

Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

L'INDIVIDUEL ET LE SOCIAL
DANS LES LITTÉRATURES
FRANCOPHONES



N° 6 MAI 2014

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

**L'INDIVIDUEL ET LE SOCIAL
DANS LES LITTÉRATURES
FRANCOPHONES**



N° 6 MAI 2014

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. 2014

Sommaire

ÉDITORIAL

L'INDIVIDUEL ET LE SOCIAL DANS LES LITTÉRATURES FRANCOPHONES.	9
<i>LA RÉDACTION</i>	

AFRIQUE SUBSAHARIENNE ET CARAÏBES

RÉSISTANCE FÉMINISTE/FÉMININE CONTRE LES INSTITUTIONS SOCIALES : <i>RIWAN OU LE CHEMIN DE SABLE</i> (K. BUGUL), <i>UNE SI LONGUE LETTRE</i> (M. BÂ), <i>TRAVERSÉE DE LA MANGROVE</i> (M. CONDÉ) ET <i>PLUIE ET VENT SUR TÉLUMÉE MIRACLE</i> (S. SCHWARZ-BART).	17
<i>MOUHAMADOU CISSÉ</i>	

HISTOIRE DES MÈRES, DESTIN DES FILLES : DE LA PROCRÉATION À LA CRÉATION DE SOI DANS <i>L'ENFANT-BOIS</i> D'AUDREY PULVAR ET <i>FLEUR DE BARBARIE</i> DE GISELE PINEAU.	35
<i>KARINE BÉNAC-GIROUX</i>	

LE ROMAN À SUSPENSE DE LA CARAÏBE FRANCOPHONE : ENTRE CONVENTION ET SUBVERSION.	57
<i>EMELINE PIERRE</i>	

L'ÉCRITURE POPULAIRE DE FÉLIX COUCHORO : LA PERSPECTIVE LINGUISTIQUE ET LITTÉRAIRE.	75
<i>LATÉ LAWSON-HELLU</i>	

POÉTIQUE DES « ROMANS DE L'EXIL » DE MONGO BETI.	89
<i>CLAUDE ÉRIC OWONO ZAMBO</i>	

REPRÉSENTATION DU SOCIO-HISTORIQUE ET AUTONOMISATION STYLISTIQUE CHEZ PIUS NGANDU NKASHAMA.	105
<i>EMMANUEL K. KAYEMBE</i>	

MASHREK, OCÉAN INDIEN ET ASIE DU SUD-EST QUÊTE INDIVIDUELLE, MÉMOIRE COLLECTIVE ET IMAGINAIRE SOCIAL CHEZ AMIN MAALOUF ET JEAN-MARIE GUSTAVE LE CLÉZIO.	123
<i>DÉSIRÉ ATANGANA KOUNA</i>	
RÉPRESSIONS DES VOIX MARGINALES, LA NORME, L'EXCEPTION SOCIALE ET LA LITTÉRATURE MAURICIENNE.	139
<i>VICRAM RAMHARAI</i>	
ANANDA DEVI DANS LE FEU RÉVÉLATEUR ET TRANSFORMATEUR DES MYTHES.	161
<i>METKA ZUPANČIĆ</i>	
À L'OMBRE DES CAGES À TIGRES : IMAGINAIRE DÉCOLONIAL ET REPRÉSENTATION DU CORPS FÉMININ DANS <i>RIZ NOIR</i> D'ANNA MOÏ.	179
<i>AURÉLIE CHEVANT</i>	
AFRIQUE DU NORD ET AMÉRIQUE DU NORD <i>LE PREMIER HOMME</i> D'ALBERT CAMUS : L'INDIVIDU DE L'AUTOFICTION ET DE LA MÉDITERRANÉE.	197
<i>ANNE-MARIE GANSTER</i>	
ÊTRE « EXOTIQUE » DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES : L'EXEMPLE DE ROBERT DE ROQUEBRUNE.	213
<i>MARIE-HÉLÈNE GRIVEL</i>	

Éditorial

L'individuel et le social dans les littératures francophones

La Rédaction

Dans les principes de la littérature, du fait de la langue comme premier médium de la communication proposée entre l'individu écrivant et son récepteur, le ou les lecteurs potentiels, se construit la propre problématique de l'individu et du social au centre d'intérêt du présent numéro. Si cette relation quasi-fondamentale assure au fait littéraire, au texte et à sa pertinence socio-sémiotique ou discursive dès lors, sa raison d'être, ainsi en va-t-il de la relation de concomitance entre l'écrivain et le social. Les articles rassemblés dans ce numéro en donnent la mesure, tels qu'ils indiquent également la non-sécabilité, pour ainsi dire, entre l'individuel et le social lorsqu'on en arrive à la spécificité du fait francophone dont l'intelligibilité, en convoquant l'écrivain, l'insère d'office dans un social fondé sur le fait idéologique ayant marqué son histoire. Comme d'usage, les contenus des articles relèvent de l'entière responsabilité des auteur.e.s et ne sauraient refléter le point de vue du groupe ou de ses affiliations institutionnelles.

En ce qui concerne la question de l'individuel et du social en soi dans les littératures francophones, il est un fait que les travaux d'analyse littéraire empruntant aux études culturelles et postcoloniales ont largement contribué à mettre en valeur une vision de ces 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. Les stratégies de déplacements, de détours et de décentrement visibles dans les littératures francophones ont de même été largement interprétées comme des marqueurs de ces expressions sociales et culturelles tantôt locales, tantôt régionales et/ou transnationales.

Il est un fait, également, que 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.

Dans les exemples retenus cependant par les auteures et auteurs des articles rassemblés, revient notamment cette permanence des écritures francophones, hier comme aujourd'hui, et d'une région de l'espace francophone à l'autre, où l'individuel, de l'écrivain ou de son personnage, ne se comprend dans sa subjectivité que par rapport au collectif d'où il tire les problématiques que le texte présente ou les « solutions » qu'il présente aux différentes problématisations de cette subjectivité. C'est en raison de la permanence de ce rapport à (re)constituer dès lors en fondement épistémique de l'écriture francophone, qu'est proposée la répartition des articles suivant les différentes régions de l'espace francophone, les textes abordés répondant, pour leur part, aux diverses générations constitutives aujourd'hui du champ institutionnel littéraire francophone. Les articles de Mouhamadou Cissé, de Karine Benac-Giroux, d'Emeline Pierre, de Laté Lawson-Hellu, de Claude Eric Owono-Zambo et d'Emmanuel K. Kayembe, relèvent ainsi de l'Afrique subsaharienne et des Caraïbes. Ceux de Désiré Atangana Kouana, de Vicram Ramharai, de Metka Zupančič et d'Aurélié Chevant nous anènt au Mashrek, dans l'Océan

Indien et en Asie du Sud-Est, alors que ceux d'Anne-Marie Ganster et de Marie-Hélène Grivel relèvent de l'Afrique du Nord et de l'Amérique du Nord, chacun de ces articles rappelant, dans leur diversité, le constat épistémique formulé ici.

Ainsi, Mouhamadou Cissé étudie, dans son article, la relation signifiante entre quatre romans francophones d'auteures féminines, Ken Bugul, Maryse Condé, Mariama Bâ et Simone Schwarz-Bart, et la question sociale des institutions du mariage qui enfrennent l'intégrité de l'individu-femme. Il s'agit, pour l'auteur de l'article, d'indiquer dans quelles mesures ces quatre romans expriment la résistance des auteures étudiées aux normes sociales, particulièrement à celles de la polygamie, dans la perspective cependant du discours féministe lié à la tradition occidentale.

Dans son article, Karine Benac-Giroux étudie plutôt la question de l'absence de la mère dans les romans de deux auteures féminines de la Guadeloupe, Audrey Pulvar et Gisèle Pineau. Pour l'auteure de l'article, une telle problématique, dont les personnages des romans étudiés vivent le traumatisme à degrés divers, renvoie davantage à la question de la violence, masculine ou collective, liée à l'histoire coloniale, et dont ont été victimes les mères « absentes » mises en scène.

En partant de la résurgence du genre paralittéraire du roman à suspense dans la littérature francophone actuelle, Emeline Pierre démontre dans son article le recours des deux auteures francophones retenues, Myrtille Devilmé, d'Haïti, et Marie-Reine de Jaham, de la Martinique, à cette forme d'expression inusitée dans l'écriture francophone, pour mettre au jour les maux de leurs espaces de référence. Ici, c'est à partir de l'histoire collective de l'esclavage que se comprend l'innovation esthétique des écrivaines, tout comme leur volonté d'inscrire la portée sociale de leurs œuvres dans l'actualité de la mondialisation.

Dans son article, Laté Lawson-Hellu prend également comme point de départ de l'analyse proposée l'écriture paralittéraire mais chez l'écrivain Félix Couchoro, dans la mesure où cette écriture paralittéraire s'inscrit dans la démarche de résistance anticolonialiste de l'écrivain. Pour l'auteur de l'article, il s'agit de démontrer ainsi dans quelle mesure, en réinterprétant les règles du genre policier à la lumière de l'intentionnalité populaire qui assure à son écriture de « résistance » sa portée didactique sociale en même temps que son ancrage culturel local,

l'écrivain redéfinit jusqu'aux principes d'appréhension du genre romanesque francophone.

Pour Claude Eric Owono-Zambo, qui étudie les « romans de l'exil » dans l'œuvre de l'écrivain Mongo Beti, c'est à la fois par le militantisme politique et l'usage délibérément recherché de la langue française que cet écrivain, hier comme dans la post-indépendances, assume le rôle de critique des maux de la société issue du colonialisme ou inscrite dans le néocolonialisme en Afrique. Pour l'auteur de l'article, c'est ainsi une œuvre inscrite dans la tradition occidentale du roman réaliste qui devient l'arme de l'écrivain abordé, dans sa relation aux problèmes du collectif mis en scène, au prix de la perte de la spécificité langagière de ce collectif dans l'hypercorrection conférée à l'écriture.

L'article d'Emmanuel K. Kayembe aborde pour sa part l'œuvre de l'écrivain et critique congolais, Pius Ngandu Nkashama, sous l'angle de l'effet de réel propre à l'esthétique réaliste, de même que sous l'angle des effets de style qui particularisent l'appropriation que fait l'écrivain de cette esthétique. Pour l'auteur de l'article, l'œuvre de P. Ngandu Nkashama propose ainsi un jeu à son lecteur où l'illusion référentielle « réaliste » proposée s'accompagne d'un travail de composition stylistique qui remet en cause les règles de composition d'usage du texte littéraire pour replacer son propos dans une perspective sociale et critique que l'illusion référentielle créée voudrait plutôt démentir. Pour l'auteur de l'article, c'est dans ce sens que l'œuvre de l'écrivain porte la marque du travail de l'individu écrivant sans pour autant l'éloigner de l'espace collectif au cœur de son écriture, comme en témoigne sa revendication de l'oralité pour l'écriture.

Dans son article sur Jean-Marie Gustave Le Clézio et sur Amin Maalouf, Dérisé Atangana Kouna explore la question de la mémoire dans les œuvres des deux écrivains en en mettant l'accent sur la portée historique et sociale, chez A. Maalouf, et sur la portée familiale chez J.-M. G. Le Clézio. Pour l'auteur de l'article, c'est dans l'entrecroisement de l'écriture personnelle, liée à la question de la mémoire, et de l'écriture collective, celle des espaces de référence des textes mais aussi d'intelligibilité de cette question de la mémoire, que se rencontrent les deux écrivains dans la pertinence discursive de leurs œuvres.

Dans son article, Vicram Ramharai propose, lui, un aperçu historique du principe de la censure qui aura marqué la vie littéraire à l'Île Maurice depuis l'époque coloniale française puis britannique. Pour l'auteur de l'article, c'est à travers les différentes phases de ce principe,

qui visait autant l'écrivain que le contenu de sa production littéraire, que peut se définir l'écrivain marginal dont le statut ne l'était qu'en fonction des conditions spécifiques et contextuelles de la censure. Ici, pour l'intelligibilité de l'analyse, c'est moins l'individu qui s'inscrivait contre la norme, littéraire ou sociale, que le fonctionnement social de la norme, qui retient l'attention de l'auteur de l'article.

Dans son article, Metka Zupančič s'intéresse plutôt à la pertinence, aujourd'hui, du mythe dans la littérature face au désaveu de la tradition, et particulièrement dans l'œuvre d'Ananda Devi. Il s'agit ainsi, pour l'auteur de l'article, de partir du roman *Le Voile de Draupadi* de la romancière mauricienne, pour établir les conditions discursives d'intégration du mythe dans la pertinence sociale et symbolique de l'écriture. Si l'appropriation du mythe, ici, relève du travail de l'individu, c'est dans la mesure où elle reconduit dans sa réécriture individuelle le rapport que maintient l'individu avec la tradition, et ce, nonobstant, dans une perspective qui reste ontologique autant que sociale et critique.

En partant, du paradigme de l'imaginaire « décolonial », l'article d'Aurélié Chevant étudie pour sa part la représentation du corps féminin dans le roman *Riz noir* de l'auteure vietnamienne Anna Moi. Pour l'auteur de l'article, qui révoque ainsi les lectures exotiques et néocoloniales proposées de l'œuvre de la romancière, il s'agit plutôt d'indiquer dans quelles mesures cette œuvre répond à l'histoire coloniale du Vietnam, et d'y relever ce que la romancière y propose comme la revalorisation de la femme vietnamienne au regard de l'histoire coloniale.

L'article d'Anne-Marie Ganster s'intéresse au *Premier Homme* d'Albert Camus, texte jugé autobiographique, ainsi qu'au discours identitaire qu'il présente par rapport à l'espace méditerranéen. Pour l'auteur de l'article, il s'agit de démontrer dans quelle mesure devient applicable à l'œuvre autobiographique de l'écrivain sa conception d'une identité collective « méditerranéenne » à la fois réelle et éphémère dans ses modalités d'appréhension, Camus évoquant par exemple l'histoire du « Pied-noir » d'Algérie dans ce texte.

Dans son article, qui clôt le numéro, Marie-Hélène Grivel s'intéresse à l'œuvre de Robert de Roquebrune, auteur québécois et canadien-français pour l'époque d'appréhension de son œuvre, en France et dans l'entre-deux-guerres. Pour l'auteur de l'article, l'œuvre de Robert de Roquebrune répond à la question de la légitimation de la

littérature pour le champ littéraire québécois, en soulevant la question du rapport de ce champ à l'histoire coloniale française en Amérique du Nord.

L'objectif de ce numéro était donc de proposer une réflexion sur la question de la représentation et de la fonction de l'individuel et du social dans les productions littéraires francophones. Autrement dit, 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. ? Le constat, en somme, voudrait que le paradigme de l'individuel, dans le champ littéraire francophone, demeure encore intimement lié à celui du social dans sa pertinence holistique pour l'écrivain.

AFRIQUE SUBSAHARIENNE ET CARAÏBES

Résistance féministe/féminine contre les institutions sociales : *Rivan ou le chemin de sable* (K. Bugul), *Une si longue lettre* (M. Bâ), *Traversée de la mangrove* (M. Condé) et *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (S. Schwarz-Bart)

Mouhamadou Cissé

Université du Québec à Montréal (Canada)

Cet article analyse deux modes de résistance contre des mécanismes institutionnalisés que sont la polygamie et la domination masculine qui engagent respectivement des héroïnes africaines et antillaises dans quatre romans. Mariama Bâ et Ken Bugul tentent de mettre à distance l'institution polygamique et utilisent le féminisme « révolutionnaire » occidental comme arme émancipatrice qui conteste l'image de la femme-objet, repousse le désir coupable de l'homme-possesseur et réexamine le mariage arrangé. Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart qui se sont pourtant démarquées des idées féministes ont évoqué le combat féminin contre le pouvoir des mâles, êtres jugés irresponsables, absents ou invisibles dans la famille matrifocale qui est un héritage de l'esclavage et de la colonisation. L'argument consiste à voir comment *Une si longue lettre*, *Rivan ou le chemin de sable*, *Pluie et vent sur Télumée miracle* et *Traversée de la mangrove* qui donnent la parole à différentes héroïnes, bouleversent les coutumes profondément ancrées dans les sociétés, avec des points de vue d'auteurs différents.

INTRODUCTION

Les romancières Ken Bugul et Mariama Bâ sont originaires du Sénégal, tandis que Maryse Condé et Simone Schwarz-Bart sont natives de la Guadeloupe : ces deux aires culturelles ont à peu près en commun

quelques types de relations conjugales basés sur le pouvoir des mâles. Au Sénégal, la polygamie qui est une tradition culturelle et religieuse légitime le fait de prendre plus d'une épouse et entraîne souvent des conséquences : déstabilisation du ménage, conflits entre co-épouses, révoltes. Bâ et Ken Bugul ont représenté respectivement dans *Une si longue lettre* (1981) et *Riwan ou le chemin de sable* (1999) ces troubles conjugaux que vivent des héroïnes qui examinent les particularités de l'institution polygamique et réclament leur émancipation. Les romans s'inscrivent dans la période de naissance du féminisme africain dans les années 70 et 80 (Cazenave : 1996, 13) ; et Bâ et Ken Bugul qui sont des écrivaines dites féministes (Boyce et Graves : 1986 ; Harrow : 2007, 28-29) mettent en jeu le système patriarcal revendiqué par certains personnages et critiqué par d'autres. Dans les Antilles où la colonisation et l'esclavage ont perturbé la stabilité familiale, la domination violente des mâles et le rôle central de la mère dans la famille constituent des faits quasiment disposés. Si le droit de cuissage a longtemps légitimé le viol des femmes à l'époque de l'esclavage (Antoine : 1998, 144), le colonisé caribéen revendique et assume cette violence (Fanon : 1961). Schwarz-Bart et Condé qui se sont démarquées des idées féministes (Haigh : 2001, 30) ont pourtant imaginé dans *Pluie et vent sur Télumée miracle* (1972) et *Traversée de la mangrove* (1989)¹ ces caractéristiques de la famille antillaise ; elles construisent des héroïnes dominées mais qui refusent leur condition. L'adjectif « féminine » s'applique mieux à leur résistance en raison de leur discours et de la posture des auteures ; alors que le qualificatif « féministe » se prête au combat des personnages africains créés à l'image de Bâ et Ken Bugul. Dans les deux situations, il s'agit de la parole que s'approprie la femme engagée pour décrire l'institution qu'on définit dans le sens de « structures organisées pour maintenir un état social » (Tourney : 2011, 3) et qui est ici la polygamie (*Lettre* et *Riwan*) ou la tension familiale (*Traversée* et *Télumée*). Cette parole littéraire s'inscrit dans un cadre théorique qui explique son émergence et les enjeux de la résistance.

En Afrique de l'Ouest, l'ouvrage d'Awa Thiam *La parole aux négresses* (1978) qui est un mélange de réflexions féministes et d'enquêtes sociologiques retient notre attention. Les témoignages

¹ Désormais, pour les citations extraites des quatre romans, nous utiliserons les diminutifs *Lettre*, *Riwan*, *Pluie* et *Traversée* suivis du numéro de page.

authentiques que l'auteure a recueillis auprès des femmes noires de six pays africains dont le Sénégal lèvent le tabou sur des problèmes vécus tels que le mariage forcé, l'excision, l'infibulation, la polygamie, etc. Les femmes racontent leur condition sous l'autorité soit du père, du mari, du frère ou du marabout. Pour Thiam, ce n'est plus le temps « de faire abstraction de ces problèmes » (19) ; son ouvrage donne la parole à des négresses longtemps emmurées dans la soumission et confinées à la tradition : « N'est-il pas temps qu'elles (re)découvrent leur voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent, qu'elles sont des êtres humains ? » (18). Thiam est convaincue que « dans les sociétés patriarcales, la femme n'a pas son mot à dire » (21), elle exige à cette dernière d'agir, l'action féministe étant la voie/voix salutaire :

N'est-il pas temps que les Négresses se donnent l'impérieuse tâche de prendre la parole et d'agir ? Ne faut-il pas qu'elles s'en octroient le droit, exhortées, guidées non par les chefs de gouvernements fantoches patriarcaux, mais par le vif désir de mettre fin à leur misérable condition de force productive et de reproductrices, surexploitées par le capital et le patriarcat ? (20)

Selon Thiam (22), la polygamie est une structure « institutionnalisée » qui ordonne à la femme le sacrifice de son être pour le bonheur du mari qui l'a « achetée » et qui prend les grandes décisions. Elle l'analyse comme un « fléau » et préconise la révolte féministe, car « son maintien ou son abolition sera surtout le fait des femmes » (126) ; et non la décision de certains intellectuels africains dont Fodé Diawara (1972), sociologue et agronome malien, selon qui la polygamie qu'il oppose à la monogamie héritée de la tradition occidentale est un legs africain. L'argument repose sur « l'aliénation culturelle » des Africains monogames, car rejeter la polygamie, c'est selon lui renoncer à sa culture (Diawara : 1972, 193). Contrairement à cette opinion, les personnages de *Lettre* et *Riwan* ont condamné la polygamie dans la même perspective que Thiam et les femmes interrogées dans son livre. En retenant les développements de Thiam sur le féminisme des femmes, il serait intéressant de voir dans ces romans comment cette pratique sociale est représentée et mise à distance par des femmes formées à l'école occidentale.

Aux Antilles, l'ouvrage composé en deux tomes d'Alibar et Lembeye Boy *Le couteau seul : la condition féminine aux Antilles* (1981 ; 1982), qui ressemble dans sa structure à celui de Thiam (1979), expose des témoignages de femmes guadeloupéennes mariées et célibataires

rencontrées par les auteurs : les récits individuels dévoilent comme l'indique le titre la misère des femmes battues, opprimées, abandonnées, soumises ou révoltées. Dans le compte rendu de Ducheine (1986 : 426-427), l'ouvrage est l'analyse sociologique d'une société antillaise dans laquelle l'esclavage, la colonisation, les valeurs africaines et chrétiennes font de la femme la « victime désignée de l'oppression de classe et du machisme » (426). Les filles sont « défavorisées » dès la naissance par les pères qui préfèrent les garçons, alors que les mères jouent les rôles d'éducatrices des enfants face à « l'irresponsabilité des pères » (*ibid.*). La conséquence selon Ducheine est la multiplication des « rapports de couple marqués par la violence » et la révolte contre « le pouvoir sans limites de l'homme roi » (*ibid.*). À la lecture de ce compte rendu, nous retenons de l'ouvrage d'Alibar et Lembeye Boy la violence conjugale, l'absence du père et la famille matrifocale² représentées également dans *Pluie* et *Traversée*. Ainsi, ces phénomènes sociaux inscrits dans la narrativité des textes seront analysés en relation avec la thématique de la révolte féminine.

En éclairant le contexte social qui inspire Bâ, Ken Bugul, Schwarz-Bart et Condé, les deux recherches sociologiques permettent de rapprocher les romans et de limiter la problématique de la résistance au niveau des agissements contre les dogmes.

1. L'INSTITUTION POLYGAMIQUE DANS *LETTRE ET RIWAN*

Si pour Cazenave (1996 : 13) les féministes africaines adoptent comme stratégies narratives des « mécanismes d'oppression qui régissent le statut des femmes » (13), Bâ et Ken Bugul utilisent la polygamie que racontent à la première personne des êtres qui en sont victimes.

Le problème de la polygamie ponctue la trame de *Riwan* et c'est la voix du personnage central qui caricature cette pratique religieuse. On

² La famille « matrifocale » est une caractéristique de la société antillaise et est appelée ainsi à cause du rôle essentiel joué par la femme dans l'éducation des enfants contrairement à la présence marginale ou invisible des hommes (Brunod et Cook-Darzens : 2001, 160). La famille matrifocale qui est différente de la famille monoparentale (161) est caractérisée par la présence de plusieurs générations de femmes sous un même toit : les relations verticales unissent différentes générations et les horizontales lient des femmes d'une même génération. Le premier type de relation est représenté dans *Pluie* avec la lignée des Lougandour, et le deuxième type apparaît dans les interactions verbales pendant la veillée funèbre à l'âme du personnage de Francis Sancher dans *Traversée*.

découvre l'extravagance de Serigne le polygame qui entretient la dépendance sociale et affective des épouses profondément touchées par sa noblesse. Leur soumission est une sorte de pacte social et spirituel les unissant à l'époux qui les a choisies avec la complicité de leur père. Riwan explique son dévouement envers cette figure masculine, puissante et dominatrice en évoquant la coutume qui fait des co-épouses la propriété de Serigne. On le découvre dans le conseil du père de Rama basé sur la mentalité collective qui perpétue la tradition pour mieux renforcer les mariages : « N'oublie pas que tu es la propriété d'un saint » (*Riwan*, 56). Cette particularité évoque l'achat de la femme et son absence dans les prises de décisions (Thiam : 1978, 21).

Au début du roman, la polygamie est amorcée et filée par le procédé de la mise en abyme. En effet, Riwan lit un livre sur les problèmes touchant les femmes mais ne fournit aucune référence ni sur le titre ni sur l'auteur : « Je ne pourrai pas raconter tout ce qui est écrit dans ce livre, je n'ai pas fini de le lire et il renferme beaucoup de choses. Tout ce que je peux dire, c'est que ce sont les problèmes de la femme posés par d'autres femmes » (*Riwan*, 17). Ce procédé est porteur de sens dans la mesure où il pourrait s'agir d'un livre qui donne à lire des témoignages de femmes sur les difficultés de leur vie conjugale. La mise en abyme permet à l'auteure de légitimer le sujet de la polygamie qu'elle décrit comme un commerce inhumain à cause des critères de « statut social » ou basés sur la « recommandation » pour choisir une épouse (*ibid.*, 33). Ce fait social est rapporté dans le discours réflexif de la narratrice qui dévoile progressivement sa position de porte-parole de l'auteure : « Dans une société régie par des dogmes, des règles, des rites institutionnalisés, la réaction n'était pas prévue. Et puis, encore une fois, réagir à quoi ? » (*Riwan*, 43). L'accumulation des termes *dogmes*, *règles*, *rites* expliquent le sens de l'institution de la polygamie dont les seuls garants dans cette société patriarcale sont les hommes et quelques femmes qui y trouvent leur compte. Riwan rapporte les propos d'un père qui transmet à sa fille son devoir de soumission :

Montre que tu as reçu une bonne éducation. Sois une femme soumise. Plie-toi à la volonté de ton mari. Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas. Que tes oreilles n'entendent rien. Que ta bouche ne dise rien. Que ton pied soit court. Que ta main soit courte. Soit sourde, muette et aveugle. (*Ibid.*, 58)

Sur le mode de l'impératif, l'institution sociale se joue et se déroule au point que le rappel du devoir devient également la négation de la liberté de la femme. Il faut mystifier la dépendance féminine pour asseoir un

véritable culte de passivité grâce auquel la règle coutumière s'inscrit dans le temps. Avant son mariage, Rama ne pouvait imaginer le poids de cette procédure ni se rebeller contre la figure paternelle. Une fois le mariage consommé et au cours des années de vie conjugale, elle réalise l'absurdité des valeurs dans lesquelles la société l'avait plongée. Profitant de sa fonction de narratrice *autodiégétique* et *omnisciente*, Riwan dépeint la déception de ce personnage et son inaptitude à affronter la société, du moins les instigateurs de sa condition féminine :

Rama se rendait compte maintenant, mais toujours comme dans un rêve, qu'elle était prise dans un engrenage dont elle ne pouvait se dégager. Elle était piégée. Impuissante face à la société, impuissante face à son père, impuissante face à cette forme d'allégeance. (*Riwan*, 67)

En représentant la vie conjugale comme « une structure familiale codée et codifiée par des attitudes et des comportements rigides et figés » (*Riwan*, 88), Ken Bugul montre que l'institution polygamique vise l'idéal de la femme pudique, silencieuse, soumise et décente (Huannou : 1999, 168).

Écrit sous la forme épistolaire, *Lettre* repose sur la correspondance entre Ramatoulaye la narratrice et Aïssatou son amie, l'une est veuve et l'autre est divorcée. Le roman enchâsse leur histoire familiale dans la longue lettre qui s'ouvre sur la mort de Modou Fall, époux de la narratrice. Cet événement tragique est hautement stratégique, parce que la narratrice endeuillée médite sur son sort en décrivant la polygamie de la même manière que le personnage de Ken Bugul : elle vise le bonheur du mari et les membres de la famille proche et lointaine de celui-ci. La femme doit sacrifier « ses biens en cadeaux à sa belle-famille », la privation étant recommandée pour faire plaisir à celle-ci. Ce don de soi est aussi un renoncement à l'essence même de l'être, à sa « personnalité » et à sa « dignité ». La polygamie asservit la femme, et fait d'elle « une chose au service de l'homme qui l'épouse » (11). La bonne conduite tout comme la mauvaise sont scrupuleusement observées, jugées et sanctionnées par les belles-sœurs. La cérémonie funèbre est le moment propice pour évaluer les actes des co-épouses Binetou et Ramatoulaye : les bonnes œuvres sont rétribuées par des « louangées chantées », alors que le mauvais acte est sanctionné par le mépris des belles-sœurs qui ne touchent pas « la tête d'une épouse qui a été avare, infidèle ou inhospitalière » (11).

En utilisant la *prolepse*, l'auteure fait un détour sur le deuxième mariage de Modou annoncé par ses proches qui évoquent le sacrifice de Ramatoulaye envers le mari : « tu lui (le mari) a donné tous les

bonheurs qu'une femme doit à son mari » ; « Tu nous a vénérés » (58). La vénération est d'ordre sacré, religieux et divin, et le fait de comparer le geste de la femme à un acte de vénération explique la rigidité de cette institution du mariage dont le principal enjeu est la soumission. L'argent amassé le jour du deuil et provenant des donateurs en guise d'aumône revient à la belle-famille et non aux deux veuves. La narratrice s'indigne de ce geste : « Notre belle-famille emporte ainsi des liasses laborieusement complétées et nous laisse dans un dénuement total, nous qui aurons besoin de soutien matériel » (17). Le geste de Modou d'épouser une deuxième femme est une « trahison » un « abandon » de sa famille. Modou était un fonctionnaire qui appartenait à la classe moyenne (19) ; une telle posture lui permettait d'épouser une seconde femme en lui versant une dot importante, ce qui rejoint l'analyse de Thiam (1979) sur l'achat des femmes. Le fait de verser « une allocation mensuelle » (21) compensatoire prouve encore la place du dogme dans cette pratique. Une croyance qui est entretenue dans la façon d'éduquer les jeunes filles en guise de préparation à leur vie de couple. Tante Nabou était une de ces gardiennes de la soumission, car elle enseignait à la jeune Nabou, son homonyme, que « la qualité première d'une femme est la docilité » (48). Après ses études, Nabou est mariée à Mawdo sans le désir de celui-ci (49).

Riwan et *Lettre* portent un regard similaire et dépréciatif sur la question de la polygamie, et présentent des affinités avec *Pluie* et *Traversée* qui dramatisent les mœurs sociales sur les rapports d'inégalités entre genres.

2. DE LA DOMINATION DES HOMMES DANS *PLUIE* ET *TRAVERSÉE*

Dans *Sense of Community in French Caribbean* (2008), Celia Britton explique le rôle de l'esclavage et de la colonisation dans l'établissement des problèmes dans trois communautés caribéennes : Haïti, Martinique et Guadeloupe. En effet, la violence qui a accompagné la dislocation des populations autochtones dans les Caraïbes « violently dislocated populations » (Britton : 2008, 1) a également installé des communautés dont les difficultés résident dans les « collectives practices » et les « institutions » (*ibid.*, 1). Le sens du vocable *institution* dans *Pluie* et *Traversée* se trouve dans les stéréotypes sur l'homme antillais décrit souvent comme « amant », « infidèle »,

« géniteur » et ne remplissant jamais sa fonction paternelle (Simasotchi-Brones : 2004, 272).

La communauté insulaire de Fond-Zombi où est situé l'espace de *Pluie* se révèle un village sorti à peine de l'esclavage, et quatre générations de femmes, Minerve, Toussine, Éloisine, Victoire et Télumée, s'y succèdent : la dernière de cette lignée raconte la vie et la mort de sa famille. Ce programme narratif reconquiert l'espace historique pour représenter les habitudes du viol et de la violence. D'abord, Minerve alors qu'elle venait d'être « libérée d'un maître réputé pour ses caprices cruels » (*Pluie*, 12), est violée par un villageois qui a quitté le village après son forfait. Ensuite, Télumée subit l'agression physique de son conjoint Élie qui éprouve du plaisir à la « frapper avec acharnement » (*Pluie*, 153) et à l'humilier en la traitant de « nuage noir » (135). La domination est un désir malsain de posséder et d'assouvir les « caprices » et les « petites joies » (*ibid.*). Enfin, cette domination dépasse le cadre masculin et constitue un problème de classes sociales, en témoigne ce dialogue entre bourgeoise et ménagère :

Qu'est-ce que vous savez faire, par exemple ? Je sais tout faire. Vous connaissez cuisiner ? Oui. Je veux dire cuisiner, pas lâcher un morceau de fruit à pain dans une chaudière d'eau salée. Oui, je sais. Bon, c'est bien, mais qui vous a appris ? La mère de ma grand-mère s'était louée, dans le temps, chez les Labardine. C'est bien, savez-vous repasser ? Oui. Je veux dire repasser, c'est pas bourrer de coups de carreaux des drill sans couleur. (*Pluie*, 93)

La mentalité bourgeoise exprime la réalité de l'époque basée sur la hiérarchie sociale qui discrimine les femmes noires et pauvres. Les termes *cuisiner* et *repasser* suscitent l'ironie féroce de la femme bourgeoise à l'encontre de Télumée, raillée dans ses habitudes culinaires et ménagères. L'asservissement physique et moral à travers le viol, la violence et l'humiliation des Lougandor est donc hérité de l'esclavage et de colonisation (Britton, 2008), et constitue la particularité de la domination sociale quasiment légitime que Condé a également représentée d'une autre manière dans son roman.

Parmi les vingt récits dans *Traversée*, neuf sont racontés par des femmes qui ne sortent de leur mutisme que pour témoigner de leur identité problématique, de la famille désunie, de la relation conjugale éclatée, de l'irresponsabilité des mâles, de leur solitude et de la méchanceté des autres. En effet, les récits de Dinah, Léocadie, Mira et Rosa inscrivent dans la scripturalité la réalité antillaise de la famille matri focale analysée par Brunod et Cook-Darzens (2001 : 160), et

montrent des femmes engrossées puis abandonnées en quête d'identité. La première est enceinte de Francis Sancher qui la contraignait à l'avortement en voulant ainsi mettre fin à la malédiction de son ascendance paternelle (*Traversée*, 109). La deuxième est la première enseignante de l'école du village (*ibid.*, 140) qui évoque sa mère et sa sœur sans faire allusion à son père (140). Les parents de ses élèves la haïssaient et prononçaient des paroles médisantes en la croisant (142). Son amour pour Déodat Timodent est impossible à cause de l'indifférence de l'être aimé, et attire les moqueries des habitantes qui chantaient à son passage « Maladie d'amour, maladie de la jeunesse... » (*Traversée*, 145). Le bonheur et l'amour la fuyaient à l'image des hommes qui avaient peur d'elle comme Francis Sancher (150). La troisième est l'unique fille de Lameaulnes née hors mariage d'une mère qui a perdu la vie à l'âge de dix-huit durant l'accouchement. Mira regrette sa solitude, sa déception amoureuse suivie d'une grossesse, et ne manque pas de critiquer les déboires de son père qui faisait l'amour nuitamment à leur bonne Julia (50). Le personnage de Lameaulnes incarne les clichés sur les békés qui sont les descendants des maîtres esclavagistes : il terrorisait ses enfants du « deuxième lit » ou illégitimes, considérait son épouse Dinah comme une « zombie perdue » et renvoyait ses servantes « pour un oui ou pour un nom » (*Traversée*, 57). Lameaulnes le riche exploitant agricole est décrit comme un tyran arrogant qui rappelle les polygames dans *Riwan* et *Lettre* et le violent Élie dans *Pluie*. La dernière femme maudissait les hommes de Rivière au Sel qu'elle qualifiait de « guiab' » (diables) (160) depuis son mariage forcé avec Sylvestre. Ce dernier ne dissimulait pas sa fierté « d'avoir des garçons », mais quand il se promenait avec eux, les villageois se moquaient de son rôle de femme : « Ho, Sylvestre ! Est-ce que tu oublies que ce n'est pas ton ventre qui les a portés ? Un homme, ce n'est pas une femme ! » (162). En refusant les clichés sur la famille matrifocale par sa présence dans la famille, Sylvestre est confronté à la mentalité des villageois qui croient à l'éducation des enfants par la mère (Brunod et Cook-Darzens : 2001, 160).

Enfin, l'institution sociale dans les quatre romans est un fait ancré dans les habitudes religieuses, culturelles et historiques en Afrique occidentale et aux Antilles. Elle se traduit par l'austérité de la polygamie et les tensions sociales qui sont démasquées grâce à la parole attribuée aux héroïnes et narratrices de leurs propres histoires. Leur discours exprime le rapport problématique entre féminité et réalité et construit

des actions pour distancier, combattre ou réformer ces pratiques qui obstruent leur liberté et défont leur identité.

3. RÉVOLTE DES FEMMES DE *RIWAN*, *LETTRE*, *TRAVERSÉE* ET *PLUIE*

Les complexités de la polygamie dans *Riwan* et *Lettre* ont pour conséquences la révolte féministe, alors que le pouvoir excessif et coercitif de quelques personnages masculins déclenche la résistance des êtres féminins dans *Traversée* et *Pluie*. Bien qu'elles ambitionnent de recouvrer la dignité et la liberté de la femme, les deux formes de résistance ont des fondements esthétiques différents dont le rappel pourra appuyer et éclairer l'analyse des quatre romans.

3.1. RÉSISTANCE FÉMINISTE CONTRE LA POLYGAMIE : BÂ ET KEN BUGUL

La multiplication des romans écrits par des femmes africaines a entraîné une critique féministe de ces textes (Brahimi et Trevarthen : 1998, 13). On peut retenir l'approche de Harrow (2007) qui semble la plus proche des romans de Bâ et Ken Bugul. L'auteure utilise la notion de *révolution* qu'elle emprunte aux théoriciens féministes occidentaux pour analyser les écrits de femmes africaines. Ce féminisme réactionnaire est l'émancipation de quelques femmes instruites (Harrow, 28) et influencées par les valeurs occidentales, car les colonialistes considéraient les femmes africaines comme « asservies à leurs maris » (27). Son argument analyse le motif colonial de « l'ignorance » des mères qui allaient être libérées et « émancipées » avec « l'avènement des valeurs européennes » (28). Les auteures qu'elles citent comme faisant partie de cette vague, entre autres Mariama Bâ, Ken Bugul, Calixth Beyala, Flora Nwapa, dépeignent l'homme comme « oppresseur » et « patriarche » (29). Harrow emprunte à Lacan le concept de *phallus* pour expliquer le *désir* et le *rêve* des hommes d'asservir les femmes perçues comme des objets (14).

L'éducation est le moteur de la révolte féministe énoncée dans la psychologie de trois personnages de *Lettre* : Ramatoulaye, Aïssatou et Modou Fall. En effet, les deux premiers sont influencés par la directrice de leur école, femme blanche et modèle du féminisme occidental : elle véhiculait des idées humanistes fondées sur l'égalité des êtres humains,

sa mission étant selon la narratrice de « faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle » et de les « sortir de l'enlisement des traditions, des superstitions et mœurs » (*Lettre*, 27). La bataille féministe de Ramatoulaye et Aïssatou est née de cette prise de conscience des valeurs universelles qui garantissent la dignité humaine enseignée par la directrice. Cet engagement est confessé au fil de la narration qui enchâsse les convictions des « premières pionnières de la promotion de la femme africaine » (26). Leur rôle est défini ainsi : « nous étions de véritables sœurs destinées à la même mission émancipatrice. » (27) Pour preuves, les deux héroïnes ont mis à distance la polygamie, la première refusant d'épouser des prétendants polygames après la mort de son époux, et la deuxième en quittant son mari qui venait d'accepter un mariage arrangé. En sacrifiant son amour et sa vie conjugale, Aïssatou voulait refuser une pratique et faire valoir son engagement irrévocable : « je ne m'y soumettrai point » (51), s'insurge-t-elle contre la polygamie dans la lettre de séparation adressée à l'époux.

Le troisième personnage a épousé en secondes noces l'amie de sa fille et l'a détournée de l'école afin de la maintenir dans la dépendance aveugle qu'exige la polygamie. L'école est l'univers de critique des institutions, d'affirmation de soi et de réclamation du droit à la liberté. « Modou, malin, pour asseoir son règne, entendait la soustraire au monde critique et impitoyable des jeunes » (21). Cet être est la figure de l'anti-féministe en ce sens qu'il voulait étouffer toute velléité de révolte féministe ultérieure chez sa jeune épouse.

À son tour, Ken Bugul emploie également la fiction de l'éducation pour asseoir une intrigue sur la révolte féministe. En effet, seule femme instruite de la cour de Serigne, Riwan se présente au début du roman comme une lectrice sensible aux problèmes que vivent les femmes du pays fictif représentant le Sénégal. Cette posture intellectuelle acquise grâce à sa scolarité poussée entraîne la stigmatisation des habitudes : « Comment huit, douze femmes, pouvaient-elles partager la même chambre et le même homme ? » (Riwan, 35). La satire des tours de rôle que font les co-épouses dans le cadre de la polygamie est un acte révolutionnaire de la narratrice, non moins membre de l'élite intellectuelle qui disait à voix haute ce que les autres murmuraient : « Moi qui appartenais à la classe de celles qu'on disait allées à l'école des Autres, je ne pouvais pas comprendre cela et encore moins l'admettre » (*ibid.*) Son féminisme est une critique de la stabilité ou du moins de ce que les co-épouses jugent acceptable, normal. Parallèlement aux héroïnes

de *Lettre* formées à l'école française, Riwan fait un clin d'œil au mythe du sauvage africain : « À l'école, on m'avait appris à considérer les hommes de mon village comme des sauvages, des gens qui ne connaissaient pas les bonnes manières, faisant l'amour avec brutalité » (39). L'inscription de ce préjugé de race dans la narration était une façon de pousser la jeune élite intellectuelle surtout les femmes à se démarquer des habitudes jugées misanthropes. En affirmant qu'elle ne songeait « qu'à mon émancipation » (39), Riwan remet en question le comportement « vertueux » (56) que la société exige de la femme.

La résistance féministe, c'est aussi l'acte concret posé par Rama qui cherche à sortir de la dépendance maritale en apprenant le métier de la broderie ; tentative qui échouera à cause du manque de temps, celui-ci étant consacré au mari. Finalement, elle abandonne le domicile conjugal : sa fuite constitue un procédé heuristique par lequel l'échec de l'institution polygamique est noué dans l'intrigue. À l'instar de cette disparition symbolique, la narratrice déconstruit les fondements religieux dans la pratique du lesbianisme entre héroïnes.

Dans les deux textes, *Riwan* et *Lettre*, la révolte est une forme d'émancipation des héroïnes qui réclament des valeurs égalitaires autres que la polygamie qu'elles ont vécue. Ce féminisme est un acte intellectuel qui repousse les penchants masculins jugés « phalocrates » par Harrow et théorisés par Thiam (1979) sous l'angle de la « possession » de la femme.

3.2. COMBAT CONTRE LA CONDITION FÉMININE : CONDÉ ET SCHWARZ-BART

Aux Antilles, les romancières ont posé la condition féminine comme enjeu de leur écriture et certaines d'entre elles ont corrigé les omissions sur les rôles joués par les femmes dans les luttes abolitionnistes (Condé : 1979). En Guadeloupe, des monuments sont érigés à la gloire des héros de la lutte antiesclavagiste et parmi lesquels il faut mentionner celui d'une femme enceinte : « La Mulâtresse Solitude, héroïne de la résistance à l'oppression et figure emblématique du marronnage en Guadeloupe », lit-on dans l'inscription sur le socle (Fouck : 2000, 166). C'est exactement cette thématique du combat des femmes antillaises confrontées aux paradoxes entre traditions et modernisme que Condé a analysée dans son livre *La parole des femmes : essai sur les romancières antillaises de langue française* (1979 : 3). *Traversée*

et *Pluie* s'inscrivent dans cet engagement féminin en ce sens qu'ils représentent les actions des héroïnes qui cherchent à vaincre la domination sociale historiquement imposée par la colonisation et l'esclavage (Alibar et Lembeye Boy : 1981 ; 1982).

Pluie est une réminiscence de l'existence basée sur l'initiation de braves femmes guadeloupéennes symbolisées par les Lougandor. Les péripéties de leur vie constituent un apprentissage dont le résultat se résume en la résistance salutaire contre la malédiction. En effet, la souffrance vécue par Télumée, au-delà de ses conséquences physiques, participe de la formation de l'héroïne. Les agressions subies forgent son courage et la préparent à dénoncer les misères sociales de la négresse. Battue, terrorisée et dominée par son conjoint, elle n'abandonne guère le combat contre le pouvoir de l'homme : elle se rend nuitamment chez Reine Sans Nom, emblématique personnage caractérisé par la bravoure et l'abnégation au travail champêtre, qui l'aidera à guérir ses plaies :

Tous les soirs, à la nuit tombante, je glissais ma peau violacée dans les ténèbres et me traînais jusque chez Reine Sans Nom. Elle me faisait m'étendre, allumait une chandelle des douleurs, chauffait au creux de sa main l'huile de carapate dont elle me massait doucement. (*Pluie*, 153)

La guérison des plaies est une leçon de vie, car la séance de pansement permet à Reine Sans Nom de rappeler le devoir de survie à Télumée. Ce devoir, Pineau et Abraham (1998) l'appellent « honneur » dans la mesure où l'action individuelle est évaluée selon sa perception collective. Voilà pourquoi Télumée adopte un combat sournois sans jamais dénoncer vertement les assauts physiques qu'elle subit quotidiennement. Elle masque les agressions, mais les repousse à l'image des femmes de l'époque postcoloniale décrites par Pineau et Abraham (1998 : 7) : « En ces temps troublés où la morale s'accommodait si aisément de l'honneur, beaucoup de ces femmes furent les solides guerrières de l'ombre et de la soumission toujours feinte » Le travail champêtre transcende la douleur corporelle et favorise le retour du bonheur en estompant la dépendance à l'autre. Télumée avait choisi cette activité sociale comme source de libération en quittant le village pour accomplir ailleurs sa mission de femme battante :

Il fallait que je parte, que je me loue au mois, que je vende régulièrement la sueur de mon corps. Mais où y avait-il place, dans ce trou perdu, pour une demeure à colonnade, à portail et bougainvillées ?... la case la plus spacieuse de Fond-Zombi était de quatre pièces sans véranda. (*Pluie*, 89)

Ce départ est la perpétration d'une vieille tradition familiale qui avait marqué la vie des aïeules de Télumée : la tradition confirme l'héritage

sociale dans le sens de l'attachement aux tâches ménagères comme pour renverser le drame conjugal :

Petite mère Victoire était lavandière, elle usait ses poignets aux roches plates des rivières, et sous les lourds carreaux lissés à la bougie son linge sortait comme neuf. Tous les vendredis, elle descendait l'ancien sentier des marchandes, arrivait à la route coloniale où l'attendait un énorme ballot de linge venu par une voiture à cheval. (*Pluie*, 31)

De Minerve à Télumée, les générations ont exercé à peu près les mêmes activités rustiques, ménagères ou marchandes dans un contexte villageois qui les écrase, les étouffe mais elles n'abdiquent pas : d'une femme à l'autre se transmettent des valeurs humaines tels le courage et la patience qui font d'elles des modèles sociaux passionnés par la recherche du bonheur. C'est cette force psychologique et inébranlable qui traduit la révolte féminine dans le roman *Pluie*. Dans le troisième chapitre consacré au livre de Schwarz-Bart et intitulé « Living by mistake : Individual and Community in Simone Schwarz-Bart's *Pluie et vent sur Télumée Miracle* », Britton (2009) avait analysé la dimension psychologique de Télumée dans sa quête du bonheur individuel. Comme élément de la courbe initiatique du roman, la recherche du bonheur propulse l'héroïne hors des malédictions sociales. Toussine lui transmet le secret de la réussite qui est au bout de la déception :

Conversely, therefore, as Toussine teaches Télumée, happiness derives from psychological strength: not the political strength to change and improve social existence, but the individual's ability to endure hardship and recover from despair and madness. (Britton, 57).

Télumée développe ses propres habiletés d'abord physiques en s'exerçant aux tâches champêtres, ensuite morales lorsqu'elle ferme les yeux sur les railleries des voisins et les réprimandes d'Élie : « At first this appears to be just another demonstration of her habitual strength in overcoming adversity; in other words another example of her acting as a role-model, consecrated by her being given the name 'Miracle' » (70). C'est la raison pour laquelle Télumée voyage de village en village à la recherche de la paix sociale : « J'ai essayé de vivre à Bel Navire, à Bois Rouge, à la Roncière, et nulle part je n'ai trouvé de havre » (*Pluie*, 248). À la fin du texte, les termes du titre « pluie » et « vent » qui expriment les péripéties de sa vie sont opposés à « l'étoile » désignant la lumière, c'est-à-dire l'aboutissement heureux de l'initiation. Cette opposition instaure la fin du cycle de dépendance sociale et affirme la liberté acquise par Télumée : « Mes pluies et vents ne sont rien si une première étoile se lève pour vous dans le ciel, et puis une seconde, une troisième, ainsi

qu'il advint pour moi, qui ai bien failli ravir tout le bonheur de la terre » (*Pluie*, 15). Ce combat qui est avant tout la résistance à l'adversité masculine et sociale rapproche les héroïnes de *Pluie* à quelques figures féminines de *Traversée*.

Les femmes angoissées, détestées et rejetées de *Traversée* relatent leurs maux en culpabilisant la société. En conférant la parole aux femmes, Condé a examiné « le mal-être d'une communauté rongée par l'intrigue, la jalousie et la méchanceté » (Chevrier : 2005, 452). En effet, les récits de Dodose, Mira, Vilma et Rosa sont accentués par des vécus douloureux qui les amènent à se révolter contre la communauté.

Le mariage arrangé avec un riche ingénieur prétentieux qu'elle n'aimait pas, est l'origine du malheur dans lequel Dodose Pélagie est plongée depuis cette union : « je souffrais le martyr, car je ne pouvais supporter Emmanuel Pélagie » (207). Un mariage qui était en fait une contrainte, car la mère avait utilisé toutes sortes d'arguments affectifs pour la persuader. Dodose qui ne supporte ni le « rire » de son mari ni « l'odeur de Bodot de sa bouche » (207) a enduré ce mariage duquel naîtra un enfant malheureux : Sony est venu au monde avec une « hémorragie cérébrale » (211) et sa mère regrette son handicap à cause de l'hostilité et de la superstition des villageois. Sa révolte en tant que femme confrontée à l'animosité de la communauté est de tout « recommencer » en quittant son mari et le village : « J'irai au bout du monde s'il le faut. Je laisserai Emmanuel, enfermé dans ses rancœurs et Rivières au Sel, ses petites immuables » (214).

Mira avait emprunté le chemin de la nature, loin de la société, pour échapper au mal infligé par les habitants perturbés par sa grossesse hors mariage : « Chaque fois que j'ai le cœur ensanglanté à cause de la méchanceté des gens de Rivière au Sel qui ne savent qu'affûter le couteau de paroles de médisance, je descends à la Ravine » (*Traversée*, 52).

Vilma personnage d'origine indienne est exclue pareillement de la vie normale à Rivière au Sel. La mentalité collective qui est empreinte de préjugés racistes explique le qualificatif « kouli malaba » (*Traversée*, 186) lancé par les jeunes enfants à son encontre. Aussi déplore-t-elle sa condition de femme misérable, indexée, rejetée, en remémorant la mémoire de son ancêtre incinérée selon le rite indien : « Je voudrais être mon aïeule indienne pour la suivre au bûcher funéraire. Je me jetterais dans les flammes qui l'auraient consumée et nos cendres seraient mêlés, comme nos âmes n'ont pas su l'être » (185).

Rosa, sa mère, a vécu le mariage arrangé qu'elle ne cesse de critiquer (160). Condé a saisi la réalité du village dans sa diversité qui révèle bien des complexités. La discrimination sociale et ethnique filée dans le jeu narratif constitue l'objet de la révolte féminine, et les récits qui en témoignent sont en même temps la quête d'un idéal social. À la fin des récits individuels, c'est le triomphe du pardon et de la liberté contre l'égoïsme qui met en valeur la résistance féminine.

CONCLUSION

L'analyse des quatre romans a révélé, d'une part, les représentations de quelques institutions sociales, à savoir le mariage arrangé, la polygamie, le racisme, la violence, le viol, qui ont favorisé la condition des femmes africaines et antillaises et, d'autre part, la « rébellion » de ces êtres contre les « mécanismes » contraignants. Toutes les héroïnes sont des insoumises, ne serait-ce que par leur refus du silence : la parole qu'elles transposent dans la narration en est une illustration, car elle subvertit les mœurs institutionnalisées. Vulgariser l'intimité des femmes et banaliser les tabous culturels en les décrivant, tels sont les enjeux de la parole que les quatre romancières ont prêtée à leurs personnages féminins.

Les quatre romancières ont représenté dans la fiction les enquêtes sociologiques de Thiam (1979) et d'Alibar et Lembeye Boy (1981 ; 1982) en disparaissant de la scène narrative occupée par des êtres qui sont témoins des situations sociales troubles. Une disparition qui n'est pas anodine, puisqu'elle permet aux auteures de glisser des vérités littéraires. Chez les deux africaines, le féminisme revêt d'abord un sens personnel, parce qu'elles ont vécu les rigueurs de la polygamie. Ensuite, cette révolte qu'elles ont représentée dans *Lettre* et *Rivian* dépasse le cadre *auctorial* pour s'adresser à l'ensemble des femmes victimes d'inégalités de genre. Ce message humaniste se lit chez Condé qui s'est défendue plusieurs fois d'être féministe : « on m'a demandé cela cent fois et je ne sais même pas ce que cela veut dire exactement, alors je ne pense pas l'être » (Pfaff 1993 : 47). Mais aussi dans le roman de Schwarz-Bart qui n'a dénoncé la violence faite à la femme que pour asseoir un combat altruiste dont l'artisanne est Télumée.

Ouvrages cités

- ALIBAR, France et Lembey BOY, Pierrette. Tome 1, 1981 ; tome 2, 1982. *Le Couteau seul : la condition féminine aux Antilles*. Paris : Éditions Caribéennes.
- ANTOINE, Régis. 1998. *Rayonnants écrivains de la Caraïbe. Guadeloupe-Martinique-Guyane : Anthologie et analyse*. Paris : Servédit, Maisonneuve et Larose.
- BÂ, Mariama. 1979. *Une si longue lettre*. Paris : Le Serpent à Plumes.
- BOYCE, Davies Carole et Anne Adams GRAVES. 1986. *Ngambika*. Trenton : Africa Word Press.
- BRAHIMI, Denise et Anne TREVARTHEN. 1998. *Les femmes dans la littérature africaine*. Paris : Karthala/Abidjan : CEDA, 1998.
- BRITTON, Celia. 2009. *Sense of Community in French Caribbean Fiction*. Liverpool : University Press.
- BRUNOD, Régis et Solange COOK-DARZENS. 2001. Les hommes et la fonction paternelle dans la famille antillaise. *Santé mentale au Québec*, 26, 1, 160-180. En ligne. 18 mai 2014. <http://www.erudit.org/revue/smq/2001/v26/n1/014516ar.pdf>.
- BUGUL, Ken. 1999. *Rivan ou le Chemin de sable*, Paris : Présence Africaine, 1999.
- CAZENAVE, Odile. 1996. *Femmes rebelles. Naissances d'un nouveau roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFIANT. 1991. *Lettres Créoles ; Tracées antillaises et continentales de la littérature 1635-1975*. Paris : Hatier.
- CHEVRIER Jacques. 2005. *Le lecteur d'Afrique*. Paris : Honoré Champion Éditeur.
- CONDÉ, Maryse. 1989. *Traversée de la mangrove*. Paris : Mercure.
- DIAWARA, Fodé. 1972. *Le Manifeste de l'homme primitif*. Paris : Grasset.
- DUCHEINE, Viviane. 1986. Le Couteau seul : la condition féminine aux Antilles. *Canadian Journal of Political Science / Revue canadienne de science politique*, 19, 2, 426-427. En ligne. 20 mai 2014. <http://www.jstor.org/stable/3227544>.
- FANON, Franz. 1961. *Les Damnés de la terre*. Paris : Maspéro.

- FOUCK, Serge Mam Lam. 2000. Les sociétés créoles des départements français d'Amérique et le fait esclavagiste : une laborieuse reconnaissance. *Journal des africanistes*, 70, 70-1-2. 145-171.
- HAIGH, Sam. 2001. L'écriture féminine aux Antilles : une tradition « féministe ». *LittéRéalité*. 13, 1, 21-38. En ligne. 15 mai 2014. <http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/litte/article/viewFile/29736/27324>.
- HARROW, Kenneth W. 2007. *Moins d'un et double. Une lecture féministe de l'écriture africaine des femmes*, Paris : L'Harmattan.
- HUANNOU, Adrien. 1999. *Le Roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris, Cotonou : L'Harmattan/Les Éditions du Flamboyant.
- PFUFF, Françoise. 1993. *Entretiens avec Maryse Condé*. Paris : Karthala.
- PINEAU, Gisèle et Marie ABRAHAM. 1998. *Femmes des Antilles. Traces et voix : cent cinquante ans après l'abolition de l'esclavage*. Paris : Stock.
- SCHWARZ-BART, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil.
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise. 2004. *Le Roman antillais : personnages, espaces et histoire : fils du chaos*. Paris : Harmattan.
- THIAM, Awa. 1978. *La parole aux négresses*. Paris : Denoël/Gonthier.
- TOURNAY, Virginie. 2011. *Sociologie des institutions*. Paris : Presses Universitaires de France (Coll. Que sais-je ?).

Histoire des mères, destin des filles : de la procréation à la création de soi dans *L'enfant-bois* d'Audrey Pulvar et *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau

Karine Bénac-Giroux

Université des Antilles-Guyane, Martinique (France)

Notre propos s'intéresse à la manière dont *L'Enfant-bois* d'Audrey Pulvar et *Fleur de Barbarie* de Gisèle Pineau présentent le trajet de personnages féminins qui, haïs et abandonnés par leur mère, construisent de façon souterraine une histoire collective de la femme antillaise marquée par la répétition de traumatismes originels. Eva et Joséphine, en quête de leurs origines et de leur identité, doivent en passer par les liens de l'adoption ou ceux de l'homosexualité, et s'ériger, en somme une « affiliation » destinée à pallier l'absence maternelle. De fait, le lien destructeur à la mère, fondée sur une relation de type bourreau-victime où les rôles peuvent s'inverser, révèle les carences des femmes privées de père, de cellule familiale et de toutes ressources, et intériorisant parfois les rapports dominant / dominé caractéristiques des sociétés coloniales, au détriment même de leur enfant.

En mettant l'accent sur le devenir d'héroïnes privées de l'amour maternel, des romancières telles qu'Audrey Pulvar avec *L'Enfant-bois* et Gisèle Pineau avec *Fleur de barbarie* croisent la réflexion sur le destin individuel et la mise en cause d'une société antillaise héritière d'un lourd passé, dont la mère, et plus globalement la femme, apparaissent comme victimes. Les principaux personnages féminins de deux romans, Eva et Joséphine, sont en effet marqués du sceau de l'absence maternelle et en quête du double de cette mère inaccessible. Exclues du corps social dès la naissance, puisqu'abandonnées par leur mère, elles répètent par cette naissance et cette recherche un scénario immémorial, transmis de génération en génération. L'histoire individuelle crée ainsi, par sa

circularité, une histoire souterraine de la femme antillaise marquée par le traumatisme originel : le supplice de l'esclave et sa transmission à travers la haine mère-fille.

Les protagonistes féminins, esseulés, rejetés, confrontés à l'inexistence ou au caractère destructeur des repères familiaux, ne semblent trouver sens à leur vie qu'en menant une quête de l'origine au cours de laquelle ils doivent affronter leur passé ainsi que les raisons justifiant l'absence de la mère. Seule une appréhension, tout au moins partielle, de ce récit de l'absence les aidera à trouver un nouveau fondement à leur existence individuelle. De fait, le sujet ne peut émerger qu'en reconstituant son histoire individuelle, toujours en prise avec son histoire familiale. L'individuel et le familial apparaissent ainsi comme inextricables : le second constitue le terreau qui nourrit la désagrégation de la subjectivité, tandis que le premier ne peut finalement émerger qu'à la faveur d'une dialectique permanente entre une collectivité marquée par le chaos et l'effort violent d'un individu qui cherche désespérément les fondements de soi.

Dans *L'Enfant-bois* et *Fleur de barbarie*, les deux héroïnes sont confrontées non seulement à l'abandon de la mère mais à l'inexistence ou l'absence totale du père. Si cette absence est fréquente dans le roman antillais, le désamour maternel l'est moins, dans la mesure où la mère est fréquemment représentée comme le pilier de la famille³. On trouve cependant des cas d'abandon de l'enfant – tel celui de Télumée par sa mère Victoire, dans *Pluie et vent sur Télumée Miracle* de Simone Schwarz-Bart. Pour autant, dans les deux romans à l'étude, l'accent est mis sur l'indifférence, l'absence totale d'amour voire la haine qui caractérise la relation entre la mère et l'enfant. Un tel état de fait met d'emblée l'enfant en posture délicate. Rejetée de la cellule familiale, puis envoyée à Londres en pensionnat à l'âge de onze ans, Eva est doublement exclue : à la fois de sa famille et de sa terre d'origine, la Martinique. D'abord placée à la DDASS, puis envoyée chez sa grand-mère, Josette-Joséphine, dont le double-prénom exprime l'idée d'une scission de l'identité, le personnage n'aura de cesse de rechercher, en vain, l'amour de sa mère.

³ « La femme est l'élément fixe du couple, elle est également le "poto-mitan", la poutre-maitresse, sur laquelle s'appuie une famille antillaise souple et fluctuante à qui elle donne son armature, sa définition et sa stabilité. [...] La figure maternelle, ainsi magnifiée, s'inscrit dans la logique de fondation exprimée par le roman antillais. » (Simasotchi-Bronès, 2004 : 289-290).

La quête des personnages est donc double : elle consiste, d'une part, à s'ériger une identité propre au-delà du manque initial et malgré le refus d'une reconnaissance de la part de la mère ; d'autre part, à recoller les morceaux d'une identité antillaise éparse, fragmentée. Comment toutefois ces conquêtes sont-elles rendues possibles, alors même que le lien censé aider l'enfant à se construire est soit effacé, soit destructeur, et donc mortifère dans tous les cas ?

Marqués par une identité composite où domine une relation nocive à la mère, les personnages des deux romans devront se choisir une ou plusieurs identités grâce, notamment à la médiation constituée par l'identification à des mères d'adoption. En outre, les filles tenteront de reconstruire autrement le lien mère/fille, fondée sur la haine et l'exclusion ; si Eva passera de l'identité de dominé à celle de dominant, inversant ainsi le lien bourreau-victime, Joséphine en revanche ne pourra s'opposer au désir de sa mère de la bannir de sa vie, désir circulaire manifestant une identité sclérosée. Le seul espoir pour le protagoniste féminin résidera alors en la possibilité de se choisir de nouvelles identités, par le biais de l'identification notamment. L'élection d'identités plurielles assumées fera peut-être alors de ces personnages féminins à la dérive des sujets.

1. IDENTITÉ CONFLICTUELLE ET MÈRES ADOPTIVES

Confrontés à l'absence de repères parentaux nécessaires à l'édification de soi, les personnages sont souvent amenés à se choisir des repères de substitution⁴ et à se créer une identité originale. *L'Enfant-bois* porte en son titre même la question de l'origine et de son caractère insoluble. Le titre du roman suppose en effet que l'enfant dont il est question extraie son origine de la forêt où elle est restée ensevelie quelques jours et dont elle est revenue hantée par le désir de connaître et de comprendre les raisons de sa souffrance. L'intertextualité apparente, qui fait se

⁴ « Derrière le chaos de la filiation de l'être créole, se pose forcément la question de l'affiliation. Si la filiation pose l'inscription de l'individu dans le groupe restreint de la famille, l'affiliation l'établit au niveau du groupe social. [...] Pour pallier la labilité de la filiation, le personnage romanesque se replace à partir d'éléments épars dans l'affiliation, moins "sclérosante" que la filiation, et garante d'une dynamique existentielle. » (Simasotchi-Bronès, 2004 : 271).

superposer ici le conte du *Petit Poucet* à l'intrigue romanesque, semble pousser à son comble la logique du conte. Dans ce dernier, les parents se résolvaient à abandonner leurs enfants dans la forêt. Chez Audrey Pulvar, l'enfant se résout d'elle-même à s'abandonner aux bois, obéissant en cela au désir inconscient de la mère. L'essence de l'individu est par ailleurs accolée à celle du végétal, preuve que ce dernier se substitue, au fond, au social, pour enraciner la subjectivité errante : ceci lui donne sans doute de la force, mais la rend également caduque et inapte à la vie sociale, en la dotant d'un éveil des sens aussi violent que peu commun⁵. La forêt, symbole du ventre maternel⁶, avec ses crues, ses odeurs, ses enveloppements, révèle Eva à elle-même comme lieu du manque, d'où s'est écartée la génitrice. En même temps, ce retour de la forêt – et le coma qui s'ensuit – forcent, pour ainsi dire, la grand-mère Nou à avouer à la fillette ce secret⁷. En outre, le récit du retour à la forêt suit immédiatement le premier constat de la démission maternelle⁸. Le bois fonctionne comme lieu refuge originel, lieu d'initiation et de passation, à partir duquel la mort peut s'instaurer et/ou le sens peut circuler, ce que démontre en l'occurrence l'aveu de non-amour maternel. En témoigne d'ailleurs le flamboyant né au retour d'Eva, à la fois refuge et

⁵ Thème très largement exploité dans le roman, qui décrit une Eva incapable de satisfaire aux codes vestimentaires en vigueur et échappant en partie aux limites physiologiques usuelles : « Le magnétisme qui se dégageait de chacun de ses gestes. De chaque regard ou mimique. Comme un rayonnement contraint. Une terrible force intérieure qu'elle s'évertuait à contrôler. Une colère bâillonnée, une rage contre le monde entier sur lesquelles elle tentait de garder prise. Les voix. Il lui fallait en permanence maîtriser son soukouyan insatiable » (Pulvar, 2004 : 67).

⁶ « Elle ondoie, dans une tiédeur lénifiante. Envahie d'une sensation déconcertante. Comme un retour vers une matrice trop tôt abandonnée réclamant son ventre de nourrisson attaché au sien, ses lèvres d'enfant sevrée pour lui mordre le sein » (Pulvar, 2004 : 25).

⁷ « À force d'entendre revenir les mêmes mots, quelque part, enfouie en elle, une voix lui dit *où* se situait le tourment de l'enfant. Elle eut un haut-le-corps et dut se recueillir dans ses larmes. Était-ce possible ? La grand-mère tentait de retrouver son calme mais comment ? Devait-elle ? Maintenant ? *Oh ! Admonise ! Dis-moi toi !* Était-ce bien ce moment ? » (Pulvar, 2004 : 107)

⁸ « Tu as passé ton chemin. J'ai sombré dans la faille. Après, longtemps après, j'ai quitté mon lit. Mes draps étaient mouillés. Une fois de plus. Je n'ai pas réussi à marcher. Pas tout de suite. » (Pulvar 2004 : 17)

tremplin vers le néant, lorsque la petite fille en lâche les branches dans un saut désespéré. Fille de personne, Eva serait presque née d'elle-même (comme le suggère d'ailleurs son prénom qui en fait la figure originaire de l'humanité, privée de parents) si sa filiation ne la rattachait à une histoire tragique et obsessionnelle.

En effet dans ce roman nous mettrons en évidence la reproduction d'un schéma identique à travers les générations : celui qui fait de la femme et de la mère des martyres, sacrifiées sur l'autel de la violence sociale et transmettant à leur tour à leur fille cette violence. La force du récit vient notamment du choix de la première personne, qui fait de Nou, l'Haïtienne, la narratrice intra-diégétique de ce moment d'arrachement à son pays, à sa mère et à son propre corps :

Quand l'homme appela les autres, qu'ils arrivèrent, que chacun me tourna, me retourna, que dans leur rage de jouissance ils m'arrachèrent des plaques de cheveux, me mordirent les seins jusqu'au sang, me griffèrent le ventre et la gorge, je ne sentis rien. Rien d'autre qu'un vide sans fond dans lequel je succombais, prête à retrouver ma mère. *Manman*. La veille, j'avais fui ses assassins de toutes mes forces, j'avais couru jusqu'à ce que mes jambes arrêtent de me porter. [...] J'avais supplié mon corps de trouver la vie où elle était pour m'emmener jusque là-bas. Je voulais quitter ce pays où le chaos succédait au chaos, où chaque individu avait ses propres lois. (Pulvar, 2004 : 79)

Recueillie par Admonise, ancienne esclave torturée par ses maîtres, Nou transmet d'abord l'histoire de celle qui l'a sauvée⁹, puis sa destinée propre, dans une continuité qui indique combien la filiation naturelle est problématique dans un univers de violence absolue et combien la relation d'adoption peut seule restaurer l'intégrité de l'individu. Le prénom « Nou », d'ailleurs, s'inscrit à mi-chemin entre une relation de fusion avec l'autre (le mot évoque la « nounou » ou bien plus simplement le « nous » familial) et une relation de refus (le s manque). De fait, l'adoption se retrouve dans l'histoire du personnage principal lui-même. L'Eva de *L'Enfant-bois* n'a pu se reconstruire que dans la

⁹ « Elle comprit qu'il lui faudrait descendre de sa croix et recommencer à vivre, condamnée à errer, perdue pour cent vingt ans au moins dans un monde hors du monde, un monde sans couleurs sans reliefs [...] car cette matinée de total effroi ne s'effacerait de sa mémoire aux yeux morts que cent deux ans plus tard, le jour où elle donnerait de nouveau la vie en sauvant de l'oubli une enfant mourante échouée sur une plage abandonnée. » (Pulvar, 2004 : 93)

relation homosexuelle¹⁰, c'est-à-dire dans les retrouvailles avec une figure maternelle totalement dévouée :

Toxico, presque morte après une tentative de suicide. Fugueuse, errant dans les rues de Londres sans argent, sans personne. Rien d'autre que ses cernes, ses traumatismes et ses crises de manque. Et Nehla disait être instantanément tombée amoureuse, à la seconde où elle l'avait accueillie en réanimation... Elle avait dix-neuf ans, Nehla quarante. Nehla ne voulait pas la laisser mourir. Nehla ne voulait pas qu'elle se drogue. (Pineau, 2004 : 64)¹¹

Notons que le récit de paroles (« disait être ») de Nehla évoque un certain récit des origines, récit d'une renaissance qui donne corps à un nouvel individu. Sur l'histoire d'amour se greffe en effet la différence d'âge entre les deux femmes, qui fait de cette rencontre aussi bien une adoption qu'une nouvelle entrée dans la vie. La relation à l'autre, ici homosexuelle, est le lien qui redonne le goût perdu de l'existence, car elle se substitue clairement à la relation maternelle absente.

L'abandon maternel et la relation d'adoption sont tout aussi fondateurs dans le roman de Gisèle Pineau. La Joséphine de *Fleur de Barbarie* s'est reconstruite grâce à sa famille d'accueil et, en particulier, à l'amour de « Tata Michelle ». Présentée dans de longs fragments de discours direct, comme une voix intérieure accompagnant toute la destinée de Joséphine, la parole de cette femme équivalait là encore à une sorte de parole originelle, puisqu'elle accompagne les premiers souvenirs de l'héroïne, la soutenant tout au long de son existence, telle un viatique pour les traversées du désert marie-galantais ou parisien. Cette voix se

¹⁰ Le processus complexe d'édification de soi rappelle, dans la lignée des analyses de Judith Butler, combien le devenir-femme demeure toujours en suspens, en état d'inachèvement : « Si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne « fait » pas son genre tout seul. On le fait toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire. » (Butler, 2012 : 13).

¹¹ Notons que cette rencontre redouble exactement celle qui avait uni l'enfant suicidaire à la « chirurgienne-orthopédiste tombée amoureuse du reste d'enfant inanimée arrivée blogodo dans son service par une fin de matinée plutôt venteuse. Cassée en mille morceaux, le cœur éparpillé en milliards de petites miettes, dispersées dans l'infini » (Pineau, 2004 : 197-198). La récurrence des termes suggérant le coup de foudre entre substitut de la figure maternelle et enfant perdue suggère le caractère passionnel de la relation mère-fille : la mère biologique est ici une figure contre-nature, image de la nation qui ne prend pas soin de ses enfants et opposée à une mère professionnelle.

fait aussi bien récit de l'origine¹² que transmission d'une confiance et d'une foi en l'individu qui portent Joséphine et lui donnent le courage de vivre.

Intégrée socialement et familialement par la fermière, Joséphine se voit rétablie comme sujet¹³. D'ailleurs, lorsque Pâquerette retrouve avec froideur sa fille le temps d'une soirée pour l'accompagner jusqu'à l'avion qui doit l'amener en Guadeloupe, chez sa grand-mère, la voix de la mère adoptive sauvegarde l'enfant du désespoir :

Il fallait que je montre à Pâquerette que j'avais de l'éducation. Alors, je pris garde à ne pas faire de bruit en avalant ma soupe. Je veillai à manœuvrer de telle sorte que la cuiller aille à ma bouche et non l'inverse.

Dans ma tête, il y avait la voix de Tata Michelle qui tournait comme un disque et je l'entendais qui répétait la petite chanson qu'elle m'avait fredonnée pendant cinq ans : « De la classe, Joséphine ! Toujours de la classe, Joséphine ! On t'a appelée Josette, mais tu risques bien d'être la nouvelle Baker, si tu t'en donnes la peine. » (Pineau, 2005 : 32)

L'identification à Tata Michelle n'est que la première pierre d'une construction de soi qui se poursuivra sous la houlette de Margareth, écrivain au grand cœur dont Joséphine apprendra tardivement qu'elle est en réalité sa tante – demi-sœur de sa grand-mère –, dont le père n'avait jamais voulu reconnaître officiellement l'existence. Tout le roman est par ailleurs marqué par le désir obsessionnel de Joséphine de retrouver sa mère, Pâquerette, qui se dérobe à sa demande. Elle-même chassée par sa mère Théodora, alors qu'elle était enceinte à seize ans, Pâquerette se défait de sa fille, confiée à la DDASS puis à sa grand-mère, et refuse de la revoir et de lui accorder une quelconque affection.

¹² À travers le récit de l'arrivée de Joséphine à la ferme d'abord, puis celui de la toute-petite enfance saccagée de la jeune fille : « Je me souviens, Mémé Georgette a ouvert de grands yeux et elle est presque tombée à la renverse quand tu as retiré ta cagoule rouge et tes gants verts. Ça, pour être noire, t'es noire, ma Joséphine... Je te vexes pas, hein !... Je crois bien que c'était la première fois qu'elle voyait une Noire en vrai sous son toit, en chair et en os, la Mémé Georgette. La dame qui t'accompagnait m'a regardée la mine de quelqu'un qui s'excuse, mais j'étais pas contrariée pour un sou. Je t'ai aimée, avec ta petite gueule noire, tu m'as fait peur du tout. Pour dire, je t'ai même trouvée belle, je te mens pas. » (25-26) ; « Ta mère, faut pas lui en vouloir. Elle était jeune, perdue à Paris avec un bébé sur les bras. Elle s'est acquinée avec un lascar de mauvaise engeance. Après les sérénades et les déclarations d'amour, le type s'est mis à la battre comme plâtre à ce que j'ai su. Et t'as trinqué dans l'affaire, ma pauvre fille. Des voisins ont prévenu la flicaille » (Pineau, 2005 : 257).

¹³ « [...] Le sujet, c'est le sens trouvé dans l'individu et qui permet à cet individu d'être acteur. Le sujet est la conscience du désir, du travail de l'individu pour être un acteur, pour vivre sa vie. » (Touraine-Khosrokhavar, 2000 : 161)

L'histoire des personnages féminins s'érige en conséquence à partir d'une éternelle répétition : l'impossibilité de fonder et d'entretenir une relation mère-fille¹⁴ stigmatise une condition féminine fondée sur le manque, la non-reconnaissance ou l'absence paternelle¹⁵ ainsi qu'un immobilisme social (voire une lâcheté masculine) défavorables à l'union amoureuse.

Nous pouvons également noter que l'histoire de l'héroïne prend une dimension collective avec l'arrivée de Joséphine chez sa « Tata Michelle ». En effet, cette dernière ne l'accueille ou ne l'adopte, finalement, que dans la mesure où elle peut l'assimiler à son héroïne, Joséphine Baker. Elle rebaptise ainsi Josette, lui coupe les cheveux très courts, lui trace un avenir aussi glorieux que celui de la chanteuse et la déguise même en Baker pour le carnaval de l'école. Le poids de cette figure est récurrent dans le roman, au point que Joséphine reprendra au lycée l'idée du costume pour le carnaval, en Guadeloupe, et que son premier roman s'intitulera « Sous le signe de Joséphine ». Invitée à jouer dans un film qui raconte son histoire, le personnage va même visiter le château de la célèbre chanteuse en compagnie de sa famille adoptive. Or, ce que souligne cette collusion, c'est combien l'imaginaire colonial imprègne la culture de « Tata Michelle » et, partant, celle de la petite Josette. La fermière ne peut en somme accepter l'autre (l'enfant noire) que dans la mesure où elle constitue l'exacte réplique d'une femme adulée : or cette dernière est à la fois l'incarnation de l'Autre par excellence (une femme noire, américaine, pauvre ; une danseuse incarnant l'exotisme) et la prisonnière de stéréotypes et se jouant d'eux – la ceinture de bananes, la chanson de « La petite annamite », *etc.* Cette résurgence de l'imaginaire colonial, qui superpose la figure de l'artiste française des années 1930 à celle de la petite antillaise née en 1975, pointe du doigt la difficile construction de soi pour cette héroïne à l'héritage problématique. Est représenté ici le face à face entre l'enfant antillaise abandonnée et exilée et la Française en quête d'un ailleurs qu'elle ne peut saisir que par le petit bout de la lorgnette. Joséphine n'est donc pas aimée pour elle-même mais en tant que personnage susceptible de se confondre avec cet idéal exotique qui lui est totalement étranger. Elle se plaira d'ailleurs à souligner, par la suite, sa nullité en matière de danse. Malgré tout, c'est bien « Tata Michelle » qu'elle considère comme la figure la plus aimante et la plus structurante,

¹⁴ Pâquerette n'aura ensuite que des garçons.

¹⁵ Le père de Pâquerette, qui adorait sa fille, est mort en mer, parti à la pêche.

comme le prouve l'extrême souffrance ressentie à sa mort. Ainsi, l'adoption semble poser plus de problèmes qu'elle n'en résout, donnant à l'enfant un socle complexe, fait d'amour et de conditionnement, de spontanéité et de cliché, mais l'enfermant également dans une identité pernicieuse où le fait d'être noire est encore perçu à travers des stéréotypes à la vie dure¹⁶ : le talent pour les arts, la scène, *etc.*

On conçoit alors que le cheminement de Joséphine s'avère épineux, entre l'identification à Margareth et Joséphine Baker ; d'un côté, une figure maternelle antillaise, terrifiante et finalement gémellaire, de l'autre une figure ambivalente de la chanteuse noire ayant connu l'extrême succès au sein d'une France en plein rayonnement colonial. De fait, Joséphine entreprend ou abandonne des études, écrit un premier roman puis, difficilement, un deuxième, tandis qu'elle hésite longuement avant d'admettre son amour pour David, un jeune peintre. Tout son trajet de Joséphine s'articule ainsi dans la recherche de son talent propre, prise dans la fascination de l'écrivaine marie-galantaise (dont elle apprendra *in fine* que cette dernière est en réalité la demi-sœur de sa grand-mère) et l'invitation à faire revivre le mythe Baker. L'écriture, qui demeure l'objectif premier et obsessionnel de la narratrice, semble en conséquence le seul moyen de réunir histoire personnelle et collective : la sienne et celle de sa famille ; celle de son enfance et celle de la double société qui l'a façonnée. Sont aussi réunies la société française (via Tata Michelle), empreinte d'admiration pour celle qui représentait un ailleurs illusoire et la société marie-galantaise, créatrice de fractures et de malheurs, à laquelle sa mère Pâquerette a finalement échappé en s'organisant une vie parisienne à sa mesure, mesure excluant sa fille.

2. MÈRES ET FILLES, VICTIMES ET BOURREAUX

Victimes, les mères le sont, sans aucun doute, de la société, de leur histoire, de leur propre mère. Les mères victimes se transforment à leur tour en bourreaux, soit en s'auto-persécutant (s'abandonnant à la souffrance) soit en martyrisant leur(s) fille(s). Sans doute y a-t-il dans cette attitude récurrente matière à interprétations multiples.

D'une part, la romancière part d'une situation – celle de la filiation problématique ou de la haine mère-fille – et construit à partir d'elle une

¹⁶ A ce sujet, voir notamment Wolton, 2008[2003] : 663-674.

histoire cyclique, remontant à une scène originelle occultée/exhibée par la mémoire féminine. L'histoire des personnages peut ainsi se comprendre comme le produit de cette relation mère-fille dénaturée par la colonisation et ses avatars, comme l'atteste la scène primitive du supplice d'Admonise. Femme courtisée par tous, martyrisée pour avoir choisi, à l'insu du maître, un nègre pour amant et père de sa fille, Admonise a cru pouvoir choisir librement l'objet de son amour et la filiation de son enfant. La violence de la description du fœtus arraché au corps maternel amorce et prépare la violence subie ensuite par toutes les filles de la famille, ce que suggère une intrigue romanesque fondée sur les répétitions et les parallélismes. L'histoire individuelle serait le fruit d'une histoire collective influençant à leur insu ses héritières. Pour cesser de peser de son poids le plus lourd, elle doit être reconnue, exprimée et acceptée. Dans *L'Enfant-bois*, lorsque vient le temps du récit maternel, lors des aveux différés jusqu'à la fin de l'histoire, Eva comprend que sa mère était elle-même en partie victime d'une société hiérarchisée, figée. Marie-Louise a été mariée de force à un homme qu'elle n'aimait pas pour réparer sa faute (elle s'était donnée à un homme à particule qui avait refusé de l'épouser) et dont Eva, sa fille aînée, est le fruit abhorré. Les deux enfants qui ont suivi, Théo le garçon chéri et Ada la benjamine, sont nés de la liaison adultère avec l'homme aimé. Au-delà de la responsabilité individuelle (l'homme refusant la transgression sociale dans le mariage¹⁷), c'est la responsabilité familiale tout entière qui est pointée du doigt, le désir des parents de « réparer » la faute ayant amené le malheur collectif. Il n'est pas anodin en ce cas que le récit de Marie-Louise se situe au moment de la mort de Nou, comme si la justification individuelle ne pouvait s'adosser qu'à l'absence de la figure maternelle, gardienne vigilante de l'ordre, fût-il sclérosant. De fait, la grand-mère Nou reconnaît elle-même s'être comportée avec dureté vis-à-vis de ses enfants, tout entière tendue vers le désir de les voir instruits et épargnés d'une vie de misère. Quant à la relation pleine d'amour que Marie-Louise entretient avec Ada, la dernière née de l'homme aimé,

¹⁷ « Il est beau. Il est brillant. Il fait partie de cette caste au-dessus, très au-dessus d'elle. Il lui promet le mariage. Elle rêve. Et si c'était vrai ? Elle sera madame De. Une génération plus tard. Elle vengera son père. Elle cachera sa mère. Trop noire, trop laide, pas assez riche. Elle rêve. Et soudain la réalité. Il n'est plus là. Il se marie. Avec une autre. Une demoiselle De. C'est Eugène qui la trouve un soir, femme amoureuse au désespoir, toute prête à se jeter à la rivière. Il dit qu'il lui trouvera quelqu'un qui voudra bien d'elle, même si elle a déjà servi. Il trouve. Félix n'est pas beau, ni riche. Ce n'est pas un seigneur. Elle déteste la vie qu'il lui offre. » (Pulvar, 2004 : 255).

elle tourne court après la mort de Théo. Envahie par le chagrin, la jeune femme abandonne littéralement le bébé, sauvée par sa sœur. Lors de l'enterrement de Nou, Ada ne manque d'ailleurs pas de souligner l'intensité de sa propre souffrance après la disparition de ses frères et sœurs et face au mutisme obstiné de sa mère : « Pas le droit de parler de vous, pas le droit de poser des questions. Toute seule avec mon silence » (Pulvar, 2004 : 236).

La relation destructrice entre mère et fille semble donc s'être également construite à cause du poids d'une société figée, dans laquelle les individus en quête de leur bonheur ou de celui de leurs enfants adoptent une posture rigide. Enfin, et c'est là l'une des interprétations les plus complexes, cette haine mère-fille peut venir d'une sorte d'intériorisation du rapport de domination créant un paradoxe funeste : il se pourrait alors que la mère déteste en Eva, sa fille née d'un Noir, la descendante, en somme, d'Admonise. De plus, héritière directe de l'histoire de son père, métis issu d'une impossible relation entre un béké et une négresse¹⁸, Marie-Louise préfère les enfants nés de la relation avec un Blanc¹⁹. De ce fait, la relation d'Eva et de Marie-Louise paraît dessiner, dans « l'inconscient du texte », une nébuleuse entachant la relation mère-fille et fondée essentiellement sur l'omniprésence de la mort, le désir de faire taire l'Autre, l'indésirable²⁰. D'où les appétences suicidaires d'Eva, dont le récit à sa mère mêle chant d'amour et plainte sado-masochiste :

Mourir. La première fois que tu m'as lâchée dans cet asile, dans cet *institut* comme tu disais, je t'en ai tellement voulu que je me complaisais à rêver que ce serait toi qui me tuerais. Je trouvais du délice à imaginer tes mains enserrant mon cou maigre. J'aurais préféré que tu me donnes la

¹⁸ On peut considérer dans *L'Enfant-bois* que l'histoire tragique du père de Marie-Louise, Eugène, mulâtre issu de l'histoire d'amour « du béké maître de la ville de Sainte-Luce et de Julia Augustin, épicière du bourg », histoire achevée dans le sang par l'assassinat de l'heureux et dévoué père (« un soir de grand meeting dans la touffeur d'une nuit de carême à tuerie sur la grand-place de Rivière-pilote » (Pulvar, 2004 : 166)) et la déchéance de Julia, indiquent la fatalité attachée aux relations sociales antillaises issues de la colonisation et frappent de nullité les amours à venir des enfants d'Eugène.

¹⁹ Situation théorisée par Fanon dans le chapitre « La femme de couleur et le blanc » (1971 [1952] : 48) : « Processus bilatéral, tentative de recouvrement – par intériorisation – de valeurs originellement interdites. C'est parce que la négresse se sent inférieure qu'elle aspire à se faire admettre dans le monde blanc ».

²⁰ « Une vie de promesses jamais tenues. Deux enfants ne suffisent pas. Et toujours l'horripilante négriïlonne devant elle qui s'agite, lui rappelle cette vie excrécée, lui tire la manche pour obtenir un regard. Enfant sans amour. Gêne. Honte. Preuve agitée de son échec, lui rappelant la femme qu'elle ne voulait pas être. » (Pulvar, 2004 : 257)

mort. J'aurais moins souffert. Peut-être aussi, le monde saurait enfin quel monstre tu pouvais être. [...] J'avais tué mon frère. Je rêvais que ma mère me tue. (Pulvar, 2004 : 242)

Cet aveu est troublant à plus d'un titre. Il cherche à faire fusionner l'image intériorisée de la mère et celle que possèdent les autres (« le monde saurait enfin quel monstre tu pouvais être »), soulignant par là l'extrême solitude de l'enfant et son impuissance. Il est d'une part désespéré dans la mesure où ce désir d'être tué par la mère vaut mieux que son indifférence²¹ ; il est d'autre part émouvant du fait que l'appel à l'infanticide peut se comprendre comme un fantasme de retour à l'état informe, originel, d'avant la naissance. Naissance et mort se confondent, en un scénario fantasmatique d'une violence inouïe dont le lecteur suit le canevas tout au long de l'intrigue. De fait, le récit liminaire de Théo raconte un hors-texte, l'enfermement d'une Eva claustrophobe par la mère²² : remède pire que le mal, indiquant le redoublement de la violence et la première mise à mort symbolique de l'enfant. Devenue aphasique après la mort de son frère, exclue en conséquence du rapport à l'autre, Eva est enfermée une première, puis une deuxième fois à la suite de son suicide manqué, avant d'être mise dans l'avion en partance pour la France. Ainsi, le désir affiché par Eva d'aimer sa fille, au dénouement du roman, équivaut non seulement à une rupture, dans la lignée familiale, mais presque à une transgression. Le choix individuel rompt avec toute une tradition familiale et sociale.

Ajoutons que le renversement qui fait cette fois de la fille le bourreau de la mère est, dans le roman de Pulvar, extrêmement abouti. En éliminant son fils chéri – celui qui représentait son triomphe sur le destin –, et en le tuant comme un cochon, Eva met à mort l'ordre symbolique instauré par la mère qui consacrait le triomphe du plus fort et le refus de la différence (de couleur notamment, Eva possédant la peau la plus foncée). De fait, Théo se comporte systématiquement en favori sûr de lui et distribuant les rôles ; en outre, les paroles méchantes

²¹ Indifférence aux effets dévastateurs, à mettre en relation avec l'analyse de Winnicott sur « Le visage de la mère en tant que miroir ». Au sujet de cet article, André Haynal rappelle que « Si la mère n'accomplit pas sa fonction de miroir, il en résultera des failles dans le développement de l'enfant. » (*Le Narcissisme. L'amour de soi*, 1985 : 189).

²² « Mais c'est qu'elle parle ! Elle nous fait encore le coup de retrouver et de perdre la parole à la demande... C'était quand la dernière fois ? Ah oui, c'est quand maman l'a enfermée dans le cachot sous l'escalier, pour lui faire passer sa soi-disant clauto... claus-tropho-bie. On l'a laissée là toute la nuit. Ah ! Vous auriez vu sa tête quand elle est sortie ! » (Pulvar, 2004 : 14)

qu'il assène et qui amèneront sa sœur à le tuer, consistent à répéter la normativité du discours maternel faisant d'Eva une enfant stupide. Ces paroles ouvrent d'ailleurs quasiment l'intrigue romanesque de façon emblématique : « Maman dit qu'Eva était amoureuse de ce cochon. C'est vrai ! Vous ne croyez pas qu'elle est vraiment folle, ma sœur, pour aimer un cochon ? » (Pulvar, 2004 : 14) La finesse du texte consiste à laisser entendre combien le discours enfantin véhicule à son insu un discours familial figé et sclérosé, qui enferme l'autre dans un jugement sans appel. La singularité de la relation entre Eva et Bénédicтин (lequel n'est, pour Théo, que « ce cochon ») est tournée en dérision, jamais acceptée dans sa vérité. On comprend alors que la répétition du sacrifice du cochon, vécu par Eva comme le sommet de l'horreur et de la barbarie, est la seule réponse que puisse donner l'enfant à cette voix intrusive. Répéter la tuerie en inversant les protagonistes équivaut à une sorte de catharsis, ainsi que le laisse entendre l'écriture. Fondée sur la répétition du verbe « gueule²³», elle suggère combien le jeu se dérègle, combien le rituel enfantin est marqué du sceau du déchaînement des instincts. Scénario d'un « retour du refoulé²⁴», la scène inverse la relation dominant/dominé le temps d'un sacrifice humain qui réduit à néant les prétentions maternelles et leur cortège d'humiliations.

La mise à mort de Théo, qui détruit finalement un ordre social et familial, est donc organisée de façon rituelle, comme un jeu d'enfant, ainsi que l'indique la chanson entonnée par une Eva en furie, « Un petit cochon pendu au plafond » (Pulvar, 2005 : 250). Cependant, il s'agit d'un jeu d'enfant déréglé. Cette mort fait magistralement écho à celle de Bénédicтин, comme les prénoms Théo et Bénédicтин eux aussi se répondent ironiquement. Cette scène, écrite comme un leitmotiv et un fil d'Ariane, est probablement l'une des plus abouties du roman. Mettre à mort son petit frère comme un cochon est une façon implicite de signifier que Théo et le cochon s'équivalent, que le premier ne vaut pas mieux que le second (selon la logique sociale qui substitue indifféremment un cochon à un autre), ou au contraire, que le second

²³ « Allez, gueule ! Gueule un peu qu'on t'entende ! / *Un petit cochon pendu au plafond*. Cours, tire. Ses bras moulinaient dans le vide. Rouge. *Tirez-lui la queue il pondra des œufs*. Il tressautait. Visage cramoisi. *Un petit cochon...* / – *Gueule ! Mais gueule !* » (Pulvar, 2004 : 250).

²⁴ « Processus par lequel les éléments refoulés, n'étant jamais anéantis par le refoulement, tendent à réapparaître et y parviennent de manière déformée sous forme de compromis. » (Laplanche et Pontalis, 1998 : 224).

vaut autant que le premier (selon le regard d'Eva, pour qui Bénédictin était sacré).

La scène se veut donc doublement subversive, procédant en quelque sorte par cercles concentriques ; le jeu-fratricide renvoie à une vérité familiale : le meurtre symbolique d'Eva, lui-même symbolisé par l'assassinat de Bénédictin, objet d'amour de la petite fille. Cette vérité renvoie elle-même à une décision collective : l'étouffement des amours de la mère et son sacrifice familial, ce dernier renvoyant aux violences subies par Nou. D'ailleurs, l'effet de renvoi est évident, de Bénédictin²⁵ et Théo, attachés²⁶, à l'ancêtre Admonise, la mère centenaire adoptive de Nou, au corps supplicié publiquement par le maître :

Après que son ventre eut été labouré de coups de pieds, ses yeux lacérés, sa langue tranchée et ses seins recrachés quand leur sang eut suffisamment rempli la gueule des molosses – le tout avec l'inouï d'une violence jamais vue par les descendants de déportés eux-mêmes –, le corps nu d'Admonise fut hissé, écartelé sur le gibet et les cris désarticulés de ce paquet de chair désormais privé d'yeux et de langue étaient d'un tragique tellement obscène que de loin les nègres au travail sentirent l'air se remplir de sa détresse abominable [...]. (Pulvar, 2004 : 91)

De ce fait, c'est bien, en dernier ressort, à l'histoire collective – celle de l'esclavage et de son cortège d'horreurs – que renvoie finalement ce fratricide, de sorte que semblent fusionner en Eva histoire individuelle et histoire familiale (ou même collective²⁷). La violence accumulée à travers les décennies ne semble en effet pouvoir se résorber que dans ce point extrême de l'atrocité où le jeu n'est plus simulation, mais recreation inversée de l'éternelle histoire du supplice infligé au plus faible. De fait, Théo, quoique enfant, demeure malgré tout une figure du dominant, ainsi qu'en témoignent son attitude et l'ambivalence des sentiments de sa sœur à son égard²⁸. Cette mise à mort représenterait alors la première victoire de l'opprimé, l'inversion terrible mais nécessaire du rapport de force qui conduira Eva à se reconstruire autrement.

²⁵ « Suspendu tête en bas, jambes écartelées, le cochon vomissait comme vomi s'écrit. » (Pulvar, 2004 : 179).

²⁶ « pieds entravés, tête en bas, à l'une des branches du flamboyant. » (Pulvar, 2004 : 249).

²⁷ C'est ce que suggère implicitement l'emploi ironique du surnom « Eva Brown » sur le répondeur de la jeune femme.

²⁸ « Mais quand il est là, c'est pire. J'ai envie de le gifler aussitôt que mes yeux se posent sur son corps. Il me traite de vieux chien galeux. [...] À certains moments, je l'aimerais presque. » (Pulvar, 2004 : 244)

Dans *Fleur de Barbarie*, la destruction de la relation mère-fille tire son origine de plusieurs facteurs conjugués. C'est au premier chef la structure sociale qui est en cause, car la pauvreté pousse les jeunes femmes à s'engager comme bonnes à tout faire dans des familles riches, qui les exploitent et les condamne à un labeur les menant à une mort rapide²⁹. Jeune orpheline, Gloria vient ainsi à l'Autre-Bord se faire engager comme servante. Elle y tombe ensuite enceinte des œuvres du maître et meurt très jeune, faisant de sa fille, Théodora, une autre jeune orpheline, qui elle-même chassera sa toute jeune fille enceinte, Pâquerette. Cette dernière, enfin, placera sa fille à la DDASS.

Ajoutons que, dans cette configuration sociale sans pitié pour les exclus, les figures paternelles brillent par leur absence, leur renoncement ou leur mort. Le père de Gloria n'est pas cité ; celui de Théodora n'est autre que le maître de maison, incapable d'assumer ses œuvres et de reconnaître sa fille avant la mort de sa femme ; enfin, celui de Pâquerette, qui pourtant aime sa fille, meurt prématurément en mer. Quant au père de Joséphine, il n'est pas nommé, ce qui en fait l'héritière directe de son arrière-arrière-grand-mère. Or, l'absence du père peut aussi expliquer la complexité du lien mère-fille. Ainsi Théodora, privée de l'amour d'un père, voit en sa fille une rivale :

Théodora l'avait toujours jalouée. Elle disait que Selbonne prenait plus soin de Pâquerette que d'elle-même, qu'il gâtait la petite plus que de raison et qu'il n'y en avait que pour elle, la Pâquerette à son papa. Elle aussi a souffert de la mort de son père, crois-moi, Jojo. [...] Un jour, Théodora lui a dit que c'était sa faute si Selbonne était mort. Avant de partir pour sa dernière pêche, il avait promis de ramener un cadeau extraordinaire, quelque chose de rare qu'il avait vu à Cuba, une invention des Cubains qu'on ne trouvait nulle part ailleurs dans le monde. Et il n'est jamais revenu... (Pineau, 2005 : 178)

L'histoire personnelle et familiale serait en somme trop douloureuse pour que le lien mère/fille puisse se construire avec harmonie. La pauvreté de la grande majorité des femmes, l'absence de cellule familiale ne laisseraient pas de place à la construction du lien filial, et ce d'autant moins que la fille, dans l'imaginaire antillais construit dans ce roman, représente toujours celle qui risque de

²⁹ « C'est qu'elle était sans pitié, Madame Solin. À ses yeux, sa bonne n'était qu'une petite négresse inculte qui lavait son linge sale, repassait le propre, cuisinait matin et soir et récurait l'Autre-Bord chaque jour de fond en comble. Une esclave, je l'assure. Elle la traitait pire qu'une esclave. La pauvre n'avait pas trente-deux ans quand elle est morte... » (Pineau, 2005 : 181)

reproduire le schéma de la grossesse non désirée, de l'enfantement et de l'exclusion, conformément aux prédictions de la directrice de l'école des filles de Saint-Louis :

Je lis en vous comme dans mes livres. Je vois des bougresses engrössées, des femmes aux abois, des enfants sans père, des ventres creux. Je vois la canne où vous entrez corsetées de vieilles hardes. Je vois la boutique où vous pleurez pour un crédit. Je vois des larmes, des rivières de larmes... (Pineau, 2005 : 340)

On comprend alors que Pâquerette ne souhaite plus revoir sa fille. De même qu'Eva symbolisait l'échec des amours de sa mère, de même Josette-Joséphine représente les déboires de la jeune Pâquerette livrée à elle-même après avoir été reniée par sa mère :

J'étais Josette, l'abject reliquat de sa jeunesse. Tout comme moi, elle en avait honte. En fait, elle avait toujours voulu se débarrasser de moi... Me placer à la DDASS. M'écarter de sa vie bien policée. Me caser dans la Sarthe. Vite ! (Pineau, 2005 : 314)

Fait troublant, Théodora recouvre ses esprits après avoir chassé sa fille de chez elle : « À croire que c'était ta mère qui la rendait folle : le jour où Théodora l'a jetée enceinte dans le bateau en partance pour Pointe-à-Pitre, elle est redevenue la femme sage et posée que nous avons toujours connue. Un miracle ! » Chasser la fille, figure gémellaire et/ou rivale, constitue donc un acte cathartique pour la mère, qui lui permet de se retrouver elle-même et de se choisir une nouvelle existence. Le roman se termine d'ailleurs sur la promesse du demi-frère de Joséphine de ramener Pâquerette : une clôture ironique, preuve d'une attente toujours recommencée.

Dans les deux romans étudiés, les personnages féminins, marqués par la haine maternelle et l'absence du père, tentent de se (re)construire en remplaçant le lien filial par l'adoption et/ou l'homosexualité. Cependant, la relation adoptive qui unit Tata Michelle et Joséphine, et au sein de laquelle l'imaginaire colonial fait retour, rappelle combien l'histoire individuelle se nourrit de l'histoire collective, qui la marque de son empreinte, de ses limites et de sa complexité.

Plus généralement, le caractère destructeur et cyclique de la relation mère/fille dans ces deux intrigues bâtit une histoire collective de la femme antillaise guettée par la pauvreté, l'abandon, la soumission à l'homme, et l'exclusion sociale. La mère apparaît à la fois comme une victime de la société et d'elle-même, voire de l'intériorisation de schèmes

ayant imprégné l'imaginaire antillais depuis l'esclavage³⁰. Bourreau de sa fille, elle peut voir la relation s'inverser et devenir à son tour victime. De fait, la naissance même de la fille fait de la mère célibataire et pauvre une martyre : chercher à se débarrasser de son enfant lui évitera alors de trouver en elle son reflet.

Mais la fille peut également, dans un sursaut de vie, inverser les rôles et se placer en position de dominante, fût-ce pour risquer d'en mourir, telle Eva de *L'Enfant-bois*. Telles sont quelques-unes des lignes de force que tracent ces deux intrigues romanesques dans lesquelles le trajet du personnage féminin, signe d'une société antillaise en pleine mutation, s'achève sur une note d'espoir dans les deux cas. L'héroïne s'y construit véritablement une destinée, en choisissant le couple et le lien social contre la solitude et l'exclusion.

Ces cas de figure suggèrent combien, dans les sociétés postcoloniales telles qu'elles sont représentées par nos deux romancières, le lien de l'individu à la société est à la fois créateur et étouffant, porteur d'un risque de régression comme d'une annonce de renouveau. Ce qui est notamment bien mis en évidence ici c'est la façon dont les deux héroïnes choisissent finalement de s'identifier à des figures féminines et groupes sociaux précis pour se construire et décident également de privilégier tel aspect de leur identité sur tel autre : ceci illustre de façon magistrale les propos de Amartya Sen affirmant que « Dans notre monde contemporain, le principal espoir d'harmonie pourrait bien se trouver dans la reconnaissance de la pluralité de notre identité et dans l'usage que nous faisons de notre raison et de notre faculté de choix [...] » (2006 : 17³¹). Eva choisit l'identification à la femme plus âgée, ce qui la sauve, ainsi qu'une identité européenne, qui l'arrache à la répétition de l'histoire familiale. Joséphine se choisit une famille d'adoption paysanne et accepte la double identification à cette famille et

³⁰ Nous renvoyons à ce sujet à l'analyse de Judith Butler qui rappelle l'incidence de l'histoire sur le lien parental dans les sociétés esclavagistes : « Les effets à long terme de l'histoire de l'esclavage sur les relations de parenté des Afro-Américains constituent le principal objet de nouvelles études par Nathaniel Mackey et Fred Moten. Ces études montrent en quoi le fait que les Afro-Américains ont été dépossédés de leurs relations de parenté par l'esclavage a abouti à la transmission d'un héritage ininterrompu de « parenté blessée ». » (Butler, 2012 : 124).

³¹ L'auteur insiste également sur le rôle primordial de l'identification à l'autre dans nos choix identitaires : « Néanmoins, le fait de s'identifier aux autres peut avoir une très grande – et très complexe – influence sur notre comportement et peut facilement nous pousser à refuser une attitude motivée par l'égoïsme. » (Sen, 2006 : 48).

à Joséphine Baker ; elle opte aussi pour une identité d'écrivain qui la relie aussi à son identité d'antillaise via sa tante, Margaret ; elle s'érige également une identité de femme en couple, qui va contre le destin habituellement dévolu aux femmes antillaises. Ces choix identitaires représentés par Gisèle Pineau et Audrey Pulvar dans le trajet des héroïnes témoignent donc d'une vraie réflexion romanesque sur la reconnaissance de l'identité plurielle comme échappatoire à la répétition stérile du destin individuel et social. En d'autres termes, on pourrait supposer que les mauvaises mères, qui répètent le destin de leur mère, ont finalement d'une façon ou d'une autre, adhéré à une identité monolithique, celle de femme antillaise vouée par essence à la solitude et à l'absence d'amour dans le couple, identité tuant dans l'œuf toute évolution personnelle et toute possibilité d'échapper à l'enfermement³².

Le personnage est ici conforme aux conclusions proposées par Laure Coret au sujet de « L'homme colonisé [qui] ne s'acharne plus dès lors à coïncider avec lui-même, mais à transformer l'idée même d'être soi. Il s'invente à plusieurs, hors des dichotomies majoritaires, hors des systèmes binaires » (Coret, 2008 : 343). La critique insiste par ailleurs sur le fait qu'« aucun critère extérieur au texte ne permet de déterminer, *a priori*, le genre d'une écriture. » Ici, le critère intérieur à nos deux textes permettant de les reconnaître tous deux comme le produit d'une écriture féminine désireuse de penser la construction du sujet féminin est constitué par le lien insistant, permanent tout au long des intrigues, entre « les problématiques du genre et de la sexualité [et les] tâches de la survie et de la persévérance » (Beutler : 2012, 16). Engagées dans une véritable lutte pour la reconnaissance, les deux héroïnes apprennent chacune à leur manière à se défaire des normes sociale acquises et à

³² Jan Berting expose en ces termes le conflit qui peut agiter l'individu : « Pour un individu spécifique, la question d'identité est généralement liée à celle d'une identité multiple. Une telle situation ne lui pose pas de problème dans la vie quotidienne. Un problème peut survenir dans le cas où, dans ses environnements sociaux, certaines personnes ne reconnaissent qu'une seule de ses identités et essaient de lui imposer une identité non multiple ou unidimensionnelle, tout en excluant d'autres choix ou options. Cela signifie que l'individu est emprisonné dans une seule identité culturelle. / Cette identité monolithique n'est pas toujours le résultat d'une pression de l'environnement social. Il est bien possible que des personnes qui se sentent stressées par les incertitudes de la vie moderne se réfugient dans le monde clos d'une secte ou d'un groupe ethnique fondamentaliste. » (Berting, 2009 : 65)

transformer la relation qui les unit à celles-ci, au risque parfois d'être momentanément anéanties par ce combat³³.

³³ « Il faut d'une certaine manière se départir de l'humain pour engager le processus de reconstruction de l'humain. Je peux avoir l'impression de ne pas pouvoir vivre sans une certaine reconnaissance, mais je peux aussi avoir l'impression que les termes par lesquels je suis reconnue rendent ma vie invivable. C'est à cette intersection qu'émerge la critique, le mot critique désignant ici une mise en question des termes par lesquels la vie est contrainte, et cela afin d'ouvrir la possibilité de modes de vie différents, non pas pour célébrer la différence en tant que telle mais pour mettre en place des conditions plus inclusives pour la protection et le maintien des vies qui résistent aux modèles d'assimilation. » (Beutler, 2012 : 16).

Ouvrages cités

- BARTHÉLÉMY, Pascale, Luc CAPDEVILA et Michelle ZANCARINI-FOURNEL. 1 mai 2013. « Femmes, genre et colonisations. » *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 33. 7-22.
- BERGER, Anne. 22 avril 2006. « Traversées de frontières : postcolonialité et études de « genre » en Amérique ». *Labyrinthe*. 24. 11-37.
- BUTLER, Judith. 2012 [2006]. *Défaire le genre*. Paris : Amsterdam.
- CONDE, Maryse et Ronnie SCHARFMAN. 1 janvier 2007. « The Tribulations of a Postcolonial Writer in New York ». *PMLA*. 122, 1. 336-337.
- CORET, Laure. 2008. « Écriture postcoloniale, écritures de soi... L'écriture au féminin dans la littérature antillaise ». *Retours du colonial ?* Catherine COQUIO (dir.). Nantes : L'Atalante.
- EDWARDS, Carole. 2014. *Le sacrifice dans les littératures francophones*. Amsterdam : Rodopi.
- FANON, Frantz. 1971 [1952]. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- FREUD, Sigmund. 1997 [1909]. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- . 1998 [1946]. *Abrégé de psychanalyse*. Paris : P.U.F.
- HAYNAL, André. 1985. *Le narcissisme. L'amour de soi*. Paris : Sand.
- IRIGARAY, Luce. 1974. *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Minuit.
- . 1987. *Sexes et parentés*. Paris : Minuit.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- LACAN, Jacques. 1999 [1966]. *Écrits*. Paris : Seuil.
- LAPLANCHE, Jean et Jean-Bertrand PONTALIS. 1988 [1967]. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : P.U.F.
- BERTING, Jan. 2009. *Les identités collectives à l'heure de la mondialisation*. Paris : CNRS Éditions.
- NAOURI, Aldo. *Les filles et leur mère*. 1998. Paris : Odile Jacob.
- PINEAU, Gisèle. 2005. *Fleur de Barbarie*. Paris : Mercure de France.
- PULVAR, Audrey. 2004. *L'Enfant-bois*. Paris : Gallimard.
- SCHWARZ-BART, Simone. 1972. *Pluie et vent sur Télumée Miracle*. Paris : Seuil.

- SEN, Amartya. 2007 [2006]. *Identité et violence*. Paris : Odile Jacob.
- SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. 2004. *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*. Paris : L'Harmattan.
- TODOROV, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres*. Paris : Seuil.
- TOURAINÉ, Alain et Farhad KHOSROKHAVAR. 2000. *La Recherche de soi. Dialogue sur le sujet*. Paris : Fayard.
- WOLTON, Dominique. 2008 [2003]. « Des stéréotypes coloniaux aux regards post-coloniaux : l'indispensable évolution des imaginaires. » Pascal BLANCHARD, Sandrine LEMAIRE et Nicolas BANCEL (dir.). *Culture coloniale en France. De la Révolution française à nos jours*. Paris : CNRS. 663-674.

Le roman à suspense de la Caraïbe francophone : entre convention et subversion

Emeline Pierre

Université de Montréal (Canada)

Au sein des littératures francophones de la Caraïbe, le thriller est peu investi en faveur du roman noir ou du roman à énigme. Myrtille Devilmé (Haïti) et Marie-Reine de Jaham (Martinique) questionnent leurs sociétés respectives par le prisme d'un genre marginalisé : le roman à suspense. Par cette appropriation, les auteures proposent une reconfiguration des canons littéraires en contournant des principes du genre. Le présent article souhaite démontrer que le thriller caribéen de langue française prend aujourd'hui des formes multiples qui se situent soit dans la convention, soit dans l'écart générique.

Longtemps relégué au registre de la paralittérature en Europe et aux États-Unis, le roman à suspense (ou thriller) est reconnu. Mais en même temps s'y manifeste une aporie : le roman à suspense « est parfois minoré dans les ouvrages consacrés à l'étude du roman policier » (Reuter, 2009 : 81). Si le roman à énigme³⁴ et le roman noir³⁵ sont pratiqués par plusieurs écrivains francophones « reconnus », peu d'entre eux s'aventurent dans le thriller.

Ce n'est que depuis les années 1990 que l'on assiste à l'éclosion de littératures populaires (roman sentimental, roman noir, thriller, roman de science-fiction, *etc.*) dans l'ensemble de la francophonie. Quant au roman à suspense, il est apparu récemment dans l'espace des Caraïbes. En Martinique, Marie-Reine de Jaham fait figure de précurseur avec la parution de *Bwa Bandé* (1999). Dans ce roman, le décès accidentel d'un

³⁴ Voir *Solibo Magnifique* (Patrick Chamoiseau).

³⁵ Voir *Citoyens au-dessus de tout soupçon* (Raphaël Confiant) et *Saison de porcs* (Gary Victor).

magnat, Armand Rouvier-Dulac, suscite de la suspicion. Sur fond de vaudou, Ivane, sa fille, va tenter d'élucider les secrets qui entourent cette disparition dans une île, Saint-Martin, objet de nombreuses convoitises (trafic de drogues, paradis fiscal, blanchiment de devises, *etc.*). Les témoins embarrassants seront exécutés ; le commanditaire des multiples crimes, Mama Love, une *mambo*, une prêtresse vaudou, ne sera pas inquiété par la justice.

Détour par First avenue (2012) de Myrtille Devilmé signale l'entrée de la littérature haïtienne dans le genre du roman à suspense. L'œuvre relate un braquage qui se termine par la mort d'un citoyen américain résidant à Port-au-Prince. Cette disparition indispose le président de la République, Édouard Desroches, et envenime les relations avec les États-Unis. Richard Lecarré, le nouvel ambassadeur d'Haïti au sein de l'ONU est chargé de sortir l'île de la crise diplomatique. Il se trouve englué dans une triangulation sentimentale avec deux employées de l'organisation : une Haïtienne, Taïna Gilbert, et une Américaine, Gloria Sheenee. La mort suspecte de son ami, le président haïtien en exercice, le lancera dans une investigation qui mettra en lumière les rapports ambigus entre Port-au-Prince et Washington.

Au sein des littératures haïtienne et martiniquaise, l'appropriation tardive du thriller est sans doute due au contexte d'énonciation, fortement soumise à la prise en charge de l'Histoire. Ce souci constant a conduit nombre d'écrivains à mettre en scène une société toute entière assujettie à des puissances d'asservissement et d'injustice, de corruption et d'appauvrissement. Pour se faire entendre, il était alors impensable pour la majorité des intellectuels de pratiquer des genres populaires tel que le roman à suspense. L'on considère alors que ce dernier, à l'inverse du roman noir, offre peu de place à l'analyse sociale. Pourtant, il n'en est pas de même dans notre corpus. C'est à se demander si les auteures parviennent à se défaire de cette posture de porte-voix de la communauté alors que le genre pratiqué – le thriller – a généralement tendance à se méfier de la critique sociale. C'est la raison pour laquelle il importe d'interpréter les enjeux de cette appropriation afin de saisir comment les auteures proposent une remise en cause du genre. À travers une analyse croisée, nous tenterons de comprendre les débuts du thriller dans les littératures francophones de la Caraïbe. La prédominance du discours social ainsi que la multiplicité des lieux représentés seront pris en compte car au-delà des diverses péripéties, les personnages sont en quête de leur propre destinée. Cette poursuite de la

subjectivité passe par les liens que le corps individuel entretient avec la collectivité.

I. LE GENRE EN QUESTION

C'est dans la foulée du roman noir qu'apparaît le roman à suspense. Selon Reuter (2007 : 9-10), le thriller associe les attributs du roman à énigme (« savoir qui a commis ce délit et comment ») et du roman noir (« d'y [le crime] mettre fin et / ou de triompher de celui qui le commet »). Il existe moins de consensus chez les critiques quant au canon du roman à suspense. Il « ne correspond cependant pas à un modèle stable. Sa principale caractéristique est de proposer une analyse psychologique ou une étude comportementale d'un personnage complexe » (Vanoncini, 2002 : 92-93). À ce sujet, Reuter confirme la porosité du genre quand il déclare que « différentes variantes sont possibles à partir du moment où l'on sait que la victime avance vers une mort annoncée... » (2009 : 87). Le « suspense est plutôt une variante du roman à énigme, accompagnée d'un travail important sur la peur et la psychologie » (Reuter, 2009 : 81). Il n'est pas impossible que des ouvrages oscillent entre deux formes. Par exemple, on peut retrouver des aspects de suspense au sein de romans noirs (Vanoncini, 2002 : 92). Selon Reuter, trois axes caractérisent le thriller :

- « un danger vital menace un personnage sympathique ;
- l'échéance est rapprochée et très vite connue ;
- le lecteur en sait plus que chacun des personnages » (2009 : 81).

En réalité, il s'agit de savoir si la victime sera épargnée d'un malheur imminent. La position du lecteur est particulière car lui seul est capable d'assembler les divers éléments de l'intrigue, ce qui lui confère une position omnisciente. Parallèlement, il peut éprouver un sentiment de frustration car il ne peut porter assistance à la personne en danger. Le roman à suspense, aussi surnommé « le roman de la victime », demande à celui qui lit de « s'identifier avec un être qui lutte pour sa survie physique et psychique » (Vanoncini, 2002 : 92). C'est le « récit de l'individu traqué » (Reuter, 2009 : p. 85).

Dans le roman à suspense, le temps est un facteur déterminant. Les protagonistes courent contre la montre car ils sont en sursis.

La notification de l'échéance, limitant le temps, organise le récit comme une marche à l'échafaud [...]. [L]es personnages luttent autant sinon plus contre le temps et la destinée que contre d'autres adversaires : cela explique le motif récurrent de l'heure à l'horloge. (*ibid.*)

Cette course frénétique contre le temps se traduit textuellement. La ponctuation, la typographie, les figures de style évoquant les contrastes, les oppositions, la syntaxe syncopée sont mises à contribution pour susciter des émotions d'angoisse et d'impuissance chez le lecteur. Les scènes classiques du roman à suspense vont du kidnapping aux exigences du ravisseur sur fond de bataille acharnée pour délivrer la proie (Petit et Menegaldo, 2010 : 7). De façon générale, l'enquête est souvent menée par un proche de la victime qui cherche des indices en tâtonnant. Il se retrouve aux prises « avec un mystère qu'il devra résoudre pour continuer le cours de sa vie » (*ibid.*). Contrairement au roman noir, le roman à suspense s'intéresse peu à la critique sociale et à la description des milieux. D'une manière générale, l'histoire se déroule dans la classe moyenne. « L'une des caractéristiques du récit à suspense est de jouer de la tension entre l'univers quotidien des personnages et l'inconnu qui fait brusquement irruption » (Évrard, 1996 : 64). Des événements du passé resurgissent comme les souvenirs traumatiques liés à l'enfance. « Très souvent, *l'histoire présente apparaît comme la répétition d'une histoire passée*, enfouie, offrant une seconde chance de s'en sortir aux personnages » (Reuter, 2009 : 88).

Plusieurs auteurs se sont imposés dans le roman à suspense. William Irish fait partie de ceux dont plusieurs œuvres sont portées à l'écran dont *Fenêtre sur cour* (1954) par le « maître du suspense », Alfred Hitchcock. Le cinéaste adapte d'autres romans policiers à suspense tels que *L'Inconnu du Nord-Express* (1951) de Patricia Highsmith et *Sueurs froides* (1958) de Boileau-Narcejac. La reine du suspense contemporaine est sans conteste Mary Higgins Clark connue pour *La Nuit du renard* (1977) ou *Nous n'irons plus au bois* (1992). C'est dans l'empreinte de leurs prédécesseurs que Devilmé et De Jaham investissent le thriller tout en y autorisant « des expérimentations sur ses conventions » (Bleton, 1999 : 218), notamment en offrant la part belle à la critique sociale.

II. DISCOURS SOCIAL

Le roman à suspense refuse de devenir le réceptacle d'une critique sociale : « [h]istoire et politique ou critique sociale n'ont qu'une place infime » (Reuter, 2009 : 92). Pourtant, dans les œuvres à l'étude, les tares des sociétés haïtienne et martiniquaise sont amplement dénoncées. Les textes prennent en charge les discours sociaux et permettent de les décrypter. Selon Marc Angenot, le discours social désigne « tout ce qui

se dit et s'écrit dans un état de société » (1989 : 13). La textualisation du discours social dans le corps du thriller constitue un écart majeur de la norme, habituellement peu encline à examiner la société. Cette variation représente, sans doute, pour les auteures une réponse aux travers de leurs sociétés « marquées par un crime originel : l'esclavage » (Pierre, 2011 : 360). L'impunité de ce grave méfait continue de hanter les populations créoles. Il est vrai que cette thématique n'est pas centrale dans notre corpus, mais les conséquences découlant de ce traumatisme sont copieusement abordées. Les questions liées à l'épiderme, héritage de l'époque esclavagiste, sont largement évoquées. Dans la Caraïbe la couleur de la peau est un baromètre du statut social des individus. Dans *Bwa Bandé*, c'est le monde des Békés, les Blancs créoles, qui est mis en scène. Le premier meurtre qui survient frappe un Béké, Armand Rouvier-Dulac alors aux commandes de son avion. Ce crash est commandité par Mama Love, d'ascendance africaine. De son vivant, Armand n'a jamais reconnu le fils qu'il a eu avec la prêtresse. À sa mort, l'homme d'affaires déshérite son fils en le rayant de son testament. Le métissage devient alors le facteur d'une exclusion perçue comme une humiliation par Mama Love. Elle n'a qu'une idée en tête : restaurer son honneur par la vengeance. Dans un soliloque, elle admet :

Armand, doudou, ne sois pas fâché contre ta petite Cornélia ... Elle ne voulait pas te faire de chagrin. Mais il ne fallait pas la repousser. [...] Quand je t'ai mis ton fils dans les bras, tu t'es détourné. [...] Je n'ai rien dit quand tu as épousé une autre. [...] Est-ce que je pouvais accepter cela, moi ? [...] Pourquoi m'as-tu obligé à agir ainsi ? (De Jaham, 1999 : 327)

Dès lors, par l'entremise du personnage atypique de Mama Love – du moins dans le thriller conventionnel – on s'éloigne de l'archétype de la meurtrière. La *mambo* est « rebelle et criminelle³⁶ ». Criminelle car elle est à l'origine d'une dizaine de meurtres. Rebelle puisque la figure de *l'agresseur* « sera donc souvent un homme adulte » (Reuter, 1989 : 162). Cette femme bafouée sort de son mutisme auquel la confine son statut de *fann dewo*, de maîtresse. Son implication dans le monde du crime (assassinats, kidnapping, trafic de drogues, blanchiment de devises) soulève « le problème du genre et des limites sociales du masculin et du féminin » (Lemondé, 1984 : 3). La *mambo* déconstruit l'image stéréotypée de la femme-mère. Avec Mama Love, la violence s'exerce au féminin. Toutefois, cette femme apparaît davantage comme

³⁶ Je reprends le titre de l'ouvrage collectif de Frédérique Chevillot et Colette Trout : *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française* (2013).

une victime des relations ambivalentes entre Noirs et Békés, entre attirance et répulsion. Cette ambivalence contamine même les relations intimes. Les personnages semblent prisonniers des codes sociaux dictés par leur épiderme. En dépit de l'abandon de son fils, Mama Love a été l'unique amour d'Armand qui ne s'est pas rebellé contre les diktats imposés par son appartenance ethnique. Consciente de ces ambiguïtés sociale et raciale, Ivane, la fille de l'homme d'affaires, qui démasque les manœuvres de la *mambo*, lui offre sa miséricorde : « Vous n'êtes peut-être pas aussi mauvaise que je l'avais cru » (De Jaham, 1999 : 331). Simultanément, en brossant le portrait du milieu des Békés, ceux-ci souvent représentés comme des personnages secondaires dans les romans antillais, De Jaham, elle-même békée, affirme la présence au monde de ce groupe ethnique perçu comme une caste.

Détour par First avenue traite également de l'épineuse question de la couleur de la peau. L'homicide d'un jeune mulâtre, William Barclay, un bandit notoire, plonge le pays dans une crise majeure qui en rappelle d'autres. C'est ainsi que l'Histoire est rappelée et ce, de façon récurrente. En effet, le président haïtien, un Noir, met sur pied un corps de police, la Police Anti-Zenglendos (PAZ) dont la mission est d'éradiquer l'insécurité grandissante. Lors d'un contrôle de routine auquel il refuse de se soumettre, Barclay est abattu par les policiers de la PAZ alors qu'il vient de commettre un braquage en compagnie de trois comparses. Ce jeune homme symbolise la rébellion contre une « éducation élitiste et ségrégationniste » (Devilmé, 2012 : 102). Cette sédition lui coûtera la vie car il a choisi la marginalité.

L'ambassadeur américain, proche des Barclay, veut à tout prix incriminer le président en exercice, hostile à la politique américaine. Aussi, le diplomate prend en otage un membre de la PAZ, faussement accusé, qu'il incarcère dans l'enceinte du consulat. Cet épisode est l'occasion d'évoquer les clivages ethnique et social qui sont imbriqués à telle enseigne que la narration en souligne les enjeux : « luttes de pouvoir. Luttes de classes. Luttes de couleur » (Devilmé, 2012 : 131). Le président s'implique dans le dossier en faisant libérer manu militari le gendarme séquestré. Pour le chef de l'État, il s'agit « d'éviter à un fils du peuple de payer pour sauver l'honneur d'un fils de la bourgeoisie » (Devilmé, 2012 : 104). Au-delà de la barrière sociale, c'est la question épidermique qui est sous-jacente : « le p'tit nègre ne paierait pas cette fois pour le mulâtre » (Devilmé, 2012 : 109). Ainsi, la peau, l'enveloppe corporelle sont massivement connotées. À cela s'ajoute la dénonciation

du néo-colonialisme par Desrochelles : « Débout ! Fils de Dessalines, filles de Christophe. Debout ! contre le colon blanc qui se cache sous de nouveaux visages » (Devilmé, 2012 : 104). Soutenu par son peuple, le président s'adresse à lui en reprenant des termes employés durant la guerre d'indépendance haïtienne. En effet, les esclaves se soulèvent contre leurs maîtres avec le mot d'ordre de « *koupe tèt, boule kay / Décapiter les Blancs et incendier leurs maisons* » (Devilmé, 2012 : 104).

Une autre partie de *Détour par First avenue* se déroule à New York, au siège de l'ONU, où l'auteure a travaillé. Richard Lecarré y représente Haïti. Lors d'un entretien avec son amante, Taïna Gilbert, haut fonctionnaire, le diplomate s'interroge sur la place de leur pays d'origine au sein de l'organisation et par extension de l'influence des « petits » pays :

Pourquoi ce serait toujours aux grandes puissances de décider des sanctions, et aux petites nations de les subir ? Pourquoi le vote des superpuissances devrait toujours prévaloir sur celui des autres États membres ? Pourquoi ne pourrait-on pas repenser le Conseil et éliminer cette structure de permanence une fois pour toutes ? (Devilmé, 2012 : 117)

Bien que s'insérant dans un dialogue, ces questions sont rhétoriques et visent davantage à faire réfléchir le lecteur qu'à faire progresser la narration. Ce qui peut ressembler à des digressions affectant le genre du thriller, à savoir la prépondérance du discours social, participent, en réalité, aux effets de suspense et ont pour but de ralentir l'investigation. Dans le roman à suspense classique, l'enquête est entravée par un morcellement du « récit en plusieurs actions simultanées, concourantes, dont l'issue de l'une peut contrarier ou infirmer l'issue de l'autre [avec pour but d'] agir sur les nerfs du lecteur » (Perrot, 2003 : 186). L'évolution de l'action est ralentie par les pistes erronées ou une pléiade de suspects. La diversité des espaces contribue au brouillage des pistes.

Dans les deux œuvres à l'étude, le roman à suspense semble se confondre, par endroits, avec le roman social, à travers le cheminement individuel de quelques personnages. Dans *Détour par First avenue*, le parcours d'Édouard Desrochelles, issu de la paysannerie haïtienne, est largement évoqué. Ce fils de domestique parvient à se hisser en haut de l'échelle sociale en devenant médecin puis chef d'État. Sa lutte pour la justice sociale lui vaudra d'être assassiné par un représentant de la diplomatie américaine.

Dans *Bwa Bandé*, Mama Love défend les opprimés confrontés à la démolition de leurs maisons contre des promoteurs immobiliers corrompus. Son surnom, Mama Love, évoque la tendresse. Dès lors, elle apparaît comme la

« femme-refuge » [...]. La mère est, dans cet univers de violence, le symbole pour le héros, de l'apaisement possible, de la sécurité, du repos. Le retour aux sources, l'oasis, une halte dans sa course frénétique. [...] La mère attend, comprend, soutient. En un mot, aime. Sans restrictions. [...] La femme-refuge est le rappel de la fonction unique : la Maternité. (Lemonde, 1984 : 36)

En dépit de ses crimes, Mama Love s'investit dans la préservation des traditions antillaises délaissées, surtout par le truchement de la gastronomie ; elle est aussi restauratrice. Dans ce roman, on suit l'ascension sociale d'une femme issue d'un milieu populaire qui devient multimillionnaire. Son succès, elle le doit au soutien d'un solide réseau vaudou, « une puissante filière d'hommes et de femmes reliés par le vaudou, qui couvrait toute la Caraïbe » (De Jaham, 1999 : 54). La représentation de la Caraïbe est omniprésente sous la plume de De Jaham qui met en scène une galerie de personnages provenant de différents pays. L'écrivaine n'hésite pas à apporter des précisions didactiques à destination du lecteur. C'est ainsi que le personnage de Wendy devient le prétexte pour expliquer la présence des Mong en Guyane :

[c]ette tribu, venue de Chine, s'était implantée en Guyane au début du siècle. Les Mong avaient défriché la jungle, fondé des villages. Inlassablement ils cultivaient des légumes, fabriquaient des objets qu'ils allaient vendre au marché à des dizaines de kilomètres. (De Jaham, 1999 : 72)

Quant à Toussaint, le Guadeloupéen, il incarne le major, un justicier populaire dont la figure est incontournable dans la tradition antillaise. Ce redresseur de torts est pourchassé par la gendarmerie, symbole de l'autorité coloniale française. On retrouve George, surnommé Rasta Cool originaire de la Jamaïque, Aristide d'Haïti, Chico le Cubain, Carlos Faroleya, le *Yucca* (jeune Cubain aisé installé à Miami), etc. Tous ces protagonistes inaugurent un hymne au kaléidoscope caribéen. Cette multiplicité d'espaces caractérise une réelle volonté de décentrement contre la mondialisation qui fait fi des singularités. L'auteure n'ancre pas son propos dans son île natale, qui deviendrait alors le centre de son discours, mais dans un ensemble de lieux à l'image des migrations contemporaines.

III. L'ESPACE

C'est par le biais des déplacements que les romans à l'étude exploitent des narrations qui se déroulent en une multitude de lieux. Les nombreux voyages des personnages convoquent l'espace. Dans *Détour par First avenue*, l'histoire se déroule principalement entre New York et Port-au-Prince et secondairement à Genève. La ville, aussi entreprenante que discrète, incarne la Suisse, pays reconnu pour sa prétendue neutralité. Expatriée au bord du lac Léman, sobre lieu d'exil, Taïna Gilbert doit renoncer à son poste car elle est l'objet d'une mutation suite à la découverte de sa liaison avec l'ambassadeur haïtien. La jeune femme a été faussement accusée d'une fuite révélant une possible invasion américaine en Haïti par la frontière dominicaine. Le simple fait qu'elle soit originaire du même pays que son amant l'a rendue d'emblée suspecte.

C'est un revirement malheureux pour Taïna qui, pour surmonter le déracinement, hors de son Haïti natal dont elle s'était détournée, notamment par son mariage avec un Français, semble renouer avec ses origines qu'accentue une aventure extraconjugale avec le diplomate haïtien. Taïna exprime « [c]e besoin de se ressourcer, de redevenir Haïtienne à part entière » (Devilmé, 2012 : 114). Cette idylle devient un antidote contre la nostalgie, celle du pays natal perdu, retrouvé dans les bras de l'amant. Certes, la jeune femme conserve son emploi au sein de l'organisation, mais en périphérie : le centre se trouve à New York. Le siège de l'ONU à Manhattan est un lieu fortement connoté, ce qui place le roman sous l'égide de la politique. Pourtant, en y intégrant une histoire d'amour (entre Taïna et Richard), l'écrivaine procède à une désacralisation de l'organisation.

Dans *Bwa Bandé*, c'est l'ensemble de la Caraïbe qui est évoqué : de Miami au Venezuela en passant par les côtes de la Colombie. De son vivant, Armand base l'expansion de ses affaires « de Haïti à Saint-Martin, en passant par Miami, Nassau, la Havane... » (De Jaham, 1999 : 43). Dès le paratexte, une carte de la Caraïbe ainsi qu'une notice explicative sur la géographie du « bassin caraïbe » sont présentées. C'est une façon pour De Jaham de tisser des liens entre des îles au sein d'un espace morcelé. L'écrivaine procède à une « déconstruction symbolique des espaces géographiques et des territoires » (Des Rosiers, 2013 : 47).

Devilmé et De Jaham dépeignent un espace caribéen éclaté qui « trouve des prolongements, non plus uniquement dans l'Hexagone, mais surtout dans les autres pays de la Caraïbe » (Pierre, 2011 : 361). L'extension du pays d'origine s'exerce aussi au sein des diasporas qui deviennent des centres. Dans *Détour par First avenue*, la diaspora haïtienne installée à New York et Miami se mobilise aux États-Unis pour manifester son soutien au président en exercice. Ainsi, elle prend part au débat concernant autant son pays d'origine que son pays d'accueil. Le domaine spatial des Caraïbes apparaît comme un lieu cosmopolite et complexe, à l'image de l'identité bigarrée du Caribéen.

Si l'espace géographique est fortement investi par le protagoniste caribéen, c'est qu'il trouve difficilement sa place. C'est pour cela que plusieurs personnages sont en fuite : Richard, qui s'évade de New York afin d'oublier son idylle, ou Toussaint, le Guadeloupéen qui s'installe à Saint-Martin pour échapper à la police. Selon Simasotchi-Bronès, « [c]ette obsession quasi-névrotique peut être rattachée au questionnement sur la légitimité de l'occupation de l'espace, et plus largement sur l'origine » (1999 : 86). En filigrane des déplacements des personnages sont évoqués divers environnements géographiques. En réalité, il est question d'une « reconquête de l'espace [qui] va se faire en plusieurs étapes et [qui] va nécessiter pour le personnage une acception du paysage caribéen qui comme tout paysage possède une dimension historique » (Simasotchi-Bronès, 2004 : 37). C'est une réappropriation de l'espace qui s'oppose à la vision exotisante de la Caraïbe. L'espace caribéen doit faire face à des problèmes contemporains majeurs : drogue, violence, néo-colonialisme, *etc.* L'errance des protagonistes interroge et bouscule les délimitations spatiales. Si ce nomadisme est une métaphore du rapport à l'Autre, il promeut surtout l'occasion d'une redéfinition du rapport à soi.

IV. LE CORPS

Point de thriller sans cadavre ou corps séquestré. Dans notre corpus, les kidnappings se succèdent. Devilmé met en scène la séquestration d'un gendarme dans les locaux de l'ambassade américaine en Haïti. Quant à De Jaham, Richard Diamond, le bras droit d'Armand, est enlevé par Mama Love avant d'être exécuté. Les cadavres s'accumulent. Le meurtre constitue en effet la colonne vertébrale du roman à suspense. Cette mise en scène du corps soumis à la brutalité est

récurrente. « La violence individuelle [renvoie] à la violence collective » (Évrard, 1996 : 120) et fait écho à la genèse des sociétés caribéennes (enlèvement, traite négrière, colonisation, *etc.*). L'agressivité représentée est sans limite et s'exerce au mépris des lois. Dans *Détour par First avenue*, le diplomate américain fait fi des règles diplomatiques. Il attaque physiquement son otage,

assenant un coup de valise au visage de Dieudonné Fontus, qui s'écroula. L'un des enquêteurs le bouscula du pied, tandis que les soldats lui martèlent le dos et la tête de leurs crosses de fusils. Plié en deux et le corps baigné de sang, Fontus roula dans l'escalier et s'immobilisa quelques marches plus bas. (Devilmé, 2012 : 126)

On peut relever le champ lexical du corps « visage, dos, pied, tête, sang » qui témoigne de l'âpreté des coups. Le corps de Fontus représente Haïti, piétiné à cause de sa rébellion contre l'impérialisme américain. Ses compatriotes s'identifient à lui car « les Haïtiens savaient se mobiliser en un seul corps autour d'un intérêt commun aussitôt la patrie en danger » (Devilmé, 2012 : 131). Cette arrestation touche le corps social haïtien, particulièrement sa frange populaire.

À l'inverse du roman noir, la sexualité occupe une place moins importante dans le roman à suspense si ce n'est en lien avec « un enjeu dans la pathologie du meurtrier, soit à un espoir de vie épanouie pour des personnages sympathiques » (Reuter, 2009 : 90). Pourtant, dès le titre, *Bwa bandé* signale qu'il sera question de sexualité et d'irrationnel. Dans le paratexte, le terme est défini : « nom familial d'un arbre de la Caraïbe dont l'écorce sert à la préparation de philtres aphrodisiaques dans des rites de possession vaudou ». À cela s'ajoute la page couverture sans équivoque, à savoir une plage avec des cocotiers, lors d'une journée ensoleillée ; ce sont des attributs accolés à la Caraïbe : « sea, sex and sun ». Le corps féminin sexualisé est maintes fois mis en scène. Souvent, il est soumis à des sévices. Dans *Bwa Bandé*, la journaliste canadienne, Cynthia Proulx, est violentée avant d'être assassinée de façon sordide, violence qui n'est pas sans rappeler celle des romans noirs. Wendy, une jeune secrétaire, subit le même sort ; deux adolescentes sont victimes d'attouchements visant à intimider leur père qui est un militant. Quant à Ivane, une anthropologue, elle est déflorée lors d'un viol par un *dorlis*, sorte d'incube, qui lui procure, à chaque visite, « un paroxysme d'extase » (De Jaham, 1999 : 69). La figure de l'anthropologue française n'est pas anodine. Par sa profession et son origine, la jeune femme promène son regard sur les mœurs antillaises. C'est à dessein que le *dorlis* la choisit. « Le dorlis, à tout prendre, est une force qui

contraint, possède (tout en déposédant) sa victime par effraction de l'intime de son intimité. Triple effraction : celle du domicile, celle de la chambre, celle du sexe » (Pépin, Web). Le *dorlis* est un homme qui s'empare du corps de la femme, mais contrairement au violeur réel qui jouit au détriment de sa victime, il n'est pas fait mention du plaisir de l'incube. Son rôle se borne à procurer du plaisir à sa victime. De Jaham aborde ainsi la question de la jouissance féminine qui s'exerce grâce à l'immatérialité du *dorlis*. Impossible de le décrire ou de dresser son portrait psychologique. Son évanescence le rend insaisissable. Le plaisir au féminin passe par une dépossession. Le *dorlis*, être sans corps, transcende toutes les lois de la rationalité en s'appropriant un corps humain. Dans *Bwa Bandé*, la sexualité ne s'opère pas dans le but de donner la vie, mais pour atteindre la volupté. Tout se passe comme si la jouissance fantasmatique précède la jouissance réelle. C'est le cas pour Ivane qui découvre la sexualité grâce au *dorlis*. Ses ébats réels surviendront dans l'après-coup.

Le *dorlis* est une incursion du surnaturel dans le roman à suspense, habituellement soumis aux règles du rationalisme. C'est ainsi qu'un lexique appartenant à l'univers vaudou est intégré dans le corps du texte, sans traduction : « *boulé-zin, manger-loa, vèvé, tambour assoto* » etc. (De Jaham, 1999 : 98). Cette irruption de l'inexplicable au sein du thriller révèle

l'affirmation d'une démarche logico-spirituelle plutôt que logico-déductive, d'une mise à jour des pratiques occultes dans le corps social que l'enquête légitime et [...] d'une reconnaissance irréductible du substrat africain qui travaille ces sociétés en les dépouillant de leurs masques occidentaux. (Naudillon, 2009 : 98)

C'est une dénonciation de la vision cartésienne occidentale. Cette accusation est la manifestation de l'irruption d'une vision caribéenne du monde qui n'établit pas de frontière entre les mondes visible et invisible. L'inexplicable devient alors la nouvelle norme.

Dans *Détour par First avenue*, l'évocation du vaudou est plus discrète mais présente. Le lecteur pressent la mort future du président par le songe mortuaire de son employée de maison. La prédiction d'un homme âgé en rapport avec les *loas*, les esprits, annonce à Richard, l'ambassadeur, la disparition prochaine du président. Si Richard et Desrochelles sont sceptiques face à ces présages, ils y accordent tout de même du crédit : « la remarque ne cessa de [...] tracasser, [Richard] cependant » (Devilmé, 1999 : 208).

Comme De Jaham, Devilmé traite l'érotisme par l'entremise du rêve. L'écrivaine met en scène Taïna qui éprouve du plaisir suite à des songes érotiques : « [m]ais un rêve suffisait-il à expliquer la jouissance aiguë dont son corps portait encore les traces ? » (Devilmé, 2012 : 70). C'est par ce détour onirique qu'elle contourne des valeurs traditionnelles. La jeune femme est définie comme une « fervente catholique [...] d'une rigueur morale et d'une pudeur déconcertantes [avec] des idées bien arrêtées sur le mariage » (Devilmé, 2012 : 69). Toutefois, la protagoniste qualifie ses principes « d'encombrantes valeurs judéo-chrétiennes » (Devilmé, 2012 : 70). C'est sa façon de résister à l'adultère. Après un rapport intime avec son époux, elle se livre à la masturbation. Taïna exerce ainsi « ce droit au plaisir pour soi sans souci du don, du partage et de la réciprocité » (Pépin, Web). C'est l'apologie du plaisir individuel de la femme qui agit comme une réplique au « roman policier [qui] a souvent des allures de récit macho et porno. Les héros se laissent aller auprès de belles suspectes, de séduisantes espionnes. » (Perrot, 2003 : 176). La figure féminine est synonyme de danger. Il faut s'en méfier puisque « le corps est le siège des passions et il est intimement lié à la femme ; l'esprit est le siège de la raison, il est donc l'apanage de l'homme » (Kistnareddy, 2013 : 117). Pourtant, dans notre corpus, il est question de plaisir au féminin, suivant le point de vue de femmes. Lors de l'unique rapport sexuel survenu entre Taïna et Richard, à la fin du roman, l'acte est décrit selon la perspective de la jeune femme : « Taïna se révéla aussi sensuelle que Richard l'avait imaginée. Toute sa pudeur envolée, elle se mit à le caresser avec doigté et créativité, explorant chaque parcelle de son corps avec sa langue, ses mains, ses cheveux, ses mamelons » (Devilmé, 2012 : 254). La femme craintive, soumise à son éducation rigoriste, se métamorphose et se libère des contraintes sociales.

Le corps masculin, représenté de façon secondaire, est soumis, par endroit, à la domination féminine, dans une inversion des rôles. Richard, un séducteur invétéré, qui ne voit dans les femmes « qu'un objet de plaisir » (Devilmé, 2012 : 73), finit par s'éprendre de Taïna. Pour éviter le licenciement de son amante, il se voit contraint de coucher avec une figure de proue de l'ONU, Madame Sheene : « [l]e chantage avait été sans équivoque. Richard s'était senti pris au piège, les mains liées. Jamais auparavant il n'avait eu à marchander son sexe contre une faveur » (Devilmé, 2012 : 172).

De Jaham n'est pas en reste. Mama Love manipule le corps masculin à sa guise soit en commanditant des exécutions soit en choisissant un amant. Sans sensualité, sans romantisme, elle lui ordonne :

– Tu sais ce que j'attends.

Il s'approcha par-derrière. Elle se mit à onduler en suppliant [...]. Il donnait de furieux coups de reins. [...] Toussaint avait remis son jean et attendait, déférent, les ordres de sa maîtresse. (De Jaham, 1999 : 54)

L'acte sexuel est bref et succinct en descriptions érotiques. Dans cet univers marqué par la violence, les histoires d'amour viennent adoucir le quotidien des personnages. Notre corpus flirte avec le roman sentimental à l'opposé du « roman sentimental caribéen, [qui] se démarque de son homologue occidental en développant un imaginaire de l'amour – toujours – malheureux, impossible et tragique dans ses conclusions » (Naudillon, 2009b : 7). Les œuvres à l'étude se terminent par des fins heureuses :

Deux bras chauds se renfermèrent autour d'Ivane. Elle se mit soudain à pleurer, d'énormes sanglots hoquetants, enfouissant son visage dans le tee-shirt qui sentait la mer. [...] Avec un profond soupir, elle se pelotonna dans les bras de Serge. (De Jaham, 1999 : 344-345).

Dans *Détour par First avenue*, Richard, célibataire endurci, donne à voir sa vulnérabilité :

[il] laisserait son cœur opter pour la spontanéité. Il laisserait son cœur lui dicter les paroles et les gestes appropriés pour transmettre ses sentiments. Pour faire comprendre à Taïna qu'il se sentait prêt à recommencer une vie nouvelle. Avec elle, pour elle. (Devilmé, 2012 : 302-303)

L'issue heureuse des thrillers à l'étude ne s'éloigne pas de la convention car, « certaines fins heureuses – toutes ne le sont pas – sont très proches de fins de romans sentimentaux » (Reuter, 2009 : 91). C'est ainsi que l'espace du roman à suspense francophone de la Caraïbe devient propice à de diverses expériences littéraires. Entre le roman social et le roman sentimental, le thriller s'affirme comme un genre ouvert.

En somme, Devilmé et De Jaham confirment leur dette envers le roman à suspense conventionnel bien qu'elles y apportent des aménagements. La présence du discours social constitue un écart majeur à l'égard de la norme, mais il sert également à respecter un principe du thriller : ralentir la narration tout en contribuant à la dramatisation du texte. L'investigation criminelle se double d'autres enquêtes : sociale, politique, idéologique, historique, *etc.* Les

singularités du roman à suspense caribéen francophone témoignent du fait que la perméabilité du genre est mise en lumière. Le recours aux poncifs du roman à suspense permet de les adapter aux réalités caribéennes. Cette disposition propose, entre autres, l'incursion du surnaturel. Pour les personnages, « la logique n'explique pas tout » (Chelebourg, 2006 : 14). Cette réflexion sur le surnaturel dépasse le simple exotisme. La représentation ambivalente du corps exprime un rapport complexe à l'Autre qui incarne une structure sociale aliénante. L'espace géographique est imbriqué dans des questionnements identitaires.

L'appropriation du roman à suspense par ces romancières prend part à l'hétérogénéité du thriller. Cette acclimatation soutient le renouvellement des littératures haïtiano-antillaises. Par leur positionnement dans la marge, à savoir le genre du thriller et l'appartenance aux littératures francophones, ces œuvres interrogent la littérature ainsi que son rapport aux genres « mineurs ». *Bwa Bandé* et *Détour par First avenue* participent à la modification des délimitations génériques tout en réformant la dynamique des genres d'une littérature caribéenne francophone à la recherche de nouveaux contours.

Ouvrages cités

- ANGENOT, Marc. 1989. *Mil huit cent quatre-vingt neuf. Un état du discours social*. Montréal : Le Préambule.
- BLETON, Paul. 1999. *Ça se lit comme un roman policier : comprendre la lecture sérielle*. Québec : Éditions Nota Bene.
- CHAMOISEAU Patrick. 1988. *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard.
- CHELEBOURG, Christian. 2006. *Le Surnaturel, poétique et écriture*. Paris : Armand Colin.
- CONFIANT, Raphaël. 2010. *Citoyens au-dessus de tout soupçon*. Petit-Bourg : Caraïbéditions.
- DE JAHAM, Marie-Reine. 1999. *Bwa Bandé*. Paris : Laffont.
- DES ROSIERS, Joël. 2013. *Métaspora. Essai sur les patries intimes*. Montréal : Triptyque.
- DEVILMÉ, Myrtille. 2012. *Détour par First avenue*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- ÉVRARD, Franck. 1996. *Lire le roman policier*. Paris : Dunod.
- KISTNAREDDY, Ashwiny O. 2013. Rebelles, prostituées et meurtrières chez Ananda Devi. Frédérique Chevillot et Colette Trout (éds.). *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, Amsterdam-New York : Rodopi, 115-128.
- LEMONDE, Anne. 1984. *Les Femmes et le roman policier. Anatomie d'un paradoxe*. Québec : Québec/Amérique.
- NAUDILLON, Françoise. 2009. Enquête d'histoire : le roman policier de la Caraïbe. Véronique Bonnet, Guillaume Bridet et Yolaine Parisot. *Itinéraires. Littératures, textes, culture : Caraïbe et océan indien. Questions d'histoires*. Paris : L'Harmattan, 93-108.
- . 2009. Présentation. *Enjeu du populaire*, 72, 5-10.
- PÉPIN, Ernest. Conférence sur le dorlis, s.d., En ligne. 27 décembre 2013. <http://www.potomitan.info/bibliographie/pepin/dorlis.php>.
- PERROT, Raymond. 2003. *Mots et clichés du roman policier*. Saint-Germain-en-Laye : In Octavio Éditions.
- PETTIT, Maryse et Gilles MENEGALDO. 2010. *Manières de noir. La fiction policière contemporaine*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- PIERRE, Emeline. 2011. Le polar au féminin : le cas des Antilles. *Dialogue francophones. Les Francophonies au féminin* 16, 353-364.
- REUTER, Yves. [2007] 2009. *Le Roman policier*. Paris : Armand Colin.
- . (éd). 1989. *Le Roman policier et ses personnages*. Paris : PUV.
- . 1989. Le système des personnages dans le roman à suspense. *Le Roman policier et ses personnages*. Paris : PUV, 157-172.
- VANONCINI, André. 2002. *Le Roman policier*. Paris : PUF.
- VICTOR, Gary. 2008. *Saison de porcs*. Port-au-Prince : Henri Deschamps.
- SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise. 1999. Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique. Jean Bessière et Jean-Marc Moura. *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs, Afrique, Caraïbes, Canada*. Paris : Honoré Champion, 83-93.
- . 2004. *Le Roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*. Paris : L'Harmattan.

L'écriture populaire de Félix Couchoro : la perspective linguistique et littéraire

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

« Déraciner les peuples conquis a toujours été, sera toujours la politique des conquérants »

Simone Weil (1968 : 78)

La réflexion proposée ici sur la relation épistémique entre l'écrivain Félix Couchoro (1900-1968) et le collectif politique et culturel de référence de son œuvre littéraire prend en compte un travail déjà mené sur la question du plurilinguisme dans l'œuvre de cet écrivain³⁷. Le cadre méthodologique adopté ici reprend ainsi les termes théoriques et méthodologiques de ce travail et de sa réflexion d'ensemble, qui vise à indiquer l'inscription de l'œuvre de l'écrivain dans la perspective de la résistance au fait colonial. La question de la langue participe en effet, chez lui, de cette perspective socio-discursive et historique. C'est dans les termes théoriques et méthodologiques de cette même réflexion d'ensemble qu'ont été proposés les termes épistémologiques de la pertinence socio-discursive de l'œuvre de l'écrivain, notamment dans son fondement ontologique dont rend compte le paradigme du *Principe de maternité* proposé alors. Ces termes sont également repris ici. En soi, et par rapport à la problématique de l'individu écrivain et de son rapport au collectif, l'œuvre littéraire de Félix Couchoro, que la critique universitaire, quoique rare, a associée à l'une des initiatives pionnières sur le continent africain en termes d'intégration d'une écriture populaire, reste en effet à découvrir du point de vue de l'insertion de

³⁷ Voir à cet effet l'article de Laté Lawson-Hellu, « La Question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance » (2011).

l'intentionnalité populaire dans son intelligibilité. Si, pour l'écrivain et le paradigme du peuple, que nous substituons à celui du collectif ou du social proposé dans l'argumentaire du numéro, la question de l'écriture relève d'une communication didactique et sociale, il s'agit, ici, de cerner la relation esthétique et discursive que tisse un tel couple herméneutique dans ