative de l'énonciation dans le texte biblique coïncide avec cet intérêt, faisant coïncider également l'identité normative de l'énonciateur-auteur du texte biblique avec la sienne.

À ce niveau de l'analyse, il devient donc question d'une *énonciatrice-auteure* pour le texte biblique, mais aussi d'une énonciatrice-auteure qui relève du niveau de la transcendance par rapport à l'expérience humaine, tel que peut l'indiquer la constitution ultime du texte biblique. Ici, il en va de la dimension extratemporelle de sa source énonciative, à l'exemple des prophéties du texte biblique dont la portée couvre les deux Testaments par-delà la temporalité même de la rédaction de leurs textes constitutifs; il en va également de la totalité argumentative, c'est-à-dire discursive, que constitue le *Récit-Bible* par-delà la disparité, dans le temps comme dans l'espace, des composantes du texte biblique, ou encore par-delà la durée temporelle de son « intrigue », laquelle excède l'expérience des individus à la base de sa composition physique. Le texte biblique témoigne, à cet effet, du principe de l'inspiration poétique qu'il associe à la Transcendance divine, jusque dans le texte de l'Apocalypse :

⁶ Et il me dit : Ces paroles sont certaines et véritables ; et le Seigneur, le Dieu des esprits des prophètes, a envoyé son ange pour montrer à ses serviteurs les choses qui doivent arriver bientôt.

⁷ – Et voici, je viens bientôt. – Heureux celui qui garde les paroles de la prophétie de ce livre ! (Apocalypse 22 : 6-7 ; Segond, 1997 : 1268)

C'est aussi parce que conformément à sa logique discursive, le texte biblique ne saurait être associé à la Transcendance divine tel qu'indiqué, que se pose la question de l'auteur véritable de cette inspiration poétique. Ici s'impose, avec les données de l'analyse sur l'axiologisation du *Récit-Bible*, l'option de la figure du diable, à la seule différence que la logique argumentative du texte biblique s'inscrit dans le projet discursif d'une énonciatrice femme.

LA PERSPECTIVE IDÉOLOGIQUE

De l'hypothèse du diable comme énonciateur du texte biblique, l'analyse débouche ainsi sur une identité féminine du diable. Il est un fait que, dans son intelligibilité, la Bible ne se saisit que dans le sens de l'expression de la Transcendance divine sur l'existence humaine, et non, comme ici, dans celui de l'expression d'un rapport d'intérêt particulier, matrimonial. Dans cet intérêt idéologique, il s'agit, pour l'individu-énonciateur du récit ainsi axiologisé, de convaincre le lecteur de son option inscrite dans l'inadéquation qu'il prête au fondement maternel de l'humanité, de même que dans l'association qu'il établit entre les conditions du « mal », telles qu'elles sont susceptibles d'appuyer alors une telle option, et la volonté divine, en critère de validité. S'il est question, ici, de l'histoire de l'humanité, particulièrement dans les sociétés « occidentales » hier comme aujourd'hui fondées sur la tradition biblique, c'est dire à quel point un tel projet constitue, ne serait-ce qu'à son niveau discursif, une antinomie foncière à l'intérêt de l'être humain, puisqu'il propose l'annihilation de l'espèce humaine et de l'ensemble de son habitat moins pour la rédemption de l'être humain que pour un projet matrimonial « personnel ». Il s'agit en outre d'un projet qui s'inscrit dans les propres termes féminins que désavoue pourtant le texte biblique dans l'exemple du mythe de la « Chute » et de l'incidence de ce mythe sur les discours portés à l'encontre de la femme.

De même, si le texte biblique défend ainsi un projet matrimonial dans les termes du principe idéologique de l'intérêt particulier déguisé en intérêt collectif, c'est le lieu d'évoquer le principe de l'ironie, où l'humanité se fonde sur un tel texte pour infirmer des valeurs féminines qui la déterminent pourtant foncièrement, et si, en plus, dans sa non-congruence, ce projet idéologique émane du diable, lui-même entité féminine qui se fait passer pour masculine, l'ironie devient une malveillance dont les dimensions excèdent l'intelligibilité humaine. Si le

principe du Mal demeure, dans le principe de la Vie, le *paradoxe* qu'il y constitue ou qu'il y génère, un tel paradoxe se lève, quant à la réflexion épistémologique, en spécifiant son origine et ses motivations qui, quoiqu'installées dans la transcendance par rapport à l'expérience humaine, demeurent distinctes de la Transcendance divine, Elle-même féminine comme en fait état le principe de la Vie²³. Il est un fait qu'une telle malveillance demeure dans les attributs popularisés du diable, sans pour autant expliciter la dimension féminine que lui révèle l'axiologisation du récit biblique.

Il ressort ainsi de cette axiologisation du récit biblique que le diable serait non-masculin, c'est-à-dire serait féminin, mais avec l'incapacité de la maternité, à l'opposé de la Transcendance divine déterminée par le fait féminin, mais aussi par la maternité que traduit le principe de la Vie qu'Elle fonde²⁴. L'antinomie de la position normative de l'énonciatrice-diable, dans le *Récit-Bible*, par rapport à la mère de l'humanité, ou des vivants, ne peut dès lors qu'inscrire cette figure de la mère de l'humanité dans celle de la Transcendance divine, que ce soit Ève, pour la tradition biblique, ou Isis, par exemple, dans la tradition mythologique de l'Égypte ancienne, ou encore le paradigme énigmatique de la divinisation de la Vierge Marie, ne serait-ce que dans la tradition catholique²⁵.

En ce qui concerne la perspective de l'énonciatrice-diable pour le *Récit-Bible*, nombre des traditions religieuses ou culturelles évoquent en effet des figures de divinités qui correspondent à une perspective féminine du diable, à l'exemple de la divinité Kali, dans la tradition hindoue, ou à l'exemple de la figure de Lilith, dans la tradition populaire juive, laquelle, sans être présentée comme une divinité, s'inscrit tout de même dans les propres termes de la Genèse biblique.

²³ Voir Laté Lawson-Hellu, « La question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance » (2011).

²⁴ Et dont fait état, par exemple, le passage du roman de Félix Couchoro cité en épigraphe, notamment sur l'incidence bénéfique et « visible » de la Nature dans la maternité chez la femme. « *Et la figure de la jeune fille était déjà marquée par cette éclatante fraîcheur de teint et par le regard chargé de magnétisme, touche de beauté, que la Nature accorde généreusement à toute femme au début de l'œuvre de maternité.* » (Couchoro, 2005 : 764.)

²⁵ Sur le paradoxe discursif de la divinisation de Marie, mère de Jésus, dans une tradition religieuse pourtant fortement marquée, dans son discours institutionnel, par la perspective masculine de la transcendance, voir *La Vierge et les vierges*, tableau du XVI^e siècle (1509) peint par Gérard David (v.1460 – 1523) et repris dans *Le Petit Robert 2*, (1993 : 499), lequel en donne une certaine mesure.

Pour Kali, voici la description qu'en propose l'encyclopédie *Encarta* (2002) :

Kali (feminine form of Sanskrit *kala*, "time" or "dark"), consort of the Hindu god Shiva in her manifestation of the power of time. A destructive mother goddess, Kali is frequently depicted as a black, laughing, naked hag with blood-stained teeth, a protruding tongue, and a garland of human skulls. She usually has four arms: One hand holds a sword, the second holds a severed human head, the third is believed by her devotees to be removing fear, and the fourth is often interpreted as granting bliss. Kali—omnipotent, absolute, and all-pervasive—is beyond fear and finite existence and is therefore believed to be able to protect her devotees against fear and to give them limitless peace. Finally, as absolute night, devouring all that exists, she is sometimes depicted as standing on the corpse of Shiva, which, like the garland of skulls, symbolizes the remains of finite existence. Kali's worshipers purportedly appeased her in the past with human sacrifices; today she is propitiated with the blood of mammals. Under the title *Bhavani*, she was invoked by the secret brotherhood of murderers called Thugs. The city of Calcutta (now Kolkata) received its name from Kali; Calcutta is the Anglicized form of *Kalighata*, the name of a large temple dedicated to Kali.

C'est dans des termes analogues que la figure de Lilith, associée au mythe biblique de la création aux côtés d'Ève et d'Adam, s'inscrit dans la tradition populaire juive :

Lilith, in Jewish folklore, demon that is an enemy of newborn children. The name Lilith is etymologically related to the Sumerian word *lil* (wind), not to the Hebrew word *laylah* (night), as was long supposed. Like the Sumerian wind demon and its later Babylonian counterpart, Lilith was regarded as a *succubus*, or female version of the incubus. In the popular imagination, Lilith eventually became confused with Lamashtu, the Babylonian child-slaying demon. The only biblical reference to Lilith is in Isaiah 34:14, in which she is depicted as a demon of the desert.

In postbiblical Jewish literature, Lilith came to be identified as Adam's first wife. The first fully developed account of her mythology is found in the *Alphabet of Ben Sira*, written between the 7th and 10th centuries. According to the *Alphabet*, when God decided to create a female companion for Adam, he created the first woman out of earth in the same way as he had created the first man. The pair immediately began to quarrel because Lilith refused to submit to Adam. Lilith fled, and in response to Adam's request, God sent three angels to bring her back. The angels told her that if she refused, one of her demon-children would die every day. Lilith refused to return to Adam and vowed that she would harm male infants up to the eighth day after birth and female infants up to the 20th day.

In traditional European Jewish communities, belief in Lilith persisted into the 19th century, and protective amulets were frequently placed near the bed of a woman about to give birth. Since the mid-1970s, Lilith has returned to Jewish poetry and fiction. In particular, she has been adopted by American Jewish feminists as a symbol of women's strength and independence. The Jewish feminist journal *Lilith* first appeared in 1976, and Jewish feminist theologians have worked to reinterpret the biblical story of Adam and Eve in light of Lilith's myth. (*Encarta Encyclopedia*, 2002)

C'est ainsi, également, dans le sens du principe du travestissement propre à l'idéologie, que se comprend l'image devenue populaire du diable sous les traits du monstre à forme animale :

In the Middle Ages the devil played important roles in art and in folklore, being almost always seen as an evil, impulsive animal-human with a tail and horns, sometimes accompanied by subordinate devils. The thought that the latter could take up residence in human beings served more frequently to differentiate the possessed from the normal than to indicate something about the state of all humanity. (*Ibid.*)

L'insertion, enfin, de la sœur putative d'Isis, Nephthys, à ses côtés et à ceux d'Osiris, dans la représentation du *Livre du Mort* de l'Égypte ancienne, en posant la question de l'intentionnalité de l'auteur de la représentation pour sa non-congruence, participe de la même logique du travestissement et de l'auto-représentation propre à l'idéologie, mais, ici, inscrite dans les modes d'intelligibilité désormais du diable.

LES INCIDENCES DE L'ANALYSE

Les incidences de l'analyse, dans de telles conditions, sont profondes, qui touchent à la validité même du texte biblique, y compris au fondement divin qui lui est conféré. Cette invalidation est à la limite de sa propre invalidation de principes déterminés par la Transcendance et intimement associés à la Vie, c'est-à-dire au principe de la Vie, ou, d'un point de vue épistémique, au *Principe de maternité*²⁶, lequel rend compte de ce principe de la Vie, tout comme elle l'est à la limite de sa promotion de principes qui demeurent antinomiques aux principes de la Vie et qu'il associe, en tant que tels, à la Transcendance divine. C'est ainsi qu'à travers le mythe de la Chute, il introduit le principe maternel comme une malédiction, le principe agraire, comme une malédiction

²⁶ Voir L. Lawson-Hellu, « La question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance » (2011).

également, ou le principe du corps, comme une antinomie à l'intégrité de l'individu. De même, dans l'histoire de la Tour de Babel, il introduit le principe de la langue, dans sa pluralité intrinsèque, comme une malédiction. Si, tout au long de l'Ancien Testament, il fonde par exemple le principe grégaire dans la Transcendance divine, et, dans le Nouveau Testament, le principe religieux dans la Transcendance divine également, c'est ensemble dans les deux Testaments qu'il introduit une infirmation fondamentale du principe ontologique qui devra servir de justificatif à son discours de l'apocalypse...

Si le diable est une entité féminine, la femme n'est pas un diable, il faut le préciser, pour lever l'incongruité des termes de l'imaginaire collectif informé par le discours biblique, parce que la Transcendance divine, Dieu, est maternelle, c'est-à-dire féminine. De ce fait, la présentation masculine couramment retenue de la transcendance, à l'exemple du discours « occidental », relève de l'idéologie qui ne se limite plus au seul niveau de l'être humain ; c'est la même perspective idéologique, au demeurant, qui rend compte du fait religieux ou philosophique qui, dans l'histoire de l'humanité, s'est réclamé de la Transcendance divine en proposant ou en se définissant par des principes antinomiques au principe de la Vie. Il en fut ainsi dans les cultures précolombiennes de l'Amérique centrale et du Sud, dont les échos reviennent dans l'actualité avec le principe de l'apocalypse annoncée par les Aztèques.

Dans le cas de la tradition aztèque, notamment, c'est la figure diabolique de la divinité Tezcatlipoca, frère antinomique de la figure tutélaire aztèque, Quetzalcoatl, et référence du système impérialiste aztèque ultérieur, qui historiquement aura révélé les mauvais présages autant pour la disparition de la culture aztèque elle-même avec la colonisation européenne, que pour l'apocalypse au cœur du discours populaire aujourd'hui. Pour Deborah Root, en effet, qui en fait l'objet de son article, « Motecuzoma's Mirror : Writing and Militarism in Aztec Mexico » :

Evil omens appeared in the Aztec capital city of Tenochtitlán that warned of the imminent arrival of the Spaniards and the destruction of the Aztec empire. One such omen was a strange, ashy-coloured bird fished out of the waters of the lake surrounding the city. This bird wore a mirror in its forehead in which could be seen the night sky and certain constellations. As the king Motecuzoma²⁷ gazed into this mirror, the

²⁷ Moctezuma II ou Montezuma (Mexico, 1466-1520).

night sky dissolved to show strange warriors coming towards him, riding deer and fighting against each other. When the king asked his magicians to look into the mirror, both the image and the bird suddenly disappeared.

What made this omen so frightening to king Motecuzoma, and so clearly a portent of the imminent destruction of the city ? The appearance of the bird suggests that it was intended as a message from the god Tezcatlipoca to his subject and surrogate, king Motecuzoma. Tezcatlipoca was the Smoking Mirror, the black god of the north, of night and of magicians and robbers. He was personified by a handsome, flute-playing youth, and frequently disguised as a jaguar, which reminds us of the feline diety of the earliest Mesoamerican state, the Olmecs. Smoking Mirror controlled the forces of death and destruction, and was referred to as “the enemy on both sides” and “the tyrannical”, one yet he was also a creator and bestower of wealth and dignity. The presence of Tezcatlipoca is pervasive, and saturates the institutions of human sacrifice and kingship in Aztec Mexico. (1990-1991 : 33)

Ce sont des présages qui s'étaient malheureusement réalisés, quand bien même partiellement, et au détriment des Aztèques, mais ce sont aussi des présages qui ne s'étaient réalisés qu'avec le concours des Aztèques eux-mêmes à travers la culture militariste et le principe des sacrifices humains :

The representation of power – both kingly and cosmic – in the Aztec symbolic system is, obviously, closely linked to the way authority was articulated and executed in the imperial system as a whole. The Aztec state apparatus functioned through a tribute economy, with soldiers flowing out from the capital to make war on neighbouring cities, and goods and prisoners flowing back into Tenochtitlán, to the warehouses of the king and the sacrificial pyramids of the priests. In the palaces the king oversaw a sumptuous court life regulated by elaborate rules of etiquette ; the ruler also had numerous religious duties along with the administration of matters of state. [...]

By the time of the Spanish conquest, the Aztec military had conquered much of Mexico and the Aztec state was greatly disliked and feared by subject peoples²⁸. The Aztecs – that is, the military-religious-merchant urban elites – elaborated the cult of the military and the related practice of mass human sacrifice to new extremes, although an inclination towards increased militarism had been occurring for some time in the Valley of Mexico prior to Aztec ascendancy, for example, among the Toltecs [...]

²⁸ Pour D. Root : « *The Spanish conquest of Mexico was in some respects more of a revolt of subject peoples than a European conquest ; tens of thousands of Mexican soldiers joined the Spaniards in their assault on Tenochtitlán* ». (1990-1991 : 39, note 3.)

(archeological and other evidence belies the Aztec legend of the Toltec state as a pacific theocracy). (Root, 1990-1991 : 34)

Si, pour D. Root, c'est par le concours du peuple aztèque, dans sa réaction à la violence étatique instituée en mode de fonctionnement de la société, qu'a été ainsi réussie historiquement la colonisation espagnole, l'apocalypse, ici, ou le mauvais présage, à l'exemple de celui de la colonisation européenne pour les Aztèques, bien que de source diabolique, cesse d'être une fatalité pour devenir une contingence que l'être humain est capable d'infirmer dans sa dimension discursive, le propre de la résistance, puis d'empêcher dans sa réalisation. Dans la conclusion de son étude, conclusion reprise ici, D. Root établit notamment le lien entre les Aztèques hier, et le principe du pouvoir ou celui de l'État, comme cela peut s'observer aujourd'hui :

To conclude, it is Tezcatlipoca who always appears as the sole quasi cause [...] in the Aztec state. One of his attributes is invisibility – in some paintings he is represented only by footprints – and this ability to become invisible at will increases his power and fearsomeness. Indeed, while the name Tezcatlipoca is generally translated as Smoking Mirror, a more accurate rendition would be “the smoke that mirrors.” Obsidian mirrors were used for divination by the Aztecs (and indeed Aztec mirrors that reached Europe after the Conquest were used for the same purpose by magicians such as John Dee and Nostradamus), and magicians gazed into the mirror and awaited the images that would form. The sense of a smoke that mirrors is suggestive of a double quality of veiling and revealing through reflection ; the smoke both obscures and reflects the image of the inquirer. And here it is the god himself, the despotic deity Tezcatlipoca, who reflects the image of the people and of the priests who seek knowledge of the future and of the affairs of state.

Tezcatlipoca's mirror has a name : it is called “The Place From Which He Watches.” The invisible god sees all and knows all ; he also listens, as is indicated by the resemblance of the mirror's smoke to the little scrolls used to represent speech in the Mexican painted books. The shock and horror provoked by the presence of the mirror in both Quetzalcoatl and Motecuzoma is not difficult to understand ; they were reminded that watching eye of power was on them, that the despotic gaze was everywhere, even on the supreme leaders of the state. And this despotic gaze implies a destructive capability, one that both observes and reflects the power of kings. (1990-1991 : 39)

Au regard des dimensions épistémiques de la question de la « micro-identité » telle qu'elle est informée, dans le cadre de l'État moderne, par les termes évoqués ici de ses fondements discursifs, « mythologiques », la question de la résistance aux formes –

idéologiques alors – de toute hégémonie ou de tout fait de pouvoir, demeure une prérogative humaine, c'est-à-dire une question foncièrement ontologique, car relevant de ce qui fait la spécificité – transcendantale – de l'être humain²⁹. Si la question de la « micro-identité » est ainsi intrinsèque à l'appréhension proposée des cultures internes de l'État post-colonial fondé sur le modèle de l'État moderne, aussi bien que des cultures pouvant excéder ses frontières, c'est dans le discours identitaire qui s'en revendique qu'elle implique aussi la remise en question des propres frontières de l'État post-colonial, ou du modèle européen de l'État moderne, dans ses fondements discursifs et axiologiques, avant que d'être idéologiques et politiques ; autrement dit, l'infirmité même du principe de la « micro-identité ».

Dans une réflexion qui date de l'année 1977, Pierre Bourgault (1977) évoque en effet les conditions idéologiques d'intelligibilité du paradigme de la « micro-identité » dont il indique l'incidence dans la problématique identitaire culturelle du contexte national canadien. Ici, c'est dans le fait identitaire québécois apposé à la configuration politique nationale, puis du fait identitaire culturel francophone en dehors du Québec mais par rapport au même contexte politique national, que se comprend une telle réflexion. Pour P. Bourgault notamment, qui s'inscrit dans la perspective du nationalisme québécois, la question des identités collectives francophones dans le contexte national canadien peut se définir en termes de *minorités* identitaires (1977 : 13), et, pour lui, c'est en termes de contestation de la situation de pouvoir à la base de telles configurations discursives puis politiques des identités culturelles, que se présente la problématique minoritaire francophone sur l'ensemble du territoire canadien (1977 : 13-14). Dans sa référence à la situation politique du Québec, il fera ainsi appel à l'histoire et au processus de cristallisation culturelle qui sert de base au discours nationaliste identitaire québécois (1977 : 14). Pour P. Bourgault, c'est la raison idéologique politique qui a inscrit une telle configuration identitaire dans les termes de la *minorité* ou de la « micro-identité » (*ibidem*), et qui dérive d'une hégémonie fondée sur le principe de la langue associé au pouvoir économique (*ibidem*). De même, pour lui, une telle minoration des identités culturelles collectives trouve son appui dans le modèle de gestion politique subséquente de l'entité nationale canadienne où le paradigme de la minorité induit un principe

²⁹ Le texte d'Ahmadou Kourouma cité en épigraphe, en donne la mesure : « *La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver.* » (Kourouma, 1998 : 381)

d'ostracisation, comme ce fut le cas pour les cultures autochtones (1977 : 14-15). Pour lui, également, une telle minoration, qui résulte d'un fait de discours, et qui est à la base du mouvement indépendantiste québécois, conduit à l'infirmité du cadre politique national de dénégation du fait identitaire culturel collectif, qu'il soit local ou régional, pour l'existence et la pérennité nécessaires de ce fait identitaire culturel collectif :

Et les minorités, quelle qu'elles soient, qu'elles soient ethniques, qu'elles soient religieuses, qu'elles soient sexuelles, n'ont toujours que des droits de minorités, c'est-à-dire les droits que veulent bien leur consentir les majorités. Et si le gouvernement central n'a jamais aidé les minorités françaises, si le gouvernement central n'a jamais favorisé le Québec, c'est parce qu'ensemble, vous et nous, nous étions une minorité et que c'étaient les autres qui avaient les pouvoirs, c'étaient les autres qui décidaient selon leurs intérêts et leurs aspirations et leurs priorités. Or, dans quelle situation maintenant nous trouvons-nous tous ensemble, nous qui nous disons Canadiens français ? Tous ensemble, de Halifax à Vancouver, nous les Canadiens français – et j'emploie Canadiens français entre parenthèses, vous verrez pourquoi – nous sommes dans une position de minorité. Et c'est de cette position de minorité que nous avons décidé au Québec de sortir. Nous croyons que c'est la seule façon d'en sortir. (1977 : 15)

Pour P. Bourgault, c'est dans la reconnaissance de l'intégrité nécessaire de chaque fait identitaire culturel collectif que se pose en somme la problématique de la « micro-identité » et que se pose celle de l'infirmité du cadre politique de l'État moderne dont le fait national canadien constitue un exemple.

Le principe de la violence par lequel se définit le « programme » de « rédemption humaine » proposé par le *Récit-Bible* dans sa réalité axiologique, trouve ses applications intrinsèques dans le principe européen de l'État moderne fondé également sur le principe de la violence – symbolique et effective – comme mode de fonctionnement et d'intelligibilité. Il permet surtout d'envisager la question de la « micro-identité » dans son inadéquation foncière à rendre compte de la réalité humaine.

Ouvrages cités

- DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- BOURGAULT, Pierre, « Le Québec face au Canada français », dans Robert VIGNEAULT, *Langue, littérature, culture au Canada français*, Ottawa, Les Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Cahiers du C.R.C.C.F. », 1977, p. 13-19.
- COUCHORO, Félix, *La Dot, plaie sociale, Œuvres complètes t. I*, London, Mestengo Press, 2005.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELMAS, Claude, *Histoire de la civilisation européenne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- GENGEMBRE, Gérard, *Les grands courants de la critique littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Lettres. Mémo », 1996.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983.
- . *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966; rééd. Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1993.
- GROUPE D'ENTREVERNES, *Analyse sémiotique des textes. Introduction. Théorie-Pratique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984.
- KANNAS, Claude, François DEMAY *et al.*, *Le Petit Larousse illustré*, Paris, Larousse, 1993.
- KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, « Point », 1998.
- La Bible. Ancien et Nouveau Testament. Avec les Livres Deutérocanoniques*, Paris, Société Biblique Française, 1990 (c1982).

- LAWSON-HELLU, Laté, « La question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 2011, p. 11-131.
- . « La textualisation de la langue et la résistance chez Félix Couchoro », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, 2011, p. 245-260.
- . *Roman africain et idéologie. Tchicaya U Tam'Si et la réécriture de l'Histoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004.
- Le Petit Robert 2*, Paris, Les Dictionnaires Le Robert, 1993.
- MICROSOFT CORPORATION, « Section of the Egyptian Book of the Dead », Bridgeman Art Library, London/New York, *Microsoft® Encarta® Encyclopedia 2002*, 1993-2001.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1971.
- ROOT, Deborah, « Motecuzoma's Mirror : Writing and Militarism in Aztec Mexico », *Discours social / Social Discourse*, vol. 3, n°s 3-4, Automne-Hiver 1990-1991, p. 33-40.
- SEGOND, Louis, *La Sainte Bible*, Toronto, Société Biblique Canadienne, 1997 (c1910).
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1970.
- WIKIPEDIA, « Isis », <http://en.wikipedia/wiki/Isis>. Consulté le 10 septembre 2010.

Variations et stylisation de soi dans l'œuvre romanesque de Fatou Diome. Réflexions romanesques d'une postcolonisée

Vincent Simédoh

Dalhousie University (Canada)

Il est question ici de problématique de l'ambivalence et du je postcolonial sous la forme de pratique individuelle dans *La Préférence nationale* (2001) et dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003). Si le recueil de nouvelles se présente sous forme d'exploration de la rencontre avec la perception de l'Autre, le roman se fait réponse mais surtout constitue une réflexion au sujet du postcolonisé. Par conséquent la caractérisation des personnages devient une expérience de la pratique identitaire pour saisir les différents devenirs de l'être postcolonisé. Cette pratique devient une mise en scène du moi qui subit des transformations d'un modèle « ambivalent » « informe » et « indéfini » dû à l'ambiguïté du projet colonial. Le sujet postcolonial qui se fait dans la représentation romanesque devient un objet discursif puis une « stylisation » qui débouche sur une variation de soi comme devenirs possibles.

Depuis la rencontre faite entre le prince Méléoudouman et le Commandant Lapine de *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi symbolisant la rencontre entre l'Occident et l'Afrique, il se pose un problème de jeu de domination et d'influence. Plus, la représentation que fait Jean-Marie Adiaffi dans *La Carte d'identité* qui confronte le Commandant Lapine français et le Prince Méléoudouman du royaume Akan, pose le déni de l'Autre en tant qu'individu que Lapine se presse de résumer en ces termes :

– Qu'est-ce que vous aviez avant nous ? Rien ! Rien ! Qu'est-ce que vous étiez avant nous ? Rien ! Rien ! Qu'est-ce que vous connaissiez avant nous ? Rien ! Rien ! Vous n'aviez rien ! Vous n'étiez rien ! Vous ne connaissiez rien ! Voilà la vérité. C'est pourquoi nous avons pu vous coloniser. Un vide. Un grand vide. Un gouffre profond. On ne peut

remplir que ce qui est vide. On a vu dans l'histoire de la colonisation des peuples colonisateurs adopter la culture du peuple colonisé [...]. Vous étiez des hommes sans. Sans sens. La France, dans sa générosité infinie, vous a tout apporté : culture, art, science, technique, soins, religion, langue. Comme des enfants. [...]. Elle vous a fait surgir du néant. Vous a fait sortir des ténèbres, pour vous guider sur votre chemin noir avec sa lumière blanche. Vous n'aviez rien, vous ne connaissiez rien. Vous étiez des hommes sans tête, sans visage. (Adiaffi, 2002 : 33)

En effet, Français d'origine, le Commandant Lapine dit Kakatika veut imposer sa vision et son idéologie au prince Méléoudouman. Il est porteur ici de l'idéologie coloniale et de son projet. Deux logiques ainsi se dévoilent et s'opposent. À la volonté de Lapine de conquérir et de réduire les concitoyens de Méléoudouman à son image, Méléoudouman devient sceptique et perdu. Ce déni de son individualité le plonge dans le doute symbolisé par la cécité. Le projet idéologique colonial et politique connaît ainsi dans ces exemples de la rencontre, son illustration. On sait, à la suite de Bhabha (2007) que ce projet colonial connaît une contradiction en soi car il s'agit de créer le Noir comme le dit le personnage Lapine. Il s'en suit alors une ambivalence au sens de « non pas Soi et l'Autre, mais l'altérité du soi inscrite dans le palimpseste pervers de l'identité coloniale » (Bhabha, 2007 : 90). En d'autres termes, « ce n'est pas le Soi colonialiste ou l'Autre colonisé, mais la troublante distance entre deux qui constitue la figure de l'altérité coloniale, l'artifice de l'homme blanc inscrit sur le corps de l'homme noir » (Bhabha, 2007 : 92).

Il y a alors une dislocation de l'être colonial qui ne peut ressembler au modèle proposé ni représenté ni d'origine d'autant plus que les structures d'identification d'origine sont aussi détruites. Il y a ici alors une impossibilité d'identification parce que l'être colonial se trouve devant une double distance. De cette distance naît un démembrement, une déstructuration. Il y a la figure de l'altérité coloniale qui génère une autre entité qui elle autre est troisième qui n'est ni Soi ni l'Autre mais une création qui n'existe qu'en état de construction (Bhabha, 2007 : 92). Le « je postcolonial » est ainsi devant une impasse d'autant plus qu'il lui est impossible d'affirmer une origine puis de se référer à un espace donné. C'est d'ailleurs dans ce sens que Bhabha parle de « questionnement du cadre » (2007 : 95). L'espace de représentation détermine l'identité, or cet espace de représentation ici est différent. Impossible d'affirmer une origine pour Soi et l'Autre puisque la colonisation a brisé les structures d'identification. En plus, le « je »

postcolonial selon l'ordre chronologique est institutionnalisé dans l'idéologie coloniale à la fois de façon historique, psychologique et symbolique. Il devient impossible de le percevoir (Bhabha, 2007 : 95). Plus encore, c'est la spatialisation elle-même qui pose problème et cette fois pour le je postcolonial. Il parle et n'est pas vu à partir du lieu où il parle mais du lieu où l'Autre le situe alors que cet espace qu'on prétend être son origine lui est devenu étranger. On est dans ce que Sayad appelle « La double absence » (1999 : 1). Il y a comme une spatialisation de l'objet, lui-même absent du lieu où on l'identifie.

Depuis lors, ceux que j'appelle les enfants du prince Méléoudouman ont essayé de trouver des solutions diverses comme le métissage, prôné surtout par Henri Lopès dans *Le Lys et le Flamboyant* (1987) ou dans *Le Chercheur d'Afriques*, (1990) dont le pendant théorique serait l'essai *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois* (2003) où Henri Lopès affirme être « sans identité fixe ». Cependant sa réflexion aboutira à une conception plurielle de l'individu postcolonial dans *Dossier classé* (2002). Alain Mabanckou et Sami Tchak, que j'appelle petits-fils du prince, abordent la problématique dans ce même sens respectivement dans *Et Dieu seul sait comment je dors* (2001) et *Hermine* (2003) en définissant des tiers espaces situés surtout sur des îles antillaises. Ils vont perpétuer cette tendance et aussi épouser le « Tout-monde » de Glissant.

Parlant de « Tout-monde », c'est-à-dire être tout à la fois et soi-même, on dira que le débat est clos mais la question demeure puisque l'ambivalence, le trauma psychologique persiste et que la projection de soi reste problématique. Par conséquent la question demeure : que sont devenus ou que deviennent les petits-fils et petites-filles du prince Méléoudouman ? Difficile de répondre encore malgré toutes les réponses proposées. Ken Bugul a essayé aussi de répondre à cette question dans ses différents romans, *Le Baobab fou* (1982) où elle a choisi d'adopter la vision du commandant Lapine en devenant sa petite fille. Mais ce fut un échec cuisant où le jeu semble plutôt clair. L'idée que ses ancêtres sont gaulois n'est en réalité qu'un jeu que le personnage découvre douloureusement à la fin de sa tentation de devenir l'Autre. La tentative a aussi échoué en tant que femme dans *Cendres et Braises* (1994) puis aussi dans *Riwan* (2005) où la paix ne semble être trouvée que dans un retour à la tradition des origines. Mais une fois encore cette réponse de retour à la tradition originelle de Ken Bugul est insatisfaisante parce que les représentations se terminent toutes par des échecs. La question reste alors dans son entier. Fatou Diome aborde le problème sous un angle

différent sous forme : d'« être postcolonisé ». À partir de cette donnée posée comme hypothèse de départ qu'elle questionne entre autres dans ses romans. Sous cette forme, la question d'appartenance autant à l'espace qu'à une communauté ou groupe, l'espace du Sénégal et celui de la France où paradoxalement les personnages ne sont acceptés ni dans l'un ni dans l'autre sont autant de moyens d'exploration. Au terme de ce questionnement, elle aboutit néanmoins à des solutions en parlant de la double appartenance sous forme d'hybridité, de l'être additionné autant au niveau de la construction des personnages que dans l'écriture.

Il s'agira ici donc, d'analyser la problématique posée plus haut sous la forme de pratique individuelle dans *La Préférence nationale* (2001) et dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003). Si le recueil de nouvelles se présente sous forme d'exploration de la rencontre avec l'Autre, le roman se fait réponse. Mais cette réponse devient à son tour une exploration pour saisir alors les solutions possibles. Il y a comme une mise en scène et de revendication d'ipséité, une volonté de s'affirmer et surtout de réfléchir sur sa situation de sujet postcolonisé. Ensuite, le second point portera la caractérisation qui s'achemine vers la construction de personnages comme objet d'exploration au sens d'expérimentation. Enfin, il s'agira de voir comment la forme du moi ne devient apparente qu'au terme d'un travail de stylisation qui se remarque de plus en plus dans l'œuvre de Fatou Diome, et dans quel sens cette stylisation est une forme de variations au sens où on présume un modèle préexistant qui subit des transformations et des différenciations, l'existence d'une forme antérieure à laquelle on fait subir des transformations.

LES PRATIQUES DE L'INDIVIDUEL OU DE LA DIFFÉRENCIATION

Lorsque le « je » se met en action, il est détenteur d'une sphère privée dont les contours doivent être respectés et au sein de laquelle aucun autre n'a le droit de faire intrusion sans l'autorisation de ce « je ». On parle alors d'acte d'individuation que Pachet théorise dans son livre *Un à un* :

L'individu s'affirme le plus, et sous sa forme la plus abstraite, là où le signe de son affirmation est le plus stéréotypé. [...] Ce que l'individu affirme là n'est pas la richesse de sa vie psychologique, son inventivité, ses ressources. C'est sa pure indépendance, le pouvoir nu de dire oui ou non, de désirer ou de repousser. (1993 : 14)

Cette conception est la manifestation de la liberté qu'a le « je » dans un cadre donné ou créé qui lui est propre. C'est d'ailleurs ce que Jenny Laurent appelle « l'individuation » (2000 : 98). Cependant comment est-ce possible de faire œuvre d'individuation en ce sens que le « je » est confronté à un espace qui ne lui appartient pas ou plus précisément qu'on lui refuse et aussi comment faire acte de liberté quand l'essence de ce « je » est niée devant les contingences et les vicissitudes de l'histoire comme l'a démontré Bhabha à la suite de Fanon. C'est d'ailleurs pourquoi cela constitue une perpétuelle recherche comme on l'a vu et énoncé. Plus important est que cette recherche peut constituer une expérience surtout quand le sujet conscient de cette recherche se « prend lui-même pour objet de cette pratique » (Laurent, 2000 : 98) en faisant de son état, une exploration de l'individuel comme c'est le cas dans *La Préférence nationale* et *Le ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. C'est cette pratique qui s'observe tout d'abord au niveau des personnages de *La Préférence nationale* et non seulement en tant qu'individus mais comme entité postcoloniale qui met en évidence la relation à la société d'origine et aussi à l'Autre du fait de la rencontre forcée. En d'autres termes, quels devenir possibles du sujet postcolonisé ?

En effet, Le recueil de nouvelles *La Préférence nationale* s'ouvre d'abord sur l'espace sénégalais et met en scène deux personnages vivant en marge de la société, « La mendicante et Pécolière » puis progressivement on tend vers une autre nouvelle qui a pour titre « *Le mariage volé* » qui symbolise la première rencontre avec l'Autre puisque le mariage se fait entre une Sénégalaise et un Français. On pourrait gloser sur ce mariage comme une métaphore de la rencontre librement consentie et qui va s'opposer à la rencontre forcée dont il était question au début. Mais l'adjectif « volé » laisse entendre que le choix n'est pas si libre que cela.

Par ce mariage donc s'ouvre un espace à l'Autre et introduit le personnage féminin dans un autre espace, celui du Commandant Lapine, celui de l'ancien colonisateur : Deux espaces se croisent, et voici comment le personnage le dit : « Je suis donc entrée dans la France que Paris ne dévoile pas. Strasbourg, une ville virile qui porte sa cathédrale comme une érection destinée au ciel » (Diome, 2001 : 61). Cette entrée se fait en hiver. Le port de manteau voile sa vraie identité dans la rue. Mais c'est sans compter avec l'été qui arrive. La postcolonisée fait face à la vraie confrontation à l'Autre :

L'été arriva après s'être fait désirer (...). Chacun se vit affublé de sa carte d'identité organique (...) On ne traîna plus de manteaux, d'écharpes de gants et des bottes mais la totalité de ses origines, sa peau. Certains portèrent la leur comme un trophée, d'autres comme une croix. Soudain, j'eus envie d'être invisible. Je me demandais pourquoi ces regards insistants qui semblaient tout à la fois me bousculer et m'interroger. (Diome, 2001 : 63)

Cette interrogation trouve aussitôt une réponse que le personnage s'empresse d'énoncer en comparant son visage à un aéroport au sens d'un ensemble sinueux et de labyrinthe :

Le visage, c'est un aéroport, une entrée et son décor ne dévoile jamais assez de labyrinthe qu'il cache. Le visage, réceptacle de gènes et de culture, une carte d'immatriculation raciale et ethnique. Voilà donc pourquoi on me regardait tant : l'Afrique tout entière avec ses attributs vrais ou imaginaires s'était engouffrée en moi et mon visage n'était plus le mien mais son hublot sur l'Europe. (Diome, 2001 : 63)

L'individuel se voit ainsi réduite à l'image d'un ensemble qu'on suppose qu'elle représente et non une entité pour elle-même. Ce regard de l'Autre va être prétexte à une multitude de représentations qui va se décliner en fonction des regards sur ce « je ». Ceci va se faire sous forme de gradation et en fonction des personnages rencontrés et du rang social. La première représentation où la postcolonisée fait face directement à l'Autre, civilisateur d'hier et faiseur d'humanité, se passe dans la nouvelle « *Le visage de l'emploi* ». En effet, le personnage, le sujet postcolonisé donc, à la recherche d'un emploi répond à une offre de femme de ménage. Cette fois-ci ce sont les petites-filles de Lapine et Méléoudouman qui se rencontrent. Ce qui est important et surprenant c'est que le schéma reste le même que la rencontre entre l'ancien colonisateur et le colonisé. La façon dont la petite-fille du Commandant Lapine Madame Dupont, commence le dialogue est révélatrice : « Toi en France combien de temps ? » (Diome, 2001 : 64) et la petite-fille du prince de Méléoudouman de commenter : « Pour corroborer l'image idiote qu'elle se faisait de moi, je me contentai d'indiquer le mois » (Diome, 2001 : 65). Et la petite-fille du Commandant de reprendre : « Avec ça on est bien avancé, ma fille » (Diome, 2001 : 65). Et le mari d'ajouter : « Mais qu'est-ce que tu veux qu'on fasse avec ça ? » (Diome, 2001 : 66). Ainsi donc cette réduction à « ça » confirme l'idée du départ du Commandant : « Vous n'êtes rien » (Adiaffi, 2002 : 33). Ce qui fait sourire ici, c'est que si c'est effectivement le cas, c'est donc que le Commandant Lapine a échoué dans sa mission civilisatrice puisque celle-ci avait pour objectif de transformer ce rien en quelque chose. Il est

donc question ici de réduire l'Autre en objet signifié par le « ça ». Le personnage ne tarde d'ailleurs même pas à relever cette réduction en objet. Devant donc ce constat, le je postcolonisé remarque : « Je n'étais pas moi avec un prénom ni madame, ni mademoiselle mais ça. J'étais donc ça et même pas *l'autre* » (Diome, 2001 : 67). La question du départ reste irrésolue. La perception du personnage de Monsieur Dupont reprend la thèse et confirme l'hypothèse de départ. Cet état de chose voudrait alors dire que le je postcolonial ne répond même pas au projet de départ, ce qui reviendrait à dire que la mission civilisatrice a échoué puisque le projet du départ était de civiliser et d'apporter cet humanisme des lumières. Ici donc, l'individuation est niée d'une part et d'autre part, constat de l'échec du projet colonial. C'est dans cette dernière perspective que le personnage de Madame Dupont semble se situer. Tout comme son ancêtre Lapine, elle recommence la mission, c'est-à-dire de civiliser : « Madame Dupont jouait à l'intellectuelle et avait entrepris de me civiliser » (Diome, 2001 : 74). Retour donc à la case de départ mais cette fois-ci la petite-fille de Méléoudouman se révolte et à l'erreur de Madame Dupont qui demande au je : « Toi tête pour réfléchir ? Puis se tournant triomphalement vers son mari avant de me jager à nouveau, elle proféra *Cogito sum* » (Diome, 2001 : 75), la petite-fille de Méléoudouman, répond : « Non madame, Descartes dit *Cogito ergo sum* (...). Madame laissa tomber sa cassette vidéo, monsieur suspendit le geste qui menait un biscuit vers sa bouche. C'est la première fois que je formulais une phrase complète devant eux... » (Diome, 2001 : 75). Le personnage ajoute aussitôt à cette réplique : « Chère Madame, les enfants de monsieur Banania sont aujourd'hui lettrés » (Diome, 2001 : 76). Cette réplique décontenance les Dupont et la réaction est étonnante. La conséquence est immédiate : la politesse est alors de mise et l'Autre semble prendre conscience du changement et semble revenir à un autre regard cette fois empreint de respect. Cependant le je postcolonisé, une fois reconnu comme entité individuelle va rencontrer un autre problème qu'elle résume en ceci : « Seulement il y a un problème : depuis que Jean Charles [Dupont] sait que j'ai lu Descartes, il devine aussi que les fesses cambrées et chocolatées peuvent être confortables » (Diome, 2001 : 78). Ce « je » qui était qualifié de « ça » devient ici un objet sexuel parce que doué de raison. Cet aspect sexuel est confirmé dans la dernière nouvelle du recueil intitulée « *Le Dîner du professeur* » où le professeur n'a qu'une envie, consommer sans aucun égard de ce je féminin. La scène est celle

d'un repas qui a lieu entre ce je féminin postcolonial et un professeur dont le portrait montre le rang social et ceci n'est pas sans importance : « [...] un grand monsieur pour la société qui fixe ses normes. Il est agrégé de chose, docteur de machin et professeur à l'université » (Diome, 2001 : 115). Ce qui est plus significatif en matière de rapport entre postcolonisé et ancien colonisateur, c'est la description de la relation entre le professeur et le je féminin qui se caractérise par l'indifférence et qui montre encore ce côté objet sexuel :

J'aurais voulu qu'il me dise des mots gentils, du genre : *oh que tu es belle, tu me rends fou*. Tous ces mots qui à cet instant précis ne veulent rien dire, mais donnent du cœur à l'ouvrage. Lui ne disait rien. Pour son prochain anniversaire je lui offrirai une poupée gonflable. Il gardait tout ce qu'il sentait pour lui. Alors il jouit tout seul, et me fit un bisou comme on en fait à son chat ou à son chien quand il a été mignon. (Diome, 2001 : 121-122)

Cette pratique de l'individuel qui passe par toutes ces étapes mentionnées ci-dessus, se cantonne dans la perception de l'Autre. Dans ce recueil de nouvelles qu'est *La Préférence nationale*, La petite-fille de Méléoudouman se confronte à cette idéologie coloniale qui se heurte à cette institution qui voudrait la rendre à l'image qu'elle se fait d'elle-même. Tout le système semble l'éloigner de ce projet du départ. Ainsi le je explique le processus : « Si vous êtes marié à un ou à une française [...] il vous faudra deux ans de baise pour capter l'odeur française » (Diome, 2001 : 83), et de continuer : « L'étrangère, ex épouse d'un Français devient juste un ex-objet exotique. Et comme tout objet, elle n'a aucun droit » (Diome, 2001 : 83). Ce traitement mis en scène pose plusieurs questions et on pourrait se demander pourquoi ce je postcolonial féminin insiste à subir tout ce traitement d'être traité tout d'abord de ça, un neutre significatif et réducteur à rien puis d'objet sexuel dans cet espace qui n'est pas le sien. À cette question elle répond par la contingence historique, par la rencontre et ses conséquences, par le projet du départ en justifiant sa venue dans cette terre qui ne l'a pas vu naître mais sur laquelle elle doit vivre et surtout apporter une vérité :

Je suis venue parce que j'ai su entendre les chants des guerriers qui émanent des multiples croix anonymes de Verdun pour se répandre vers l'Afrique orpheline. Enfin, je suis venue, monsieur pour établir la vérité. Vous m'avez appris à chanter "Nos ancêtres les Gaulois", et j'ai compris que c'était faux. Je veux apprendre à vos gosses à chanter "Nos ancêtres les tirailleurs Sénégalais", car la France est un grenier sur pilotis et certains de ses poutres viennent d'Afrique. (Diome, 2001 : 89)

Autrement dit, le je postcolonisé se fait porteur de mission. Il y a comme un renversement de situation de départ. En convoquant l'histoire des deux guerres mondiales avec la contribution africaine qu'on sait, ce n'est plus l'ancien colonisateur qui gouverne mais plutôt le postcolonisé porteur de vérité historique que semble avoir oubliée les petits-fils du Commandant Lapine.

Ce parcours de l'individuel mis en scène dans *La Préférence nationale* se focalise sur ce « je » féminin, ce « moi » qui passe par les différentes catégorisations. Un seul personnage et sous l'angle de la perception de l'Autre est sauvage à « polir », objet exotique puis objet sexuel ne servant qu'à assouvir des désirs sexuels. Cet individuel représenté par ce « je » sous de différentes perceptions va se démultiplier sous des formes de personnages différents à la fois masculins et féminins dans *Le Ventre de l'Atlantique*.

CARACTÉRISATIONS OU UNE MULTITUDE DE DEVENIRS DU POSTCOLONISÉ

Le roman aborde la problématique du moi et l'Autre sous des formes diverses en mettant des personnages autant féminins que masculins en scène. C'est comme une autre pratique de l'individuel que Bourdieu décrit dans son livre *La Distinction*. L'individuel ne se pratique pas ici telle une exploration de soi en tant qu'objet mais comme une multitude de devenirs des enfants de la postcolonie. Il est d'abord question ici alors de se distinguer en prenant position par un ensemble de choix. Des choix qui sont des occasions d'affirmer la position dans l'espace. On sait que le personnage de Salie après avoir éprouvé le sentiment de ne plus appartenir à son espace d'origine qu'est le Sénégal et aussi celui où elle vit actuellement, celui de l'Autre, celui de l'ancien colonisateur, affirme son appartenance à deux espaces, à deux cultures qui fonctionnent comme une addition de l'une à l'autre du fait de son être de postcolonisé :

Je cherche mon pays là où on apprécie l'être additionné, sans dissocier ses multiples strates. Je cherche mon pays là où s'estompe la fragmentation identitaire. Je cherche mon pays là où les bras de l'Atlantique fusionnent pour donner l'encre mauve qui dit l'incandescence et la douceur, la brûlure d'exister et la joie de vivre. (Diome, 2003 : 254-255)

En affirmant cet état de chose le personnage de Salie fait un choix raisonné et s'inscrit dans un lieu donné qu'elle déchiffre et qu'elle subit et où elle participe activement au système de valeurs. C'est une question

de choix ici que de choisir son devenir en choisissant son être d'additionné. On pourrait dire que l'ambivalence psychologique et identitaire s'estompe par cette solution d'addition et que le débat est clos. Cependant si cette vision répond à la question de double absence, elle pourrait n'être qu'une illusion. Ce n'est pas devenir l'Autre que contenait le projet mais l'altérité de l'Autre, c'est-à-dire une forme mal définie par l'Autre civilisateur. C'est d'ailleurs pourquoi le verbe « chercher » qu'emploie la narratrice paraît adéquat car l'identité postcoloniale ou l'identité, quelle qu'elle soit, reste une recherche, un processus plus ou moins dynamique. C'est ce qui se remarque au niveau du personnage nommé l'homme de Barbès. Venu en France pour raisons économiques, il a connu comme Salie des déboires au niveau des rapports humains autant par rapport à l'Autre, que par rapport aux originaires de chez lui. Du coup, Il s'inscrit dans une perspective ambiguë. « Ce dernier [l'homme de Barbès], malgré son illettrisme avait commencé à prononcer le « r » à la française » (Diome, 2003 : 31). Ce qui signifie que l'Autre ne lui est pas indifférent et que son rêve économique ne supprime pas forcément de devenir l'Autre surtout par le prestige que lui confère le rapprochement avec l'ancien civilisateur dans son milieu d'origine. Un peu plus loin, la narratrice affirme : « Pour le moment, il [l'homme de Barbès] tenait simplement à prouver qu'il était resté un enfant respectueux de la tradition » (Diome, 2003 : 32). Cela souligne l'ambiguïté du personnage qui reste enfant des mœurs de chez lui mais rêve d'ailleurs, du pays de l'Autre qu'il qualifie en termes de louanges une fois chez lui dans son village natal. Aussi par sa télévision, il introduit son village natal dans cet espace français : « Pour la première fois de leur vie, la majorité des habitants pouvaient expérimenter cette chose étrange dont ils avaient entendu parler : voir les Blancs parler, chanter, danser, manger, s'embrasser » (Diome, 2003 : 49).

Un autre personnage caractéristique, est celui de Moussa, poussé par ses parents à imiter les autres jeunes préoccupés par la réussite économique, symbole du bonheur selon l'Autre, Moussa poursuit son rêve de devenir footballeur dans une équipe française. Le rêve n'aboutit pas et il est renié par ses parents parce qu'il a échoué à ramener à ses parents la vie de l'Autre. Il se suicide car rejeté par les siens parce qu'il est incapable de faire bénéficier à ses parents les bienfaits économiques du pays de l'ancien colonisateur. C'est ce que la narratrice observe : « Après la colonisation historiquement reconnue, règne maintenant une

sorte de colonisation mentale. Tous les jeunes joueurs vénéraient et vénèrent encore la France. À leurs yeux tout ce qui est enviable, vient de la France » (Diome, 2003 : 53). Ceci sera aussi le cas de Madické, petit frère de Salie dont le rêve est de gagner la France pour jouer aussi dans une équipe française et de surcroît être plus près de son idole qu'est Maldini joueur de l'équipe italienne. Ce qui est important ici, c'est de voir que dans le cas de Madické, un autre devenir postcolonial s'est fait jour, celui de se réaliser sur son île en abandonnant son rêve de l'ailleurs qui n'est en fait qu'un mirage. Fatou Diome, avec le portrait des personnages s'autorise une multitude de distinctions dont la caractéristique commune est l'ambivalence et une certaine idée de l'Autre avec un devenir aussi complexe qu'il est souvent difficile à saisir. En peignant des personnages avec des devenirs possibles mais toujours orientés vers un but précis qu'est le devenir de l'Autre dans sa complexité inaccessible, on peut parler alors ici de variations postcoloniales.

VARIATIONS ET STYLISATION DE SOI

Il s'agit ici dans ces deux œuvres donc de créer des formes d'ipseités qui sont des mises en scène des possibles du je postcolonisé. Les personnages dans le recueil de nouvelles et dans le roman prennent en charge cette individuation analysée ci-dessus comme tâche à accomplir. Ils sont en ce sens devenus sujets d'exploration sur le « je » postcolonisé autant par leur présence dans l'espace qu'en fonction des valeurs véhiculées par l'idéologie coloniale. La distinction serait ici une forme d'afficher ses connivences, une somme de caractérisations qu'a créées cette idéologie coloniale. Le schéma montre un enchâssement qui transforme des personnages en individus discursifs dont chaque caractéristique devient un trait probable de son devenir d'être postcolonisé. Il y a une pratique du ressaisissement de l'individualité, celle du sujet postcolonial en l'occurrence qui n'est pas seulement donnée ou trouvée. L'individualité comme entité postcoloniale est posée comme une hypothèse de départ puis est accentuée et prolongée sous forme de vérification. Il y a, à la fois des convergences du fait que le projet de départ ait un schéma mais le problème est que ce schéma est mal défini et le signifié ne correspond pas au signifiant de départ. Ce qui donne une multitude de résultats. Tout ceci converge vers une esthétique qui présente le sujet postcolonial comme un individu

discursif. La pratique de l'individuel qui implique ici le sujet postcolonisé, en scène dans *La Préférence nationale* et *Le Ventre de l'Atlantique*, dans son quotidien et dans son milieu et aussi dans sa confrontation à autrui qui voulait le réduire à rien, entraîne sa mise en spectacle de manières subjectives, créant une forme de distanciation et probablement d'écart aussi. Cette subjectivité multiple conduit à une forme d'objectivation qui pose le débat sans pour autant lui trouver une solution ou pour être plus exact, c'est que la solution trouvée devient une autre équation à résoudre. Chaque fois, Diome déconstruit son discours de départ comme c'est aussi le cas du personnage de *Inassouvie nos vies*, qui semble prolonger le choix de Salie d'être additionné mais qui rencontre d'énormes difficultés par rapport à la solitude, ou encore des personnages de *Celles qui attendent*. On aboutit ici à une stylisation globale qui conduit à une invention perpétuelle de soi et donc à une perpétuelle recherche. Aussi, la stylisation et la réduction des personnages en éléments discursifs conduit à une déhistoricisation de la problématique et le porte plutôt vers le contemporain, c'est-à-dire de l'être postcolonisé dans sa situation, dans son être d'aujourd'hui. Ceci n'élimine pas le débat historique mais l'angle de réflexion est nouveau. Le personnage de l'homme de Barbès ne prétend nullement devenir un être additionné, ce ne serait pas le cas non plus de Moussa dans son rêve de devenir footballeur en France et ce n'est pas le cas non plus de Madické dont le rêve s'est mué en un véritable devenir autre que le projeté. Et pourtant ils sont tous des sujets postcoloniaux. Fatou Diome pose ici des questions auxquelles elle n'apporte pas de réponse parce que la donne n'est plus seulement entre l'Autre d'hier et le moi mais plus global et difficile et complexe dans son saisissement. L'œuvre romanesque de Diome devient ainsi une réflexion qui construit et déconstruit. On est ici dans une variation stylistique sur soi.

Ouvrages cités

- ADIAFFI, Jean-Marie. 2002. *La Carte d'identité*. Paris : Hatier.
- BHABHA, Homi. 2007. *Les Lieux de la Culture*. Paris : Payot.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- BUGUL, Ken. 2005. *Riwan*. Paris : L'Harmattan.
- . 1994. *Cendres et braises*. Paris : L'Harmattan.
- . 1982. *Le Baobab fou*. Dakar : NEA.
- DIOME, Fatou. 2003. *Le Ventre de l'Atlantique*. Paris : Anne Carrière.
- . 2001. *La Préférence nationale*. Paris : Présence africaine.
- . 2008. *Inassouvies nos vies*. Paris : J'ai lu.
- . 2010. *Celles qui attendent*. Paris : Flammarion.
- LAURENT, Jenny, 2000. Du style comme pratique, *Littérature* 118, 98-117.
- LOPÈS, Henri. 2003. *Ma Grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, continent noir
- . 2002. *Dossier classé*. Paris : Seuil.
- . 1990. *Le Chercheur d'Afriques*. Paris : Seuil.
- . 1987. *Le Lys et le flamboyant*. Paris : Seuil.
- MABANCKOU, Alain. 2001. *Et Dieu seul sait comment je dors*. Paris : Présence africaine.
- PACHET, Pierre. 1993. *Un à un*. Paris : Seuil.
- SAYAD, Abdelmalek. 1999. *La Double absence*. Paris : Seuil.
- TCHAK, Sami. 2003. *Hermina*. Paris : Gallimard, continent noir.

L'écriture du Moi dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo : entre condensation et dilatation

Émilie Tiollier-Aqajani

Université Paris-Sorbonne (Paris IV, France)

Dans le présent article nous allons dissenter au sujet de l'écriture du Moi dans *La Légende des siècles* de Victor Hugo, concept qui est régi par un singulier rapport de condensation et de dilatation. *La Légende des siècles* est un ouvrage monumental, tant par sa taille que par son ambition ; épopée humaine totalisante, son déroulement eschatologique fera suivre à la création du Monde toute une série d'événements particuliers qui construiront la civilisation, que leur impact soit positif ou négatif. De plus en plus noirs, ils aboutiront à la fin d'une ère. L'auteur s'applique donc à donner un aperçu de chaque époque, mettant bien souvent des événements mineurs en premier plan. Ce procédé montre un certain refus d'inscrire son œuvre dans l'Histoire officielle et pour cause : ce texte a subi l'influence de ses déboires politiques qui le conduisirent jusqu'à l'exil. Hugo souhaite donc montrer sur tous les plans que la vérité est ailleurs, comme occultée, et appelle à aller au-delà du sensible. Il endosse alors le rôle d'un mage qui entend éclairer l'homme sur son destin³⁰.

Cette œuvre met alors en scène la douleur de l'exil ainsi que les aspirations du poète, et il est indéniable qu'elle résume toute son œuvre, sa biographie ainsi que ses opinions religieuses et politiques. Il veut rassembler autour de la démocratie et de la justice sociale et y présente une éthique du pouvoir. Théâtre de l'épanouissement de la voix

³⁰ Pour de plus amples informations à ce sujet, voir l'ouvrage de G. TINES. 2001. *Victor Hugo et la vision du futur*, Tournai : La Renaissance du Livre, 50 p. L'auteur disserte sur la vision prophétique de Victor Hugo. Alliée à l'esprit Romantique, elle est très présente dans ses œuvres poétiques, en particulier dans *La Légende des siècles*.

prophétique, *La Légende des siècles* apparaît comme un aboutissement, à mi-chemin entre intertextualité et réception, mais aussi comme une œuvre frontière : Hugo y présente une nouvelle stylistique. Effectivement, le grand principe de composition annoncé dans sa préface concernant ses deux poèmes inachevés (dont la parenté est désormais admise) est applicable à nombre de ses ouvrages : « Plus tard (...) on apercevra le lien qui, dans la conception de l'auteur, rattache *La Légende des siècles* à deux autres poèmes, presque terminés à cette heure, et qui sont, l'un le dénouement, l'autre le commencement ; *La Fin de Satan* et *Dieu* » (Hugo, 1935 : 6). Il pose ici les bases d'un fil conducteur novateur et original qui guidera ses futurs écrits : ils s'interpénétreront, et cela est d'autant plus flagrant car, emporté par la mort, il ne pourra terminer les deux poèmes annonciateurs de cette esthétique.

Cette volonté transparaîtra dans ses romans où il fera de *Notre-Dame de Paris*, des *Misérables* et des *Travailleurs de la mer* une trilogie de l'anankè³¹, comme il l'annonce dans la préface des *Travailleurs* : « Anankè des dogmes (*Notre-Dame de Paris*), anankè des lois (*Les Misérables*), anankè des choses (*Les Travailleurs de la mer*). À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain » (Hugo, 1866, VI : VIII). Comme il le dit lui-même, ce principe de liens entre ses différents écrits peut être généralisé : « L'ensemble de mon œuvre fera un jour un tout indivisible [...] Un livre multiple résumant un siècle, voilà ce que je laisserai derrière moi » (Lund, 2002 : 14).

Ce même principe est à l'œuvre dans la *Légende* : elle englobe toutes les sphères inhérentes à l'humain, il dit lui-même qu'il s'est appliqué à « exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière » (Hugo, 1935 : 3). Cette affirmation semble éclipser l'écriture du Moi ; or nous verrons que sous cette volonté totalisante, la personnalité d'Hugo transparaît bel et bien : un phénomène de concentration se produit donc dans l'écriture du Moi où la micro-identité ne peut que s'ancrer dans le macrocosme. Il reprend ici le concept du Moi comme origine du Tout. Cette perception

³¹ *Aványkē* ou *Anánkē* est la personnification de la destinée ou de la fatalité en Grec. Ce mot gravé sur une paroi de Notre-Dame de Paris tourmenta grandement Frolo et influença Victor Hugo qui en fit un paradigme créatif.

des choses, remise dans le contexte du XIXe siècle, est particulièrement intéressante. Effectivement, à cette époque naquirent les études comparatistes, et les changements majeurs, qu'ils soient politiques, sociaux ou scientifiques, ouvrirent la voie à de nouveaux champs de réflexion³². Voilà pourquoi, ce qui visait à éloigner du Moi, en rapproche : les pensées profondes de l'auteur se découvrent entre les lignes. Il estompe les contours d'une identité définie en jouant sur les pronoms ce qui donne lieu à une impasse : toute représentation définie est condamnée. Malgré tout, le Moi d'Hugo est présent par touches, parfois disséminé dans ses personnages. Cela lui permet d'employer le registre didactique ; l'écriture de l'Histoire ne s'oppose donc pas à celle de l'intime mais lui donne un nouvel élan, et joue un rôle dans sa construction. L'épopée s'ancre alors dans l'avenir si nous voyons l'ouvrage à la lumière de la situation d'énonciation de l'auteur.

Il est vrai qu'une forte idée de transcendance et de fatalité se dégage de *La Légende des siècles*. Bien loin des théories scientistes, Hugo soutient que l'homme doit se soustraire à son destin tout en acceptant sa destinée car elle le relie à Dieu. Cela peut paraître paradoxal, si le peuple est enjoint à prendre sa destinée en main : « (...) Allez droit au progrès, marchez-y ! » (*Ibid.*, 980), il doit tout de même se soumettre à la volonté divine et cette dernière n'est pas étrangère au chaos qui touche sa patrie : « La France est accablée et Dieu l'a fait exprès » (*Ibid.*, 639), et malgré l'importance qu'a la Révolution de 1789 pour le poète, il l'inscrit également dans un champ plus vaste et rappelle que cet élément particulier, bien que majeur, ne fait que partie des « révolutions que Dieu déchaîne et pousse » (*Ibid.*, 13). Cela est une bonne illustration de l'évolution du mouvement romantique : si à l'origine, il était basé sur le ressenti personnel des poètes, il se fera par la suite porteur d'universalité et d'unité. Hugo illustre fort bien cette mutation, il sera tour à tour monarchiste, libéral, républicain et enfin prophète : « Je suis cendre comme homme et feu comme prophète » (*Ibid.*, 513). Effectivement, la dimension presque divinatrice constituera l'apogée de ce courant et cela est patent dans les écrits d'Hugo³³.

³² L'article de J. L. DIAZ, 1997. « Un siècle sous influence » dresse un état des lieux précis de cette période que cela soit au niveau littéraire ou scientifique. (in *Romantisme*, V. 27, pp. 11 à 32). Concernant Hugo, il emploie l'expression fort appropriée de « Romantisme humanitaire ».

³³ Les ouvrages A. VIATTE. 1938. *Les Sources occultes du romantisme*, Paris : H. Champion, 336 p., et P. BÉNICHOU. 1977. *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris :

Ce phénomène est particulièrement flagrant dans la littérature de l'exil, et *Les Châtiments*, *Les Contemplations* et *La Légende des siècles* font partie d'un même ensemble. Les mêmes thèmes mystiques et dualistes sont abordés : *Les Châtiments* débute par *Lux* et finissent par *Nox* et *Les Contemplations* par *Aujourd'hui* et *Autrefois*. Toutefois, *La Légende des siècles* marque une évolution : l'auteur est moins centré sur son propre ressenti et tend à s'oublier dans le collectif. La place qu'il accorde à la religion peut sembler contradictoire avec la critique véhémement qu'il fait des hommes d'église mais il n'en est rien, en témoigne son testament : « Je donne cinquante mille francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les églises ; je demande une prière à toutes les âmes. *Je crois en Dieu* » (Stein, 2007 : 45). Le poète développa donc une foi teintée de spiritualité, et dans son œuvre toutes les croyances ont droit de citer, que cela soit les religions antéislamiques iraniennes (il fait maintes fois écho au Mithraïsme (Hugo, *Op.cit.*, 800) ou alors au Zoroastrisme (*Ibid.*, 932)) ou alors les trois monothéismes que nous connaissons aujourd'hui, et nous rejoignons Melka quand il dit : « *Victor Hugo* en est venu à reconnaître Mahomet comme *prophète* tout en croyant à l'enseignement de la Kabbale, sans pour autant renier la parole de Jean ou de Paul » (Melka, 2008 : 128).

La personnalité de Hugo est visible en filigrane : en mettant en valeur son rapport à la spiritualité, il s'emploie en partie à démontrer que la science ne devrait pas être une fin en soi car elle ne donne qu'un infime aperçu du réel : « N'admettre que le palpable et le visible, cela se qualifie d'observation. C'est élimination, et rien autre chose. Et qui sait, élimination du réel ? » (Hugo, « Proses philosophiques de 1860-1865 » dans *Œuvres complètes*, 1990 : 704). En trop s'attachant au palpable, on perd l'essentiel car, nous dit-il, « un globe est une bulle ; un siècle est un moment » (Hugo, *La Légende des siècles* : 62). Voilà ce qui explique l'inversion idéologique qui s'opère entre l'épisode du *Satyre* et celui de *Pleine mer* où l'auteur reprend les mêmes motifs dans un jeu d'opposition. La révolte prométhéenne se fait alors apocalyptique. Si le premier déclamaient plein d'enthousiasme : « Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruisselle !/(...) Partout une lumière et partout un génie !/

Gallimard, 590 p., apporteront des informations complètes sur le sujet. Benichou parle même d'« utopie pseudo-scientifique ».

Amour ! tout s'étendra, tout étant l'harmonie ! » (*Ibid.*, 430). Le progrès se révélera par la suite bien loin de libérer l'homme :

Ce monde est mort. Mais quoi ! l'homme est-il mort aussi ? / (...) Pas un esquif vivant sur l'onde ou la mouette / Voit du Léviathan roder la silhouette. / Est-ce que l'homme, ainsi qu'un feuillage jauni, / S'en est allé dans l'ombre ? est-ce-que c'est fini ? / Seul, le flux et le reflux va, vient, passe et repasse. / Et l'œil, pour retrouver l'homme absent de l'espace, / Regarde en vain là-bas. Rien. / Regardez là-haut. (*Ibid.*, 718)

Hugo signe ici l'échec du progrès positiviste qui s'avère enfermer l'homme dans la matière au lieu de l'affranchir de ses contraintes. Le progrès a donc de multiples facettes, il peut être concret et purement technique ou alors constituer un idéal vers lequel il faut tendre. La science n'est donc qu'une facette de la réalité. Hugo lui retire ainsi le monopole de la représentation pourtant acquis dans un XIXe siècle qui fait alors l'éloge du positivisme. Malgré tout, son approche historique emprunte un certain nombre de traits à l'Histoire positiviste, notamment son caractère causal. Ce déterminisme transparait bien vite dans la Création : l'erreur première de l'homme fait courir les générations futures à leur propre perte : « Va ! C'est fait. L'âme humaine est allumée, et rien / Ne l'éteindra. L'hindou, l'osque, l'assyrien, / Ont mordu dans la chair comme Eve dans la pomme. / La guerre maintenant ne peut plus s'arrêter, l'homme / Ayant bu du sang d'homme et l'ayant trouvé bon » (*Ibid.*, 787). Le paradis terrestre est donc révolu à jamais : dans la suite du recueil, nous assisterons à une gradation de la tyrannie. Voilà l'autre face du progrès qui lui est si cher, il peut tout aussi bien être « un lumineux désastre » (*Ibid.*, 971). Cet oxymore peut interroger ; en vérité Hugo n'a de cesse de fustiger la pensée d'Auguste Comte, chantre du positivisme, qui domina toute la seconde moitié du XIXe alors en plein développement industriel³⁴. Cela explique que le progrès soit davantage montré sous son aspect négatif et ce en particulier après le XVIIe siècle : quelle que soit l'aire géographique ou l'époque, la noirceur domine.

Hugo opère un retournement de situation et démontre que la littérature permet de mieux appréhender le réel que la science ; pour cela, il utilise dans ses vers, « la fiction parfois, la falsification jamais ; aucun grossissement de lignes, fidélité absolue à la couleur des temps et à l'esprit des civilisations diverses » (*Ibid.*, 47). La fiction aidée du

³⁴ Voir l'article de J. WALCH, 1978. « Romantisme et positivisme : une rupture épistémologique ? » qui résume bien la question (in. *Romantisme*, V 8, pp. 161-172).

merveilleux ne s'oppose alors pas à l'Histoire, ni le symbole au Vrai. L'auteur utilise en très grand nombre ces derniers et les préfère à des concepts définis. Cette démarche est fidèle à l'esprit romantique qui « assure, tant au niveau du lexique que des représentations de l'horizon, le triomphe de l'infini sur le fini, marquant une rupture profonde et durable avec l'esprit classique » (Collot, 1998 : 47). La fiction est donc mise au service d'une certaine vérité. Elle constitue une manière de pallier l'oubli³⁵ et de surpasser les limites du monde sensible : ce que la mémoire humaine n'a pas pu retenir reprend vie sous la plume d'Hugo. Conscient de ce pouvoir, il affirme qu'« un poète est un monde enfermé dans un homme », (Hugo, 1935 : 583). Le moi du poète se dilate alors dans l'Histoire et réciproquement, l'Histoire se condense dans le poète. Voilà pourquoi, il alterne fréquemment le « je » et le « nous » : dès les premières pages où il évoque le rêve qui donna naissance à un livre d'une telle ampleur, il montre que sa vision ne concerne pas que son propre subconscient mais touche l'humanité entière : « Ce rêve était l'histoire ouverte à deux battants ; / Tous les peuples ayant pour gradins tous les temps » (*Ibid.*, 9) ou alors : « Songe énorme ! C'était la confrontation/ De ce que nous étions avec ce que nous sommes » (*Ibid.*, 11). Or, si Hugo vise le collectif, cela ne peut se faire sans un support individuel : il assume pleinement son rôle de vecteur de la parole. Il est donc un intermédiaire, à la fois une et plusieurs personnes, personnel et anonyme. En conséquent, « on », pronom frontière dans une œuvre frontière est fortement employé dans ses vers : « On paye tout et on échappe pas au destin » (*Ibid.*, 138). Cela crée une forte corrélation entre lui et le peuple : « On peut frapper le roi qui vit de vos malheurs » (*Ibid.*, 374).

Sa démarche provoque un état de malaise dans le langage employé (Laforgue, 1997 : 323) et pour cause : il cherche à exprimer une réalité qui nous contient tout en nous dépassant. À ce sujet, il est tout à fait intéressant de noter que le « je » ne parvient pas à définir une identité claire, comme en témoigne le monologue de l'Esprit Humain (Hugo, 1935 : 945). Même si ce dernier répète plus d'une centaine de fois « Je suis » et « C'est moi », il n'y a pas de représentation possible car il verse dans le paradoxe : « Je suis géant et nain, faux, vrai, sourd et sonore/ Populace dans l'ombre et peuple dans l'aurore ;/ Je dis moi, je dis nous ;

³⁵ Pour un exposé plus complet voir T. RASER « Victor Hugo et l'oubli historique » où l'auteur soutient que Hugo lui-même provoque l'oubli historique afin de poser le triomphe des mots et de la méditation. (in. *Romantisme*, V 18, 1988, pp. 91-98).

j'affirme nous nions./ Je suis le flux des voix et des opinions » (*Ibid.*, 946). Le « je » n'est donc qu'un masque parmi d'autres que le poète revêt de temps à autre (Albouy, 1971 : 53-64). Il vise non pas à retranscrire l'exactitude du monde mais à en éloigner car ce qui nous est appréhendable n'est pas la vérité absolue mais seulement une de ses facettes. Voilà pourquoi il utilise nombre de néologismes mais aussi des termes étrangers et des emprunts parfois hasardeux à la langue de Moyen-Âge. La légende et la fiction permettent ici de créer l'étrangeté qui se trouve être une manière plus exigeante de rendre compte de la réalité. Ce mode de représentation est un moyen d'élever l'homme en remettant en cause ses acquis.

Hugo ne porte pas atteinte au seul concept d'Identité : le fait littéraire lui-même ainsi que l'objet-livre sont remis en cause. Si pour Mallarmé le livre est un tout, chez Hugo, la totalité dépasse l'écrit. *Les Contemplations* faisaient déjà écho à ce principe : « Prends ce livre, et fais-en sortir un divin psaume !/ Qu'entre tes vagues mains il devienne un fantôme ! (...)/ Et qu'il s'évanouisse, et flotte, et disparaisse (...) / Chaque page s'en aille en étoiles dans l'ombre ! » (Hugo, *Les Contemplations, Œuvres Complètes, Op.cit.*, II : 830-1). Le livre est donc anéanti par son sujet même³⁶. Nous pouvons donc affirmer que si *La légende des siècles* est une œuvre de rupture, elle n'en présente pas moins une continuité dans l'expérience énonciatrice. L'auteur se fond dans une polyphonie, entre les divers personnages (parfois difformes ou spectraux), les siècles, prend différentes identités, pour finalement n'être plus que « des voix » (Hugo, 1935 : 956-1009) sans aucune densité physique. L'auteur va donc jusqu'à remettre en cause le fondement même de l'Identité.

En vérité, l'identité propre du poète reflète la mise en scène de la chronologie ou du progrès : elle est présente en fond dans tout le poème mais n'apparaît clairement que de façon fragmentaire. À titre d'exemple, l'Espagne porte sans aucun doute la trace de ses souvenirs : alors enfant, le jeune Hugo, accompagna son père lors de ses visites diplomatiques. Une attention particulière est apportée au Cid qui fait preuve d'un fort caractère en définissant clairement son identité : « Je suis le Cid » (*Ibid.*, 88). Tout comme Hugo il sera victime de la tyrannie du pouvoir et sa longue tirade d'affirmation du Moi sera réduite à néant par la tyrannie du souverain (*Ibid.*, 162). Voilà où se devine Hugo au

36 Voir J. GAUDON. 1974. « La mort du livre », *L'Arc*, n. 57, pp. 86-91.

sein de son poème : certaines de ses caractéristiques surgissent sous les traits des personnages. Ils sont souvent bafoués par le pouvoir en place. C'est le cas d'Elciis, en osant dire à l'empereur de Rome : « Vous régnerez en tuant sans jamais dire assez ! » (*Ibid.*, 360). Son audace fait écho à la prise de position de Hugo contre la peine de mort. De plus, l'accent est mis sur la solitude du personnage. Cela rappelle également la Montagne Momotombo (*Ibid.*, 444-445), nom qu'il cite en référence à Squier : quand les Espagnols entreprirent de faire baptiser les volcans, personne ne revint du Momotobo. En s'opposant à l'Inquisition et au carnage orchestré par l'Église, ce mont fait donc figure d'exception, pareil à Hugo qui avait une aversion pour la perversion du clergé et qui en 1859 fut l'un des rares qui, malgré le décret d'armistice, refusa de rentrer en France. À des fins humoristiques, il dissémine même son propre nom dans ses vers, avec parfois des modifications orthographiques, dans certains épisodes : « Hugo de Cotentin » (*Ibid.*, 146), « Hugo Tête-d'Aigle » (*Ibid.*, 234) ou alors « Ugo » (*Ibid.*, 303).

Même le Créateur, lui que le poète pose en tout puissant, pourrait s'y perdre : « Notre nuit (...) / Disait : Où est ce monde ? / J'ai peur que Dieu ne réponde : / Je ne sais plus ! » (*Ibid.*, 545). Effectivement, certaines de ses descriptions paraissent vagues à l'image de nombre de personnages qui n'ont donc pas de représentation précise, mais sont plutôt conçus comme l'expression d'une certaine transcendance. Ils sont des Êtres frontières, ni totalement humains, ni totalement absence de sujet tels les « Chevaliers Errants » (*Ibid.*, 211) ou « Eviradnus » (*Ibid.*, 232). Peu à peu au cours de l'ouvrage, Hugo renonce à un système de représentation achevée et ses écrits toucheront encore davantage l'Impalpable. Il témoigne de la difficulté à exprimer la Totalité avec des mots humains dont le pouvoir de représentation est limité. Malgré tout, il convient de replacer son approche dans le contexte politique de l'époque et nous comprenons alors mieux pourquoi le poète s'applique à démontrer que la réalité ne fait en quelque sorte que nous duper en nous voilant l'essentiel.

Nous atteignons ici un point fort intéressant : certes *La Légende des siècles* constitue un réservoir de la culture et civilisation de la France d'alors³⁷, mais l'ouvrage s'inscrit bel et bien dans son temps en versant dans le registre didactique. Avec son chapitre *Le temps présent* (*Ibid.*,

³⁷ À ce sujet, voir P. ALBOUY. 1935. *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris : J. Corti, 539 p.

600) situé en fin de recueil, Hugo indique que ses vers sont influencés par les préoccupations de son époque : il n'est pas uniquement tourné vers le passé mais dénonce la tyrannie en tant que fait politique d'actualité (Laforgue, 1997 : 78). Voilà pourquoi Hugo a souvent tendance à délaissier l'épique pour le légendaire : ce n'est pas un genre mais un dispositif (Millet, 1985 : 194). Contrairement à la légende qui est religieuse, le légendaire est plus libre et vise à mettre les mythes au service de l'Histoire ; il n'y a donc pas d'exclusion absolue entre ce genre et la création. Le travail sur l'Histoire ne s'oppose pas à celui du Moi : il lui donne un nouvel élan, et joue un rôle dans sa construction. Si le Moi était dilaté dans les siècles et le cours des événements, le poète les montre ici sous un aspect plus intime : « Moi, proscrit, je travaille à l'éclosion sainte / Des temps où l'homme aura plus d'espoir que de crainte » (Hugo, *Op.cit.*, 578). Tout au long de ses vers, Victor Hugo donne une place de choix au Moi des marges et affirme encore davantage ses positions. L'exil n'est alors plus synonyme de relégation mais permet de lier sa situation réelle à sa production fictive. Ainsi, il réinvestit à nouveau les champs littéraire, social et politique, revendiquant la marginalité qu'il a fait sienne. Nous assistons ici à un renversement : son caractère d'exclu lui fait jouer un rôle majeur dans la construction de la République.

Subséquentement, son choix pour l'épopée ne constituait pas un retour en arrière mais il y cherchait une manière de construire l'avenir. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si dans la France du XIX^e siècle, on assista à un véritable regain pour l'épopée³⁸. Effectivement, après la crise provoquée par une instabilité politique certaine, l'unité nationale avait besoin d'être reconstruite et à une réalité trouble répond un imaginaire florissant. Les mythes constituent alors une matrice dans laquelle l'écrivain puise son inspiration. L'expression employée par Laforgue est donc pleine de justesse : l'épopée se révèle être une « archéologie de maintenant » (Laforgue, 1997 : 330) : l'Histoire enseigne aux hommes les leçons du passé dans le domaine de la politique ou de l'éthique. Victor Hugo se concentra sur la Révolution, pour mieux remettre en question le régime en place. En réponse à cette crise majeure, et aux bouleversements qui la suivirent (la Terreur et l'Empire napoléonien), Hugo s'applique à donner un nouveau souffle à la nation française en la représentant de manière héroïque. Le peuple s'avère être le véritable

³⁸ Outre Hugo, Michel, Nerval ou alors Quinet ont une démarche similaire. En Allemagne cette conception se rencontre en particulier chez Schelling ou Holderlin.

protagoniste de ses vers et il n'attache guère d'importance aux personnages nobles, dépourvus de toute imperfection. Le chapitre « Maintenant » ajoute encore davantage au caractère fondateur et rassembleur de l'épopée. En définitive, cet élan qui lie l'individu à la nation se fonde dans l'universel comme l'auteur l'annonçait dans sa préface : « L'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre » (Hugo, 1935 :7).

En outre, si l'exil s'apparente d'une certaine façon à la mort, cet état lui permet d'accéder à un monde mystique et d'assumer pleinement son rôle prophétique (Rosa, 1985 : 268). Le poète s'emploie à guider ses semblables : il les invite à faire preuve de vigilance et de droiture car tout se paye. Il fustige également la crédulité du peuple qui laisse le champ libre aux répétitions des tragédies de l'Histoire et s'applique à conduire ses semblables sur la voie de la sagesse. L'homme est donc enjoint à renoncer à ses désirs particuliers au profit du bien collectif : en vérité, l'avenir n'est que la somme des actions de chacun. L'omniprésence du dualisme tend sans doute à ceci : parvenir à un équilibre. Ces conseils d'humilité devraient inspirer les souverains afin qu'ils gouvernent dans un souci de justice et d'équité. Sa longue épopée est donc également une réflexion philosophique car rien ne sert de condamner le despote sans faire réfléchir le peuple³⁹. Bien souvent, les questions qu'il soulève dans son œuvre semblent matérialiser les propres doutes du lecteur : « Pourquoi ? Pour enrichir les princes » (Hugo, 1935 : 158). Cela va même plus loin quand Hugo utilise le pronom « Nous » : « Que savons-nous ? Qui donc connaît le fond des choses ? » (Hugo, 1935 : 51), et il va même jusqu'à utiliser maintes fois la forme impérative. Le poète appelle à une prise de conscience générale et met l'accent sur le caractère éphémère de la vie humaine comme c'est le cas dans *l'épopée du ver* (*Ibid.*, 193). L'engagement permet donc à l'homme de donner du sens à son état transitoire.

Le poète semble adopter une véritable démarche humaniste : il a foi en ses semblables et abhorre tout ce qui pourrait amoindrir son bien-être ou son élévation. Il interroge sa propre société sur ses engagements et ses choix au sein d'une série d'instances identificatoires, amplificatrices, symboliques et universalisantes : l'individualité, la famille, la religion, la patrie, et enfin l'Humanité. Cette progression est

³⁹ Voir J. MAUREL. 1985. *Victor Hugo philosophe*, Paris : PUF.

nécessaire et révélatrice de l'écriture du Moi : pour rendre compte d'une vision totalisante, il part de l'individu pour englober l'Infini. Voilà pourquoi il s'éloigne de la forme traditionnelle de l'épopée : on n'y glorifie plus uniquement les rois et leurs exploits mais des personnages secondaires sont souvent tenus de jouer le rôle principal comme le montre le petit Aymerillot (*Ibid.*, 143). L'Histoire telle qu'il la conçoit diverge donc de la version officielle et la cruauté des rois justifie ce choix. La voix poétique se fait alors voix du peuple⁴⁰. Effectivement, dans *La Légende des siècles*, Hugo se fera le défenseur de tout ce qui est bafoué ou déprécié, et un remarquable parallèle s'établit entre la littérature et le peuple. Son art l'aide à démontrer que le mérite ne devrait pas être déterminé par la naissance mais bel et bien par la valeur individuelle. Nous touchons ici une autre raison de la crise du langage précédemment évoquée : Hugo cherche moins à nous représenter les événements qu'à nous les faire ressentir. Il veut que son lecteur soit persuadé afin qu'il fasse sienne sa démarche. Cela explique l'important fossé qui sépare l'idéal qui transparait dans les vers des poètes et le comportement des souverains. Les principes dogmatiques sont donc opposés à la sagesse humaine et à la connaissance. Au final, il s'avère que sa défense acharnée de la littérature ne résulte pas d'un vulgaire parti pris arbitraire mais est le fruit d'une réflexion profonde ; il dit lui-même : « Je n'ai jamais dit l'Art pour l'Art ; j'ai toujours dit l'Art pour le Progrès. (...) En avant ! c'est le mot du Progrès, c'est aussi le cri de l'Art. Tout le Verbe de la poésie est là ⁴¹ » (Guyaux, 2007 : 297).

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la progression de *La Légende des siècles* est à l'image de la micro-identité : floue, construite en ruptures, même si l'auteur se base sur des faits réels à vérité historique certifiée, dont le plus important est évidemment la Révolution. Autour de ce point central, se greffent des éléments et des anecdotes venant de multiples civilisations : l'Italie, l'Espagne, patrie du Cid ou encore l'Orient, régissent par un singulier rapport d'attraction / répulsion, tiennent une bonne place. Cette diversité fait fréquemment se côtoyer des personnages de fiction, difficilement identifiables, et des personnages mythologiques ou alors des figures historiques. Cette conception est

⁴⁰ Cette démarche n'est pas propre à Hugo. Pour un exposé complet du sujet se reporter à l'ouvrage A. PESSIN, 1992. *Le mythe du peuple et la société française du 19^e siècle*, Paris : PUF et à l'article de M. PERROT, 1998. « La cause du peuple », in *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, V 60, pp. 4 à 13.

⁴¹ Lettre adressée à Baudelaire en Oct. 1859.

inhérente à son œuvre : elle est hybride, inclassable, à mi-chemin entre roman historique, satire, ou encore épopée. De plus, Hugo n'hésite jamais à jouer sur plusieurs tableaux et inclut même le folklore dans ses vers.

De même, il n'y a pas un rapport d'exclusion mais de continuité entre le passé et le présent et la fiction et l'Histoire ; comme le dit Duhamel : « Le romancier est l'historien du présent, alors que l'historien est le romancier du passé » (Duhamel, 1954 : 194). Certes, nombre de faits rapportés par *La Légende des siècles* sont d'une véracité discutable, mais ils ne sont pas pour autant que pure fantaisie littéraire : ils permettent au Moi des marges de s'exprimer. En déformant l'Histoire d'une manière volontaire ou non, les auteurs de ce genre d'ouvrage livrent un témoignage non négligeable concernant leur propre époque. Concernant Hugo, il avait bien conscience de ce phénomène car il compose lors de ses premiers vers : « Tous ces hommes, moitié princes, moitié brigands, / Transformés par la fable avec grâce ou colère / Noyés dans les rayons du récit populaire » (Hugo, 1935 : 9). Ses vers sont donc les témoins d'une mutation historique et intérieure : l'une reflète l'autre car la pluralité permet de fonder et de redéfinir l'identité particulière.

Ouvrages cités

- ALBOUY, P. 1971. « Hugo ou le je éclaté », *Romantisme*, n. 1, pp. 53 à 64.
- . 1985. *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris : J. Corti, 539 p.
- BENICHOU, P. 1977. *Le Temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Paris : Gallimard, 590p.
- COLLOT, M. 1988, *L'Horizon fabuleux*, T.1, Paris : J.Corti, 273p.
- DIAZ, J. L. 1997. « Un siècle sous influence », *Romantisme*, V. 27, pp. 11-32.
- DUHAMEL, G. 1954. *Refuge de la littérature*, Paris : Mercure de France, 275 p.
- GAUDON, J. 1974. « La mort du livre », *L'Arc*, n. 57, pp. 86-91.
- GUYAUX, A. 2007. *Baudelaire : Un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal*, Paris : Presses Université Paris-Sorbonne, 327p.
- HUGO, V. 1886. *Les Travailleurs de la mer*. Paris : A. Lacroix et Cie Eds, 279p.
- . 1935. *La Légende des siècles*, texte établi et annoté par J. Truchet, Paris : Pléiade, 1313p.
- . 1990. « Proses philosophiques de 1860-1865 », *Les Contemplations in Œuvres complètes*, Vol. *Critique*, Paris : R. Laffont, 1990, 905p.
- LAFORGUE, P. 1997. *Victor Hugo et La Légendes des Siècles*, Orléans : Paradigme, 1997, 420p.
- LUND, H-P. 2003. *L'œuvre de Victor Hugo : entre fragments et œuvre totale*, Copenhague : University of Copenhague, 123p.
- MAUREL J., 1985. *Victor Hugo philosophe*, Paris : PUF, 128p.
- MELKA, P. 2008. *Victor Hugo : un combat pour les opprimés : étude de son évolution politique*, Paris : La Compagnie littéraire Bredys, 541p.
- MILLET, C. 1985. « La politique dans La légende des siècles », *La Pensée*, n° 245, 194p.
- PESSIN, A.1992. *Le mythe du peuple et la société française du 19e siècle*, Paris : PUF, 267p.
- RASER, T. 1998. « Victor Hugo et Poubli historique », *Romantisme*, V 18, 1988, pp. 91-98.

- ROSA, G. 1985. « Du moi-je au mage », *Hugo le fabuleux*, Paris : Gallimard, 369p.
- STEIN, M. 2007. *Victor Hugo*, Paris : Le Cavalier Bleu, 127p.
- TINES, G. 2001. *Victor Hugo et la vision du futur*, Tournai, La Renaissance du Livre, 50p.
- VIIATTE, A. 1928. *Les Sources occultes du romantisme*, Paris : H. Champion, 1928, 336p.
- WALCH, J. 1978. « Romantisme et positivisme : une rupture épistémologique ? » qui résume bien la question (in. *Romantisme*, V 8, pp. 161-172).

Le français : langue et réflexion sur soi chez une écrivaine francophone

Amel Abdallah-Kalaidji
Université d'Oran (Algérie)

La question du bilinguisme et du multiculturalisme chez les écrivains binationaux n'est plus à démontrer. Qu'en est-il de la place de la langue unique dans l'édification du moi personnel ? Comment s'effectue l'influence/infiltration de la langue de l'autre dans la langue maternelle ?

Il s'agit dans cet article de se pencher sur une production autobiographique afin de dégager un discours relatif au rapport conflictuel qu'entretient l'auteure franco-algérienne Leila Sebbar avec la langue arabe, discours qui laisse cohabiter plusieurs langues sans pour autant qu'elles s'entremêlent. Cette question sera abordée d'un point de vue psychocritique et s'articulera autour de trois axes principaux qui sont : les emprunts lexicaux du dialecte arabe, les pronoms possessifs employés dans le corpus concerné et la force et la valeur de la négation dans le texte.

Dans son ouvrage intitulé *Le monolinguisme de l'autre* Jacques Derrida expose le problème de la position de la langue maternelle dont la fonction principale est d'édifier le moi personnel. Il met l'accent sur les enjeux auxquels cette langue est sensible et les phénomènes qui en découlent. À ce sujet Derrida écrit : « On ne parle jamais qu'une langue... (oui mais) On ne parle jamais une seule langue ». (1996 : 25).

Cette postulation paradoxale est justement capitale pour notre analyse dans ce sens qu'elle nous permet d'appréhender le rapport existant entre la langue maternelle des locuteurs issus de milieux mixtes et la seconde langue qui s'impose à ces mêmes locuteurs dans un processus de réflexion sur soi. Dans ce contexte, nous voudrions savoir comment s'organise ce mode réflexif fondé sur le monolinguisme et comment se traduit l'influence /infiltration de la langue de l'autre dans le

texte de manière inconsciente. Pour répondre à ces questions, nous avons choisi les deux derniers chapitres⁴² du récit autobiographique de Leila Sebbar : *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), intitulés : « Je ne parle pas les langues des sœurs de mon père » et « Je n'apprendrai pas la langue de mon père ». Nous lirons dans les interstices du récit afin de cerner la façon dont s'effectue ce processus de la réflexion sur soi. La lecture psychocritique, compte tenu de la nature des questions que nous soulevons, s'avère être la plus idoine. Le but étant d'aller à la rencontre de l'inconscient du texte. Précisons à cet effet que dans le cas présent, il s'agit du dialecte arabe.

L'Histoire de l'Algérie au temps de l'occupation française apporte au récit un éclairage biographique : Mohammed est un instituteur algérien de langue française. Il s'est marié avec une Française de souche. De cette union, sont nés quatre enfants dont Leila et née à Aflou (hauts plateaux) dans le département d'Oran. Leila Sebbar vit en Algérie jusqu'à ses dix-huit ans. Elle passe une année en classe préparatoire à Alger puis part pour la France en 1961. Elle poursuit ses études supérieures en Lettres à l'Université d'Aix-en-Provence. Pendant son cursus universitaire, Leila se montre très active en faveur de la libération de la femme et s'engage par la suite à l'écriture de textes spécifiquement dédiés aux générations d'immigrés en France. Elle s'intéresse également aux histoires d'exil et aux histoires d'enfance vécues durant la période coloniale et postcoloniale. Dans plusieurs de ses écrits, la rupture généalogique apparaît dans la façon dont l'auteur aborde la question de la langue, *L'arabe comme un chant secret* qui est une sorte de témoignage sur la question en est l'exemple. Les deux derniers chapitres de *Je ne parle pas la langue de mon père* évoquent obstinément la question : comment vivre séparée de la langue de son père : « Mon père [...] 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 : 42).

Christiane Chaulet Achour précise dans un article publié sur son site officiel⁴³ qu'il est possible de regrouper l'abondante production de Leila Sebbar eu égard au thème de l'exil ou de la culture des « deux

⁴² Respectivement dans : *Je ne parle pas la langue de mon père*. (France, Julliard, 2003, pp. 105-124). Les extraits dont nous faisons appel pour étayer nos dires dans l'article sont tirés du même corpus.

⁴³ Site officiel de Christiane Chaulet Achour indiqué dans : Ouvrages cités.

rives »⁴⁴, en trois axes principaux : « l'obsession de la langue », une écriture qui privilégie « les filles plutôt que les femmes » et le troisième axe qui est « la recherche des traces d'un passé dans un présent ». Chacun des axes présente une concentration développée de préoccupations, ainsi elle affirme au sujet de la langue chez Leïla Sebbar :

Le plein, la langue française, semble n'être que le canal de transmission du manque de la langue du père, l'arabe ; rarement qualifiée de langue française, elle est plus volontiers désignée comme de « langue de la mère ». Il n'y a pas véritablement de choix puisque c'est la seule langue apprise, imposée, maîtrisée. Il lui aura fallu des années d'écriture tournant autour du manque de l'arabe que le père n'a pas transmis pour qu'elle comprenne qu'elle n'a jamais voulu l'apprendre car la connaissance de l'arabe l'aurait privée de l'interrogation lancinante et fructueuse sur l'enfance et l'adolescence algériennes, dans et hors de l'Algérie du père. Il n'est pas question ici de développer cette question qui revient obsessionnellement depuis les premiers articles des Temps modernes et les premières fictions jusqu'au livre qui lui valut le prix France-Algérie en 2003. Chaque chapitre de ce récit commence par une négation pour insister sur l'exil de la langue comme exil du lieu d'origine. L'apprendre ne pourrait pas réparer le manque de l'enfance.⁴⁵

C'est donc au milieu des événements d'une histoire controversée entre l'Algérie et la France, que la narratrice nous fait part de son témoignage sur la guerre. Elle évoque son expérience du monolinguisme.

La trame narrative nous concède un texte riche qui reflète l'origine algérienne et française de la narratrice. Nous ferons fi des nombreuses controverses sur la question des origines⁴⁶, nous nous contentons de ce qui est mis en relief dans le corpus. Le premier point duquel partira notre étude, ce sont les emprunts. Les emprunts pourraient traduire le refus de la langue d'autrui résultant d'un désintéressement entraîné par les avatars de l'enfance de la narratrice vécue en Algérie. La langue est l'une des principales raisons qui incite l'auteure à produire.

⁴⁴ Concept utilisé par Leïla Sebbar et repris par Christiane Chaulet Achour dans l'article : « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre » (n° 227, p. 2) Apparu sur son site officiel.

⁴⁵ Site officiel de Christiane Chaulet Achour (p. 7).

⁴⁶ Leïla Sebbar est considérée pour la plupart des critiques comme une écrivaine maghrébine de part le nom qu'elle. Christiane Chaulet Achour confirme : « elle ne manque pas de me rappeler et de rappeler dans différents lieux, qu'elle a un nom « arabe » mais ne l'est qu'à moitié ; que son père est d'origine algérienne mais qu'elle n'est pas algérienne ; qu'elle n'est pas écrivaine « de langue française » comme on dit alors mais écrivaine française, écrivant dans sa langue maternelle. » (p. 1).

Son silence les protège. C'est ce qu'il pense et, depuis que des enfants lui sont nés corps et langue divisés, il en est ainsi, il doit 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 : 22-23).

De son enfance jaillit un processus autobiographique qui se nourrit au fil des pages des reproches quasi constantes sur le silence du père et de son incapacité à parler une langue à lui, en son propre foyer.

Cependant, dans *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil* (Sebbar, 1986), l'auteure affirme avoir suivi des cours d'arabe alors qu'elle était enfant. À ce sujet Subha Xavier remarque dans « La poétique du trauma chez Leila Sebbar » (2010) que l'arabe est une langue rejetée intentionnellement par l'écrivaine ce qui explique ce refoulement linguistique que l'on ressent dans ses écrits. Néanmoins, l'auteure est née dans ce bain linguistique de l'Algérie. Les membres de sa famille parlent l'arabe. L'apprentissage linguistique a donc eu lieu. Au même moment, rien ne prouve que Leila Sebbar souffre d'un tiraillement entre langue française et arabe d'ordre pathologique ou maladif. Nous pensons que c'est un acte d'écriture qui sous entend un conflit que l'auteure souhaite résoudre en rompant avec la langue arabe : « Mon père a parlé arabe avec sa mère, ses sœurs, ma mère suit sans comprendre, mon père traduit pour sa femme, les femmes de sa famille. J'écoute sans chercher à savoir ce qu'ils disent ». (Sebbar, 2003 : 106).

Nous remarquons que la distance qui se crée au départ entre les proches du père et la fille se manifeste dans les histoires racontées dans ses écrits, enchâssées, fantasmées et génère ainsi un écrit parsemé de fragments. Il en résulte un texte riche où s'entrecroisent plusieurs formes textuelles ; les fragments de chansons en charabia, que nous citons un peu plus loin, en témoignent. L'auteure est sous l'emprise de ces écrits qu'elle tente de rendre « plus conformes à son désir », ils s'excentrent tel qu'on le remarque dans les phrases suivantes : « Sous le figuier, dans la cour, la cousine sourde-muette nous raconte des histoires, elle rit et nous rions avec elle. » (106).

Le texte génère ainsi une création hors de la narratrice en ce sens qu'elle peut soit organiser soit affecter un sujet, un proche dans ses relations avec l'univers, c'est-à-dire être proche ou distant d'un personnage qui a été crucial dans son développement psychomoteur pendant l'enfance : « Dans les "histoires" qu'il "se raconte", le sujet remet en jeu son histoire réelle dans ce qu'elle a d'inénarrable, et dans les

rapports qui la trament avec les objets et avec les autres sujets ». (Collot, 1985 : 75).

En effet, c'est ce que suggère notre lecture. Le rapport qu'entretient Leila Sebbar avec les personnages du récit se traduit par l'emploi des pronoms possessifs. Cela caractérise de manière significative la nature de la relation filiale de la narratrice avec les personnages de son récit de vie : absence de relation affective avec ces derniers : « La mère de mon père observait les gestes de la jeune épouse de son fils, la façon dont elle emmaillotait le bébé... » (111).

De plus, cette pratique si régulière qui consiste à désigner les personnages s'accroît lorsqu'elle se réfère à un entourage proche qu'elle considère néanmoins comme étranger. Nous prenons l'exemple du dernier chapitre qui ne dépasse pas cinq lignes : « 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 ». (125).

Cette manière d'exprimer l'écart est le point culminant d'un inconscient qui surgit malgré l'auteure. Une marge recherchée peut-être pour exprimer les effets et les conséquences que cause la langue de l'autre, la langue de « l'étranger de sang ». Nous constatons que l'auteure reproche à son père son ignorance de la langue arabe. Elle voit en lui le premier responsable de cette gêne et lui adresse ses sentiments accusateurs.

L'histoire fait également sa part des choses dans ce bouillonnement linguistique. Avant tout, l'auteure se positionne dans ses écrits en tant que témoin de l'occupation française de l'Algérie. Sa souffrance ne repose pas autant sur la violence des événements que sur la frénésie du silence. On parle de la fille de la française, la fille de l'Algérien traître puisqu'il enseigne la langue de Molière : « On menace les instituteurs. Qui ? Des hommes de la montagne [...] des hommes du peuple de mon père » (114).

De là naît véritablement la hantise linguistique, la violence des mots de la rue, la violence du silence du père, la violence de la guerre. La violence étant, dans les écrits de Leila Sebbar, un lieu de réédition des causes défendues par les mouvements féministes et auxquelles adhère toujours.

Sandor Ferenczi (*Le traumatisme*, 2006) suggère de regarder cette situation du trauma qui tourmente le sujet comme la preuve concrète d'une réponse insatisfaisante face au besoin affectif de l'enfant. Cette soif

paralyse inconsciemment la capacité à trancher entre l'approbation ou la désapprobation de l'apprentissage linguistique. Autrement dit, le dialecte arabe dans le cas de Leila Sebbar. Dans son milieu où l'on parle différents dialectes (tlemcenien, oranais...), la narratrice se replie sur sa langue maternelle. Elle ne voit aucune nécessité à apprendre une langue porteuse de bouillonnements. Cette demande s'est transmuée en une sorte d'apathie voire de désintéressement pour une langue qui pourrait lui dépeindre les faces cachées de son père. Cela expliquerait l'usage des pronoms possessifs à l'exemple de « la mère de mon père » au lieu d'écrire ma grand-mère ou encore « les sœurs de mon père... » au lieu de mes tantes, etc. Ainsi, le texte nous informe sur une langue qui émerge mécaniquement de l'inconscient de l'auteure et laisse agir un conscient fuyant les interférences linguistiques. C'est justement ce qui échappe à l'auteure, acte à travers lequel elle finit par faire combiner inconsciemment et parfaitement le vernaculaire arabe dans un texte de langue française. Il résulte de cet amalgame la présence d'emprunts lexicaux et syntaxiques. Les deux langues s'influencent mutuellement et donnent naissance quelquefois à un charabia, tel qu'on le lit dans le corpus :

Jema la galeta savavou couman
y a di bour dedan...
(j'aime la galette, savez-vous comment
avec du beurre dedans...)
Ana Cicilia monta ta chab
Lavtoi li man
Ti va ou jarda
Ti couille li flour
Ti mi daltablii
(Anne-Cécile monte à ta chambre
Lave-toi les mains
Tu vas au jardin
Tu cueilles les fleurs
Tu les mets dans le tablier...). (109)

Nous découvrons une langue pleine d'images et de vocables empruntés de l'arabe à l'exemple de « elle roule des pates pour la chorba » (121) ou encore « au vieux Ténès, on le reconnaît, on l'appelle "cheikh" » (121) et pleins d'autres mots imbriqués adroitement dans le texte. En effet, l'absence d'équivalent sémantique pour certains vocables détermine l'amortissement de l'emprunt dont la traduction ne peut trouver d'équivalent. Ainsi, on peut lire : « Les pèlerins répandent l'eau de

Zemzem... » (120). Ce qui rend problématique toute interaction de la langue française.

Le silence énigmatique du père s'interprète comme une charge lourde pour le lecteur et apparaît telle une réticence obsessionnelle pour l'auteure. La narratrice s'engage donc à transmettre les fragments de la langue ancrée dans sa mémoire pour s'apaiser mais surtout pour se décharger plus ou moins de la tentation d'un ancrage dédoublé et élaborer le cercle fermé, c'est-à-dire revenir à la case départ : la langue de l'autre pour l'auteure est impénétrable. Ce conflit obsessionnel ne se rompt et ne voit sa fin que si la narratrice met à nu l'insaisissable. De ce fait, il est détenteur du trauma de Leila Sebbar et de sa reconstruction de soi à travers le texte. L'écriture met un terme au divorce qui s'est infiltré entre elle et son père. La question se posait constamment quant à l'origine du conflit entre colonisés et colonisateurs : le père n'encouragerait pas l'usage de sa langue natale par ses enfants et donc refusait une acculturation certaine qui allait, selon lui, se produire. Ses enfants sont nés en Algérie, ils croient en ce pays, donc ils doivent sans doute apprendre l'arabe. Mais pour le père c'est là, une façon de protéger ses enfants contre l'ennemi : qui était alors l'ennemi ? Lui ? Arabe instituteur de la langue française ? Les autres ? Sa mère, ses sœurs... arabes, autochtones colonisés ? Il s'agit là d'une écriture de positionnement, le processus de l'écriture de soi pour Leila Sebbar serait un véritable embrayeur de production littéraire qui vacille entre une écriture prisonnière et une écriture libératrice.

L'avant dernier chapitre de *Je ne parle pas langue de mon père* (2003) restitue l'image d'un texte déficitaire pour l'auteure puisque creusé d'emprunts. Il est aussi le texte témoin d'une langue qui, pour certains, est finalement une langue atteinte par la violence des événements de la guerre. Elle est devenue par la suite une langue inflexible. Le dernier chapitre de l'ouvrage constitué de quelques lignes en témoigne : « 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).

Ces phrases annoncent le refus catégorique de la langue de l'autre et affirment leur emprise sur l'auteure.

Cette écriture parsemée d'emprunts à l'arabe et au français retient notre attention du fait que ces mots sont ou seraient étrangers pour le lecteur mais pas nécessairement pour Leila Sebbar. Le plus souvent, ils

sont acclimatés de manière qu'ils ne subvertissent à aucun moment l'ordre syntaxique des phrases. On découvre un processus d'intégration/rejet. Les séquences dans lesquelles ce processus prolifère sont autant de lieux où se déploient des révélations sur son vécu grâce ou malgré l'auteure.

Nous comprenons par là, le pourquoi de la négation récurrente dans les titres des chapitres du récit autobiographique. Si nous nous référons à *Sept Filles* (2003) par exemple ou à *L'habit Vert* (2006), la négation n'a pas et n'aura jamais la même valeur significative. La négation constitue le point culminant duquel se dégage un aspect variable fonctionnel qui ne se contente pas d'introduire une valeur négative. À travers le récit, la négation trahit le discours, d'abord par la logique des valeurs. La négation peut introduire soit la valeur descriptive, la valeur polémique, ou la valeur métalinguistique. Dans le cas de *Je ne parle pas la langue de mon père* (2003), la plupart des séquences s'anatomisent par la négation à impulsion polémique⁴⁷, qui permet de contester un avis émis précédemment, tout en certifiant une affirmation antérieure. L'approche grammaticale de la négation permet d'apporter quelques éléments de réflexion sur le type de relation qu'entretiennent le discours de l'auteure et le fonctionnement de la narration. Lorsqu'on répertorie les titres des chapitres du récit autobiographique, on se rend compte que la négation est une constante du discours de l'auteure :

– Je ne parle pas la langue de mon père ; – Mon père ne m'a pas appris la langue de sa mère ; – Je n'ai pas parlé la langue d'Aïsha et de Fatima ; – Mon père ne m'as pas appris la langue des femmes de son peuple ; – Je n'ai pas appris la langue de mon père ; – Je ne parle pas la langue des sœurs de mon père ; – Je n'apprendrai pas la langue de mon père.

Nous constatons par là que l'écriture de Leïla Sebbar est itérative. Il y a deux sortes de répétitions : la première à l'échelle syntaxique et les répétitions phrastiques qui marquent formellement le texte ; la deuxième à l'échelle fictive que met en relief non seulement la fréquence des événements au niveau de tout un récit mais aussi la vraisemblance de faits fictifs. C'est pour cette raison que la proportion de la négation

⁴⁷ La négation polémique correspond à la négation polyphonique : dans ce cas l'opposition n'est pas entre locuteurs mais entre le locuteur de l'énoncé négatif et l'énonciateur qu'il met en scène. Dans « Propriétés logiques, sémantiques et pragmatiques de la négation » de Jacques Moeschler dans « Dire et contredire : pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation ». Doc PDF. (1982 : 30)

entretient en fait une étroite relation avec l'univers sémantique de l'œuvre. L'auteure met l'accent sur la répétition du système corrélatif constitué des deux éléments : le discordancier 'ne' et le forclusif 'pas' dans le but d'investir progressivement le corps narratif. La négation intervient ainsi dans tous les titres des chapitres, marque son annulation et dans le dernier confirme une affirmation indiquée par le futur. Ce processus annonce l'ouverture à une vie renouvelée donc manifeste qui nous informe sur son mouvement de pensée dans le texte. Ceci laisse échapper une dimension mythobiographique – selon les termes de Michel Collot (1985 : 75-90) – qui reflète l'histoire personnelle de l'auteure autour de sa langue mère le français et la langue de l'autre, l'arabe.

Nous considérons ce récit autobiographique comme une démarche parmi tant d'autres restituées à travers la mémoire de l'auteure sous forme de saccades successives, tantôt manifestées par les communications téléphoniques entre elle et son père, tantôt par des carnets de voyage et des journaliers ou encore des correspondances amicales (*Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*). Dans le processus de l'écriture de soi chez Leila Sebbar, l'autobiographie est le premier texte à conférer à l'ensemble de ses écrits un sens et une mutation annoncés. Le texte revêt une valeur incommensurable puisque porteuse de beaucoup d'éclairages sur « l'inconscient du texte ». Il était question de faire des choix entre écriture et silence, à travers lesquels s'esquisse « une mémoire qui à la fois amplifie et fait contrepoids au présent » (Gauvin, 2004 : 331).

L'écriture de Leila Sebbar vise à créer une littérature au plurilinguisme atonal⁴⁸ qui tend à une prise en charge par le français d'un minimum de deux espaces sociolinguistiques qui lui permet d'introduire dans la langue de sa mère des éléments de la langue arabe, du dialecte algérien et de cette culture foisonnante. Cela détermine ses multiples influences.

On découvre en lisant les autres écrits de l'auteure que la question linguistique n'est pas le seul point constant de l'écriture sebarienne, les personnages en sont un autre. En effet, certains personnages reviennent dans les récits au point de devenir des figures caractéristiques qui

⁴⁸ On fait référence ici à la phrase émise par Lise Gauvin concernant les « passages de langues » : Dans les exemples examinés, faits et effets de langue échappent au monolinguisme atonal que la critique à l'habitude d'associer au discours de type réaliste. (2004 :333).

témoignent d'une écriture en mouvement mais à réflexion constante. Nous prenons pour exemple les nouvelles, « La fille de la maison close », « La fille avec des pataugas » ou « La fille en prison » du recueil *Sept filles* (2003) ou encore le thème de la fugue de jeunes filles dans différentes fictions de Leila Sebbar, qui par la porosité annoncée dans le texte, se révèle articulé autour d'extensions spatiales les plus diversifiées : mer, désert, maquis, maison...

Les derniers chapitres de *Je ne parle pas la langue de mon père* nous livrent une sorte de délocalisation de l'auteur dans le sens où elle est à la recherche d'un positionnement, exprimant le besoin de rejoindre un camp autre, qui la fuit. Il est manifeste que l'autobiographie en question se plaît à manier la mémoire et les souvenirs personnels. Un travail au sein duquel s'érige un mythe personnel, celui de Leila Sebbar.

Ouvrages cités

- CHAULET ACHOUR, Christiane. « Leïla Sebbar, le féminisme à l'initiale d'une écriture et son devenir dans l'œuvre ». Site officiel : 20-22 mai 2010. En ligne 25 nov. 2012. www.christianeachour.net/
- COLLOT, Michel. « La textanalyse de Jean Bellemin-Noël ». Revue *Persée*, n° 58. 1985. En ligne, 15 juin 2012. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1985_num_58_2_1390
- DERRIDA, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris : Galilée, 1996.
- FERENCZI, Sandor. *Le traumatisme*. France : Payot, 2006.
- GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue*. Paris : Le Seuil, 2004.
- HUSTON, Nancy et Leïla SEBBAR. *Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil*. Paris : Barrault, 1986.
- MOESCHLER, Jacques. « Dire et contredire : pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation ». *Academia.edu*. Doc PDF n° 200. En ligne, 10 février 2012. www.academia.edu/614308/Dire_et_contredire_pragmatique_de_la_negation_et_acte_de_refutation_dans_la_conversation.
- SEBBAR, Leïla. *Sept filles*. France : Thierry Magnier, 2003.
- . *Je ne parle pas la langue de mon père*. France : Julliard, 2003.
- . *L'habit vert*. France : Thierry Magnier, 2006.
- . *L'arabe comme un chant secret*. France : Bleu autour, 2010.
- SUBHA, Xavier. « La poétique du trauma chez Leïla Sebbar ». Revue *TRANS*, n° 17 : Janvier 2010. En ligne, 20 fév. 2012 www.inst.at/trans/17Nr/3-4/3-4_xavier%20.htm.

Quand micro-identité rime avec marginalité. Le cas des swahiliphones du Rwanda

Pascal Munyankesha
Western University (Canada)

Le kiswahili est devenu la « lingua franca » de toute l'Afrique orientale, avec environ 60 millions de locuteurs éparpillés dans une dizaine de pays d'Afrique orientale, centrale et australe (Ntahnkiriye : 1996). Il est en effet langue nationale et officielle en Tanzanie, langue nationale en Uganda, au Kenya et en République Démocratique du Congo. Au Rwanda, par contre, cette langue minoritaire se retrouve marginalisée et peine à percer dans la population, et ce malgré le statut de prestige régional dont il jouit dans la plupart des pays voisins. Langue de commandement au sein de l'armée rwandaise, longtemps enseignée dans les filières littéraires de toutes les écoles secondaires du pays ainsi que dans l'ancien Département des Langues et Littératures Africaines de l'Université Nationale du Rwanda, le kiswahili fut également la langue officielle du Rwanda à l'époque du Protectorat allemand.

Cet article se propose, dans un premier temps, de passer en revue les facteurs sociaux qui, depuis la colonisation, poussent les Rwandais à se montrer hostiles à cette langue. Ensuite, il décrit la place marginale du kiswahili au Rwanda, en se basant sur un survol de la documentation et sur des observations informelles faites sur le terrain entre 2002 et 2005.

INTRODUCTION ET MISE EN CONTEXTE

Bon nombre de linguistes reconnaissent l'importance croissante du kiswahili en Afrique centrale et orientale. Certains considèrent cette langue comme la « lingua franca » de toute l'Afrique orientale, centrale et australe (Ntahnkiriye, 1996), au moment où d'autres trouvent en

elle une base d'unification linguistique dans la région des Grands Lacs africains (Ntakirutimana, 2002). Cependant, dans une société monolingue comme celle du Rwanda où toute la population communique par le biais de la langue nationale qu'est le kinyarwanda, les langues étrangères ont de la peine à se vulgariser dans la population, peu importe le statut dont elles pourraient jouir de la part des autorités. Le kiswahili, qui a été banni par l'Église Catholique de tous les offices religieux dès les premières heures de la colonisation belge, ne pouvait jouir d'aucun prestige dans la population rwandaise à majorité catholique. C'est ainsi que les attitudes de la population rwandaise face au kiswahili vont rester essentiellement négatives jusqu'à l'heure actuelle. Le kiswahili reste une langue minoritaire, marginalisée, sans aucun statut juridique reconnu.

Vu cette situation, quelles stratégies adopter, en matière d'aménagement linguistique, pour que cette langue internationale, si importante dans cette région d'Afrique, puisse retrouver son statut d'antan, ou du moins une place non marginale dans cette société rwandaise qui ne partage pas nécessairement les vues du gouvernement quant à sa promotion ? Tout porte à croire enfin que l'avenir du kiswahili au Rwanda dépendra plus du changement de mentalité et d'attitudes de la part de la population que de la détermination des autorités à promouvoir cette langue.

Il nous paraît d'emblée utile de retracer l'histoire de cette langue au Rwanda pour avoir une idée précise sur sa situation à travers les diverses périodes qui ont marqué l'histoire de ce pays.

1. BREF HISTORIQUE DU KISWAHILI AU RWANDA

Le kiswahili fut introduit au Rwanda à l'époque du protectorat allemand (1896-1916) par des commerçants musulmans arabes, pakistanais et indiens qui ouvrirent des comptoirs commerciaux à Kigali, résidence coloniale. Mais le kiswahili ne pouvait pas s'imposer car le mode de vie de ces musulmans et leur religion (l'islam) avaient inspiré répugnance et mépris à la majeure partie de la population rwandaise. Cette langue n'allait donc intéresser que les chefs et les sous-chefs qui devaient communiquer avec leurs supérieurs allemands. De par son statut de lingua franca de la colonie allemande de l'Afrique orientale, le kiswahili était la langue de l'enseignement, de l'administration et du commerce. Après le départ des Allemands, les

Belges qui obtiennent la tutelle du Rwanda (1918-1962) maintiennent le kiswahili comme langue officielle de la colonie jusqu'en 1929, année où ils décident de le remplacer par le français.

Déjà dès 1924, les autorités coloniales belges avaient conçu une réforme scolaire prévoyant la suppression du kiswahili au profit du kinyarwanda dans toutes les écoles primaires, et du français dans l'enseignement secondaire. Cette réforme fut mise en application en 1929. Niyibizi (cité par Munyakazi. 1984 : 298) signale qu'à partir de cette époque le kiswahili est abandonné à la classe ouvrière, aux commerçants, aux musulmans, aux femmes de mauvaises mœurs et aux missionnaires, notamment les Adventistes et les Pentecôtistes.

Le kiswahili devenait donc, au regard de la population rwandaise, la langue des musulmans, mais aussi la langue de communication fonctionnelle entre catégories restreintes de gens réunis par des intérêts similaires ou complémentaires (commerçants-clients, employeurs-employés, etc.).

Avec l'indépendance du Rwanda en 1962, les nouvelles autorités du pays vont réhabiliter le kiswahili dans le secteur de l'information ; c'est ainsi que le kiswahili acquit une place dans les bulletins d'informations et dans certaines chroniques de la radiodiffusion nationale. Mais aucune autre mesure solide sur le plan politique ne fut adoptée pour le vulgariser au sein de la population. Cette langue ne trouve véritablement sa promotion que depuis son introduction dans le programme de l'enseignement secondaire et universitaire (1980).

Malgré cela, le nombre de locuteurs du kiswahili reste faible. Certains l'évaluent à 10% de la population rwandaise, d'autres à 25%, tandis que d'autres affirment que le pourcentage des swahiliphones rwandais pourrait même être inférieur à ces estimations. Mais, comme l'affirme Munyakazi (1984 : 299), toutes ces estimations ne sont fondées sur aucun recensement précis ni sur aucune enquête appropriée. Il subsiste aussi la question du pourcentage de locuteurs passifs du kiswahili : en effet, certains Rwandais disposent d'une connaissance passive de cette langue qui leur permet de la comprendre sans toutefois la parler. Cela est dû à plusieurs facteurs dont les plus évidents sont l'apprentissage du kiswahili à l'école et l'acquisition informelle de cette langue par le contact permanent avec les swahiliphones.

Pour réussir dans les « affaires » en milieu urbain et dans les transactions commerciales avec les pays voisins du Rwanda, un usage minimal du kiswahili est nécessaire. Mais, comme le note Munyakazi

(1984 : 299), le système éducatif rwandais manque encore de moyens matériels et surtout humains pour aboutir à de véritables résultats dans la promotion du kiswahili. En effet, souligne-t-il, le kiswahili est enseigné dans quelques écoles secondaires (écoles des lettres) et à l'université. Toutefois, le programme du kiswahili est encore au stade d'expérimentation et il doit faire face aux problèmes du manque d'enseignants qualifiés et de matériel pédagogique. Le kiswahili connaît donc au départ des problèmes d'implantation liés, non seulement aux attitudes défavorables de la population à son égard, mais aussi et surtout à la faiblesse des moyens mêmes déployés pour sa vulgarisation.

Dans la partie suivante, nous nous proposons d'analyser les facteurs qui ont contribué à l'implantation et plus tard au déclin du kiswahili au Rwanda. Nous préférons le terme « kiswahili » à « swahili » utilisé par certains chercheurs (pour désigner la même langue) pour des raisons d'uniformisation et surtout parce que c'est cette première dénomination qui a été agréée et standardisée par la terminologie scolaire qui est en vigueur en Afrique centrale.

2. PRINCIPAUX FACTEURS DE MARGINALISATION ET DE DÉCLIN DU KISWAHILI AU RWANDA

Parmi les facteurs qui ont précipité le déclin du kiswahili au Rwanda figurent entre autres la propagande anti-islamique menée par l'Église catholique, l'hostilité de la population rwandaise très culturellement introvertie (dans ce sens que les Rwandais sont culturellement repliés sur eux-mêmes et acceptent difficilement le métissage culturel), la faiblesse numérique de ses locuteurs et le manque d'assises culturelles de cette langue dans le pays.

2. 1. L'ACTION DES MISSIONNAIRES CATHOLIQUES.

Le mépris que le missionnaire catholique vouait à la religion musulmane rivale allait être à la base du mépris du même missionnaire du kiswahili, pour la simple raison que cette langue est au Rwanda le véhicule de l'Islam. L'opinion missionnaire au sujet des Arabes, telle que rapportée par Ntahonkiriye (1996 : 158), reste sans équivoque :

L'Arabe, voilà l'ennemi. L'Arabe est essentiellement fourbe, menteur, astucieux et hypocrite (le seul obstacle à la mission civilisatrice de l'Occident en général et de la Belgique en particulier). C'est l'Arabe, c'est

la société musulmane, stationnaire, cruelle, féroce et dont les institutions infâmes ont écrit sa propre déchéance.

Les missionnaires catholiques s'attachent donc à détruire les moyens d'action de ce peuple dont l'impérialisme religieux commence à concurrencer le leur propre. Au modèle social du « *musilimu* » (traduction populaire de « *muslim* », puis de « *musulman* ») signifiant l'élite rwandaise islamisée et alphabétisée en kiswahili, se substitue désormais le modèle paroissial de l'« *évolué* », le civilisé, alphabétisé en kinyarwanda, puis en français, et acquis aux valeurs chrétiennes occidentales et fondamentalement acculturé.

Un autre coup dur porté contre le kiswahili vient ensuite du rôle que l'administration coloniale belge confie aux missionnaires catholiques dans l'éducation. À partir de 1926 en effet, le pouvoir colonial belge concède à l'Église catholique le monopole de l'organisation de l'enseignement des indigènes. Depuis lors, l'élite « civilisée » se recrutera davantage chez les catholiques que chez les musulmans. Parallèlement, le kiswahili perd ainsi de son prestige et de sa vitalité.

2. 2. L'HOSTILITÉ DU PEUPLE RWANDAIS

Nourris depuis longtemps d'une culture et d'une langue homogènes, à l'instar de leurs voisins burundais, les Rwandais n'étaient pas enthousiastes à l'égard de l'importation de nouvelles valeurs. C'est un peuple qui a toujours été méfiant face à ces musulmans swahiliphones jugés comme de « vulgaires esclavagistes auxquels seuls les vauriens pouvaient se rallier. » (Ntahnkiriye : 1996)

Même actuellement, dans le langage quotidien des Rwandais, « *umuswahili* » signifie un « menteur, un voleur, un escroc qui ne tient jamais parole. » Que ce soit dans les milieux scolaires, dans la rue, ou même en famille, on observe la survivance de ces clichés dévalorisants à l'endroit du kiswahili et de la culture qu'il véhicule (Munyakazi : 1984).

Chez certains chrétiens même, on « conseille » à ses enfants de ne pas trop fréquenter les milieux musulmans de peur d'y contracter le « syndrome » de la délinquance et de la prostitution. On reproche aux musulmans tout un tas de perversions culturelles et on s'en méfie. On notera cependant que cette méfiance n'est pas réciproque ; cela laisse à penser que les musulmans rwandais n'auraient pas mené de propagande anti-chrétienne au Rwanda. Ils n'auraient d'ailleurs pas réussi dans la

mesure où ils furent longtemps considérés comme des marginaux, des étrangers dans leur propre pays.

Il faudra par ailleurs noter que la plupart de ces attitudes naissent des croyances généralement reconnues correspondant à des stéréotypes plutôt racistes au départ et attisés par l'intolérance de l'autre avec lequel on ne partage ni la religion ni la langue.

Mais le kiswahili va survivre tant bien que mal dans les milieux urbains grâce aux mêmes facteurs qui l'avaient introduit dans le pays : l'islam et le commerce. Marginalisé par l'ancienne élite christianisée mais à peine alphabétisée, le kiswahili le sera davantage avec l'arrivée sur la scène politique d'une nouvelle élite, cette fois-ci plus instruite mais non moins christianisée, acculturée et européanisée. L'hostilité vouée aux musulmans et à leur langue n'est ainsi que le corollaire de l'action missionnaire puisque la majeure partie de cette élite avait été formée dans les écoles catholiques.

À partir de l'indépendance du Rwanda en 1962, aucune action politique d'envergure n'est entreprise pour revaloriser le kiswahili.

2. 3. LA FAIBLESSE NUMÉRIQUE DES LOCUTEURS

La faiblesse numérique des swahiliphones rwandais s'explique d'abord par l'hostilité qu'avait rencontrée cette langue aux toutes premières heures de son implantation au Rwanda. Elle s'explique ensuite par l'homogénéité linguistique qui a toujours caractérisé la population rwandaise : le kinyarwanda suffisait à lui seul pour assurer l'intercommunication de tous les Rwandais. Enfin, le fait que le kiswahili soit confiné dans les zones urbaines limite son aire d'extension, surtout que c'est une langue sans aucun prestige social au Rwanda, et donc incapable de rallier les populations rurales à partir de ses « îlots » d'implantation des faubourgs urbains et de quelques centres de négoce des petites bourgades.

La description que rapporte Munyakazi (1984 : 299) de la situation du kiswahili au Rwanda des années 1980 reste toujours d'actualité :

Le kiswahili est seulement utilisé par une petite minorité de la population composée de musulmans, chauffeurs et commerçants vivant dans les « quartiers swahili ». L'importance du kiswahili pour le Rwanda réside dans les relations économiques croissantes que le Rwanda entretient avec les pays swahiliphones de l'Afrique de l'Est comme la Tanzanie, l'Uganda et le Kenya.

Si les propos de Munyakazi permettent au lecteur de se faire une idée approximative sur la faiblesse numérique des locuteurs du kiswahili, on peut être quelque peu étonné par un classement qui mélange une catégorie fondée sur la religion avec deux autres catégories fondées sur le métier.

Il faudra toutefois noter que cette situation s'est améliorée depuis l'insertion du kiswahili dans les programmes d'enseignement primaire et secondaire, par souci de vulgariser cette langue devenue essentielle dans les relations avec les pays d'Afrique centrale et orientale. Le nombre de swahiliphones s'est donc logiquement accru, bien que les attitudes de la population rwandaise à son égard n'aient pas beaucoup changé. C'est pourquoi, à cause des vieux clichés dévalorisants, beaucoup d'intellectuels bilingues swahiliphones ne l'utilisent essentiellement que dans des situations de communication formelle quand ils ont affaire à un unilingue swahiliphones. Ailleurs, ils lui préfèrent soit le kinyarwanda, soit le français ou l'anglais. On ne dispose pas, à l'heure actuelle, de statistiques exactes sur le nombre des locuteurs du kiswahili au Rwanda. Des recherches plus poussées sont à faire à ce niveau-là. Mais il reste évident que le pourcentage des swahiliphones a augmenté surtout chez les jeunes bénéficiaires de son enseignement à l'école.

2. 4. LE MANQUE D'ASSISES CULTURELLES

La majorité de la population rwandaise, essentiellement chrétienne, ne se reconnaît pas à travers le kiswahili qu'elle considère comme la langue de l'autre, la langue de l'Islam minoritaire au pays. Cette absence d'assises culturelles constitue un handicap de taille pour le kiswahili. En effet, comme l'affirme Adegbija (1994 : 26),

Une langue sans assises culturelles dans une communauté a un avenir incertain, à moins que d'autres facteurs sociolinguistiques ne lui donnent plus de support et de crédit. Son imposition dans la société pourrait entraîner une certaine résistance.

La promotion du kiswahili au Rwanda implique la révision de son statut et des fonctions qu'il remplit dans la société rwandaise. Il importe ainsi d'analyser le rôle que cette langue joue au Rwanda et le statut qui lui est actuellement accordé.

3. STATUT ET FONCTIONS DU KISWAHILI AU RWANDA

Le statut du kiswahili sera étudié dans un contexte de « *concurrence fonctionnelle* » (Murebwayire : 1979) entre cette langue, le kinyarwanda, le français et l'anglais, car ce sont essentiellement ces quatre langues qui se retrouvent dans les secteurs les plus importants de la vie nationale : l'administration, l'enseignement, l'information et les relations internationales.

Actuellement, la situation linguistique du Rwanda se présente suivant exactement le schéma suivant (Munyankesha. 2002 : 126) :

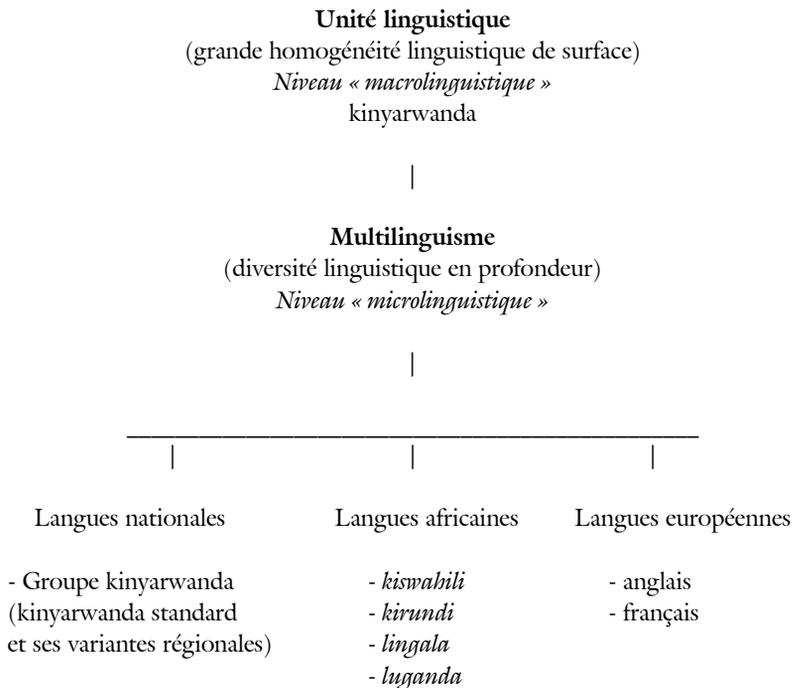


Tableau 1 : Situation sociolinguistique du Rwanda

Sous la rubrique « langues nationales » sont regroupées les langues maternelles acquises en bas âge par l'individu avant son appropriation, le plus souvent à l'âge scolaire, de la vraie langue nationale, le kinyarwanda. En italiques figurent les langues africaines qui sont entendues ici et là sur le territoire national. Le kiswahili est le plus

important car les autres sont des langues très minoritaires importées des pays limitrophes du Rwanda et qui accusent un taux de locuteurs beaucoup plus faible que celui du kiswahili dans la population rwandaise. Comme ces autres langues africaines, le kiswahili n'est donc pas de taille à se mesurer ni avec la langue nationale et ses divers dialectes, ni avec les deux langues européennes (le français et l'anglais) qui sont dotées du statut privilégié de langues officielles.

Le statut social inférieur du kiswahili par rapport aux autres langues internationales parlées au Rwanda le prépare mal à la concurrence fonctionnelle au cours de laquelle chacune des langues étrangères doit se tailler une place à côté du kinyarwanda, et essayer de se créer un domaine de pratique spécifique. C'est à partir de ce moment que commence alors ce que Murebwayire (1979) a appelé la « concurrence fonctionnelle » des langues. Selon Munyakazi (1984 : 313-314),

Dans le contexte rwandais, la concurrence des langues ne signifie pas une compétition plus ou moins consciente basée sur les représentations que se font les locuteurs ou sur les valeurs particulières attribuées aux langues. Elle correspond à une situation qui fait que, pour des raisons historiques précises, les langues sont utilisées d'une façon inégale selon les fonctions qu'on leur demande de remplir.

Ainsi donc au Rwanda, chaque langue est appelée à remplir certaines fonctions pratiques précises avant toute autre chose.

Le tableau suivant peut résumer les statuts et les fonctions dévolus à chacune des quatre langues les plus utilisées au Rwanda, à savoir le kinyarwanda, le français, l'anglais et le kiswahili :

Langue	Statut	Fonctions
Kinyarwanda	Langue nationale Langue officielle	Relations interpersonnelles (lingua franca / véhiculaire sur le plan national) Enseignement primaire Communication de masse Administration locale

Langue	Statut	Fonctions
Français	Langue officielle	Relations internationales Administration Presse
Anglais	Langue officielle	Relations internationales Enseignement secondaire et supérieur Administration Presse
Kiswahili	Pas de statut officiel	Langue de commandement dans l'armée Relations diplomatiques et commerciales aux niveaux local et régional

Tableau 2 : Statut et fonctions des langues au Rwanda

Nous avons disposé les langues par ordre d'importance décroissante suivant le statut et les fonctions qu'elles assument au Rwanda. Au premier rang figure évidemment le kinyarwanda, langue nationale et officielle, suivi du français et de l'anglais, toutes les deux devenues langues officielles du pays, avec cette différence que le français a plus de locuteurs pour des raisons sociopolitiques évidentes : c'est la langue de l'ancien colonisateur belge. Langue d'enseignement à tous les niveaux jusqu'en 2008, le français garde l'avantage de s'être implanté au Rwanda plus d'une décennie avant l'introduction de l'anglais parlé dans les anciennes colonies britanniques d'Afrique orientale. Le grand perdant reste le kiswahili qui ne jouit d'aucun prestige, que ce soit « in vitro », c'est-à-dire dans les documents officiels du pays, ou « in vivo », c'est-à-dire dans la réalité quotidienne sur le terrain (ou plus précisément dans la pratique quotidienne de la population) pour reprendre la terminologie de Calvet (1987 : 153).

Bien que le kiswahili soit la langue de commandement au sein de l'armée pour des raisons pratiques (l'armée rwandaise actuelle provient majoritairement d'une ancienne guérilla constituée dans les maquis swahiliphones de Tanzanie et d'Uganda ; jusqu'en 1994, les anciennes Forces Armées Rwandaises utilisaient le français comme langue de commandement), il ne jouit pas de prestige auprès de la population car le kiswahili n'a jamais été considéré comme une langue d'intellectuels au Rwanda.

Même à l'Université Nationale du Rwanda où le kiswahili s'enseignait dans l'ancien Département des Langues et Littératures Africaines, nous avons observé que les étudiants se montraient peu favorables à entreprendre des travaux de recherche sur cette langue dans la préparation de leurs mémoires de licence. C'était en 2005 lors d'une discussion informelle avec les étudiants de ce département sur l'avenir du kiswahili au Rwanda. Sur un groupe de cinq étudiants finalistes du même département, un seul travaillait sur le kiswahili. Quand nous avons demandé aux quatre autres pourquoi ils ne s'intéressaient pas au kiswahili, ils nous ont unanimement répondu qu'ils perdraient leur temps à travailler sur une langue que la société marginalisait. « Plutôt travailler sur le kinyarwanda car au moins la recherche sur cette langue est très encouragée et subventionnée par l'État », ont-ils ajouté. Tous ces étudiants semblaient regretter de s'être inscrits dans un département aussi mal achalandé. Au même moment, le chef de ce département nous faisait part de ses inquiétudes quant à la possibilité de la fermeture de ce département faute de candidats. Et c'est malheureusement ce qui est arrivé quelques années après notre entretien. Selon ce même responsable, les étudiants de la Faculté des Lettres se montraient plutôt intéressés aux recherches sur le français et l'anglais qui sont beaucoup plus économiquement rentables.

Cela nous amène à poser la question de l'avenir de cette langue au Rwanda où la grande majorité de la population semble totalement minimiser son importance, que ce soit au niveau local ou aux niveaux régional et sous-régional.

4. QUEL AVENIR POUR LE KISWAHILI AU RWANDA ?

Si l'on considère les attitudes défavorables que la majeure partie de la population rwandaise manifeste à l'égard du kiswahili, on a vite l'impression que cette langue n'a aucune chance de survie au Rwanda.

Toutefois, l'ouverture du Rwanda aux pays swahiliphones fait que les vieux clichés dévalorisants s'estompent de plus en plus. La population rwandaise, et en particulier la jeunesse scolarisée, commence à se rendre compte de l'importance quasi vitale de cette langue sur le plan des rapports commerciaux avec les pays d'Afrique centrale et orientale, et l'intérêt pour l'apprentissage de cette langue semble désormais s'accroître. Nos affirmations reposent sur les premières observations faites sur terrain au Rwanda et sur nos intuitions sociolinguistiques après discussions informelles avec certains étudiants du Département des Langues et Littératures Africaines de la Faculté des Lettres à l'Université Nationale du Rwanda.

La position géographique du Rwanda l'empêche d'avoir accès à la mer. Le souci de désenclavement l'amène ainsi à se rapprocher de plus en plus des pays riverains de l'Océan Indien tels que le Kenya (pour son port de Mombasa) et la Tanzanie (pour ses deux ports d'Isaka et de Dar-es-Salaam). Les grands transporteurs et les petits trafiquants ont donc besoin du kiswahili pour mener à bien leurs activités dans cette région. Le kiswahili y gagne alors d'être la « lingua franca » pour les transactions commerciales. Il joue le rôle que nulle autre langue ne peut actuellement remplir puisque c'est la langue de la majeure partie de la population de cette région d'Afrique, contrairement par exemple à l'anglais qui reste le monopole de la seule élite scolarisée.

L'activité commerciale commence à intéresser plus de gens au Rwanda. Les mentalités évoluent. L'époque de la sédentarisation semble révolue : on quitte la campagne pour s'installer en ville et on s'approche davantage des swahiliphones.

Le kiswahili n'est plus lié à la religion musulmane, mais plutôt à l'activité commerciale. La diabolisation de cette langue et de ses locuteurs s'atténue manifestement, surtout chez les intellectuels qui ne s'intéressent au kiswahili que pour sa fonction instrumentale, comme il ressort des propos recueillis auprès d'une vingtaine d'étudiants du Département des Langues et Littératures Africaines de l'Université Nationale du Rwanda. Et puis, la tolérance s'accroît entre les confessions religieuses. L'Église catholique omniprésente au Rwanda n'a désormais rien à craindre de l'Islam qui ne compte qu'un faible pourcentage d'adeptes concentrés dans de petits quartiers des centres urbains.

Mais beaucoup reste à faire au niveau de l'éducation. En effet, le kiswahili n'est ni langue d'enseignement, ni branche obligatoire à

enseigner à aucun niveau du système éducatif rwandais. Cependant, l'importance du kiswahili en Afrique subsaharienne n'est plus à démontrer. À notre avis, l'enseignement du kiswahili devrait aller de pair avec celui du kinyarwanda, du français et de l'anglais, et ce dès l'école primaire. D'abord parce que le kinyarwanda est pour tous les Rwandais le symbole et le garant de l'identité nationale et culturelle, ensuite parce que ces trois langues étrangères constituent toutes une fenêtre ouverte sur le monde extérieur, que ce soit au niveau régional et international. Cela permettrait aussi de familiariser très tôt les Rwandais avec les langues étrangères de grande audience internationale dont ils ont besoin pour des raisons académiques et professionnelles. Au secondaire, l'enseignement du kiswahili ne devrait pas se limiter aux filières littéraires ; il devrait plutôt s'étendre à toutes les autres filières. C'est ainsi que les jeunes pourront mieux connaître cette langue. L'idée de la création d'une académie linguistique nationale « dont le rôle reviendrait à concevoir et à superviser la planification linguistique du pays » (Munyankesha. 2004 : 293) serait aussi à considérer.

Comme le souligne Ntahnkiriye (1996) à la suite de Calvet (1987), l'aménagement linguistique devrait commencer par celui de toute la société, surtout en ce qui concerne les clichés dévalorisants qui sont souvent source de ralentissement intellectuel et économique. L'avenir du kiswahili se dessine à l'horizon, mais il va dépendre énormément du changement d'attitudes du peuple rwandais à son égard. Une fois que les anciens préjugés défavorables à cette langue n'auront plus de place dans la société rwandaise, et cela se pressent actuellement au Rwanda, elle aura sans doute plus de locuteurs vu l'importance qu'il acquiert progressivement surtout au niveau des échanges commerciaux entre le Rwanda et les pays d'Afrique centrale et orientale.

CONCLUSION

Au Rwanda, l'émergence de nouveaux modèles de réussite sociale autres que le « musilimu » sachant lire et écrire le kiswahili, va entraîner la perte de vitesse de cette langue au profit du kinyarwanda d'abord, du français et de l'anglais par la suite. L'église catholique a joué un grand rôle dans la marginalisation du kiswahili et de la micro-identité qui le parle par son hostilité qui a été transmise par la suite aux fidèles chrétiens qui forment la majorité du peuple rwandais. À cela s'ajoutait

l'unilinguisme généralisé du peuple rwandais qui s'est tourné vers les langues coloniales uniquement pour des besoins de communication internationale.

Ouvrages cités

- ADEGBIJA, E. 1994. *Language attitudes in Sub-Saharan Africa. A sociolinguistic Overview*. Multilingual Matters Ltd. Clevedon.
- CALVET, L. J. 1987. *La guerre des langues et les politiques linguistiques*. Paris. Payot.
- MUNYAKAZI, L. 1984. *La situation linguistique du Rwanda : aspects endocentrique et exocentrique*. Nice. Université de Nice. (Thèse de doctorat)
- MUNYANKESHA, P. 2002. Le nouveau visage linguistique du Rwanda. Statut et fonctions des langues au « Pays des Mille Collines ». *Métamorphoses : réflexions critiques sur la littérature, la langue et le cinéma*. Éditions Paratextes. Toronto. pp. 123-131
- . 2004. *Les défis du plurilinguisme officiel au Rwanda. Analyse sociolinguistique*. London. The University of Western Ontario. (Thèse de doctorat).
- MUREBWAYIRE. 1979. *La concurrence fonctionnelle des langues au Rwanda*. Sherbrooke. Université de Sherbrooke. (Thèse de maîtrise)
- NTAHONKIRIYE, M. 1996. *Statut et fonctions des langues au Burundi*. Laval. Université Laval. (Thèse de doctorat)
- NTAKIRUTIMANA, E. 2002. *La langue swahili comme base d'unification dans la région des Grands Lacs africains*. Québec. Université Laval. (Thèse de doctorat).

COMPTE RENDU

Christelle Nadia Fotso. *L'Empreinte des choses brisées*. Éditions du Protocole, 2008. 285p.

Cécile Dolisane-Ebosse
Université de Yaoundé I (Cameroun)

Christelle Nadia Fotso, juriste, écrivaine, bloggeuse, a publié en 2008 aux Éditions du Protocole, *L'empreinte des choses brisées*, 285p.

Ce roman-fleuve se divise en deux grandes parties, inégalement réparties, elles-mêmes subdivisées en six chapitres – sans les nommer ainsi – ayant chacun un sous-titre. Un ordonnancement pour le moins insolite qui ne laisse guère le lecteur indifférent. En effet, la ligne directrice, l'ossature de cette prose entrecoupée de lettres, de multiples dialogues et correspondances, retrace les contradictions d'une folle amoureuse mais d'un amour étagé, métaphorique et réel à la fois.

D'entrée de jeu, Andrea, l'héroïne-narratrice qui navigue entre son pays natal, le Cameroun, et plus précisément dans ses villes de cœur telles Nkongsamba et Douala, et la Nouvelle Angleterre américaine, son pays adoptif, amorce son récit par un constat amer sur la décrépitude de son univers d'enfance, de ses racines. Elle note l'inertie de ces lieux mythiques ainsi que le désarroi et la désolation qui en découlent ; lieux de mémoire qui n'ont aucune perspective d'avenir, aucune opportunité : « Il n'y a pas d'avenir dans l'ouest » (p. 10).

De plus, le communautarisme excessif de ces milieux asphyxiants a entraîné, au fil des temps, le repli sur soi et, par conséquent, le rejet de la différence. En y retournant par pure nostalgie, « les handicaps furent alors sa jeunesse, la mixité de son sang, ses différences », elle découvre plutôt une nature étrange où les humains cultivent l'ambiguïté, un monde mystérieux où le culte du secret est de rigueur. Aussi voulut-elle consulter les oracles et les présages.

Mais ce passage liminaire lyrico- anthropologique qui ressemble, à bien des égards, à un appendice d'une errance identitaire par le biais du mythico-religieux ancestral, tranche avec la suite du roman où l'auteur

se lance dans une longue narration autour d'une passion amoureuse, la quête d'un amour inassouvi et rêvé entre elle et Sacha depuis la ville de Charlotte aux États-Unis. Dans cette étrange disposition d'idées qu'apparemment rien ne relie, parfois sans concordance, elle précise elle-même que l'espace change, les réalités aussi.

De même, l'on oscille de la mobilité géo-poétique à une mobilité géo-spatiale : de l'Afrique à l'Amérique où elle rêve d'un amour idéal avec la description optimale du corps sublimé de Sacha, ce dernier étant animé d'un complexe de supériorité. Après avoir montré le contraste entre Douala et Léomister, elle se projette, comme possédée par la magie du verbe, justifiée par des envolées lyriques d'un Sacha né à Léomister dont la ville ressemble, par bien des aspects, aux légendes de son Afrique natale, envahie par une émotion forte, une sensation de jouissance. Andrea intriguait Sacha par cette fièvre passionnelle, apprend-on (p. 168). Mais cet amour platonique et idyllique se confronte dans la vie réelle à des résistances aussi bien charnelles que morales (p. 126). Elle se rend compte que cette volupté est éphémère et superficielle. Le seul contact des corps ne suffit donc pas ; l'on reste éternellement insatisfait par les apparences. C'est la raison pour laquelle elle préfère savourer l'instant, le ponctuel. Elle accordera ainsi une importance capitale à la sexualité, ce corps désirant, irrésistible mais réducteur. En effet, faute de pouvoir atteindre l'absolu, le parfait amour, elle se contente finalement de cette oasis qui n'est que contingence jusqu'aux limites de l'immoralité, du vice.

À partir de cette analyse, l'on dénote la dimension transgressive et subversive de l'œuvre illustrée par des propos lascifs qui, bien que cultivant l'ambiguïté entre la recherche de la vérité – car, dit-elle, « la vérité est un ami » – et la violence, poussent son désir aux frontières de la licence. C'est au nom de cette audace créatrice qu'elle fait l'apologie du sexe tabou : « je choisis l'ordre bordélique du désordre et la fidélité ».

Dans cet univers poétique de la romance et des flirts, ajouté à une liberté de ton, l'héroïne s'élève paradoxalement jusqu'aux sphères de l'archétype. Elle décrit ses contacts avec un amour qu'elle veut transcendantal, aux sensations paradisiaques voire extatiques, mais, hélas, après cette évasion vers le suprasensible et les plaisirs épicuriens, l'on ne savoure que la chair. De là pointe la désillusion, une disharmonie interne, où elle se retrouve déchirée entre la volonté d'atteindre le plaisir absolu et la déception que cette contingence génère, se muant surtout en une force destructrice, envahissante, éphémère et paralysante. Ainsi

de spéculations en spéculations, de doutes en doutes, l'amour symbolisé par Sacha devient un refuge, une échappatoire, une fuite en avant, la réalité étant bien plus morose (p. 177).

Au demeurant, l'entrée d'un troisième personnage, Leah, ne changera rien au destin de l'héroïne. Les obstacles et les contradictions s'amoncellent d'autant plus qu'on est dans une dialectique de l'absurde, un monde aux paradigmes antithétiques, où la beauté côtoie la laideur, le tragique, le comique, et où la nuit succède au jour. Finalement, dans l'investigation de son moi, de son identité féminine et culturelle, elle découvre ses identités composites, foisonnantes. Elle se rend compte qu'elle est un tout, un rhizome. Aussi incarne-t-elle une symbiose entre ses multiples espaces, Douala, Charlotte, Leomister, sachant qu'elle a une personnalité cosmopolite, multiculturelle et fragmentée. Ce qui provoque par moments des confusions et une sensation d'errance. Est-ce à dire donc que l'amour est impossible ? Une énigme et un beau mensonge ? Ou un joli poème comme le laisse présager la fin du récit ? (p. 133).

Après cet embrasement des corps qui jouxte aliénation et rébellion, le corps difforme trahit une certaine corporéité du corps souffrant, tantôt martyrisé, tantôt défié. Ce récit laisse transparaître une religion du corps parfois excessive avec des métaphores hyperboliques telles que « amour océanique », ou encore Andrea, « une esclave », « soumise ou masochiste » (p. 175). Cette écriture se trouve alors à l'intersection de la sexualité, du culturel et du symbolique.

Sur le plan de la forme, de l'architecture romanesque, la structure est un kaléidoscope, une technique de la mise en abyme, le tout moulé dans une langue et un style tout aussi ambigus : grossiers et châtiés à la fois, enrichis d'oxymores et de néologismes. Chez l'auteure, il y a comme un effet de miroir, reflet de sa propre vie, reflet de ses expériences multiples. Est-ce alors un miroir autobiographique ? En tout cas, la narratrice affirme à la fois ne pas aimer son corps qu'elle traîne comme un boulet et être l'esclave de Sacha (p. 274). Simultanément, on décèle aisément les influences de ses lectures, sa culture générale, en l'occurrence, les traces de l'absurde d'Albert Camus, ce tragique camusien flirtant alors avec le spleen de Baudelaire ; en un mot, une intertextualité qui trouve un écho favorable chez les poètes romantiques, « les poètes maudits » (pp. 220 & 250).

En fin de compte, l'appareillage argumentatif de cette prose poétique et les outils théoriques qu'elle peut exiger dans l'harmonie des

contraires ne révèlent-elles pas la complexité de l'être humain ? En d'autres termes, l'incarnation de la condition humaine précaire dévoile-t-elle par là même cette quête d'éternité dont l'être humain a vivement besoin ? Cette alternance entre le lyrisme et la dimension ontologique, à savoir l'investigation du Moi, des racines, des amours, semble avoir des visées prométhéennes et traduire une utopie, d'où la magie de l'écriture.

Sans vouloir transformer le roman en un catalogue des faits sociaux, nous regrettons tout de même qu'à l'heure d'une mondialisation confuse et insipide, où le continent est plus victime que profiteur, qu'un auteur africain s'enferme aveuglément dans un amour-passion. Ce qui donne des sensations, voire des allures d'une romancière bourgeoise baignant quelque peu dans l'insouciance.

APPEL D'ARTICLES

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF*
N° 6 Mai 2014

Thème : « L'individuel et le social dans les
littératures francophones »

Dossier coordonné par
Emmanuel Bruno Jean-François,
Mauritius Institute of Education (Île Maurice), et
Ourdia Djedid,
Western University (Canada)

Les travaux d'analyse littéraire empruntant aux études culturelles et postcoloniales ont largement contribué à mettre en valeur une vision des littératures francophones comme prenant leur indépendance de l'institution littéraire française et d'une vision coloniale et/ou occidentale des cultures du monde, pour mieux représenter les particularités locales de certaines sociétés et l'apport de ces dernières à la compréhension de la pluralité culturelle mondiale. Cette démarche, tantôt aussi sociocritique, politique et/ou anthropologique, a longtemps favorisé la reconnaissance d'expressions littéraires et culturelles exprimant les aspirations collectives (notamment sociales et nationales) et concrétisant un désir d'émancipation du centre dominant. Aussi, les stratégies de déplacements, de détours et de décentrements visibles dans les littératures francophones ont été largement interprétées comme des marqueurs de ces expressions sociales et culturelles tantôt locales, tantôt régionales et/ou transnationales.

Pour autant, l'on peut noter chez de nombreux auteurs, en exil ou demeurant au pays, une tentative (parfois paradoxale) de se soustraire aux diverses formes de récupération au sein d'un collectif restrictif qui aurait pour seule 'mission' de représenter le collectif social et/ou local. Ces mêmes auteurs se veulent en effet affranchis des contraintes accompagnant les rôles sociaux assignés (parfois à posteriori) à leurs prédécesseurs, refusant alors de se faire les porte-parole du collectif pour tendre vers des sujets plus individuels, voire marginaux ou dissidents,

échappant ainsi aux fonctions sociales régulièrement conférées aux écrivains francophones (auteurs féministes, auteurs engagés, auteurs nationaux, auteurs africains, algériens, *etc.*). Souvent encore, si leurs œuvres ne sont pas insensibles au contexte social, elles sont tout de même investies de quêtes esthétiques plus individuelles/personnelles qui permettent de transcender la question de la représentation sociale et réaliste.

Ce numéro des *Cahiers du GRELCEF* propose de réfléchir sur la question de la représentation et de la fonction de l'individuel et du social dans les productions littéraires francophones. Comment ces dernières (re)négocient-elles le rapport entre la sphère individuelle et la sphère sociale ? Ces deux catégories s'opposent-elles toujours dans les œuvres contemporaines ? Comment se caractérise cette (re)négociation aux différents niveaux stylistiques, structurels, textuels, esthétiques, narratifs, génériques, etc. ?

Les contributions souhaitées pourront aborder la problématique du point de vue de sa théorisation ou de son explicitation par des cas concrets. Les pistes indiquées ci-après le sont à titre illustratif mais non-exclusif :

- L'incidence du contexte social dans la production et la réception des productions littéraires francophones
- Les champs littéraires « mineurs » et les attentes du collectif
- Le collectif et/ou l'individuel comme paradigmes de lecture des œuvres
- Voix collectives, voix individuelles et voix dissidentes
- Individualité(s), altérité(s) et communauté(s)
- Identité(s) individuelle(s) et identité(s) sociale(s)
- La norme et l'exception sociales
- Les expressions et répressions des voix marginales
- L'autobiographie et l'individu
- Stratégies narratives et (re)négociations du lien entre l'individuel et le social
- La représentation du social par la quête esthétique personnelle
- Esthétiques individuelles et subversions
- Le corps individuel et le corps collectif
- Le style comme lieu d'autonomisation
- Lien entre modernités littéraires et luttes sociales.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés des coordonnées et affiliation institutionnelle des auteur.e.s, ainsi que d'une notice bio-bibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 31 décembre 2013** : cgrelcef@uwo.ca.

Les articles proposés doivent suivre également le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF*, disponible à l'adresse : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocol.html. Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef

Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction

Rohini BANNERJEE, Boussad BERRICHI, Fida DAKROUB,
Laté LAWSON-HELLU, Simona PRUTEANU, Marilyn
RANDALL, Jeff TENNANT

Comité scientifique

Jean ANDERSON, Rohini BANNERJEE, Philippe BASABOSE,
Maya BOUTAGHOU, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-
FERNANDES, Névine EL NOSSERY, Tamara EL-HOSS, Alain
GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Laté LAWSON-HELLU,
Ramona MIELUSEL, Anne-Marie MIRAGLIA, Pascal
MUNYANKESHA, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert
SATYRE, Elena Brandusa STEICIUC, Jeff TENNANT, Julia
WATERS

Ont participé à ce numéro :

Amel ABDALLAH-KALAJI, Malika DAHOU, Cécile
DOLISANE-EBOSSÉ, Habiba Jemmali FELLAH, Laté
LAWSON-HELLU, Claudia MANSUETO, Ramona MIELUSEL,
Anne-Marie MIRAGLIA, Pascal MUNYANKESHA, Vincent
SIMÉDOH, Émilie TIOLLIER-AQAJANI

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef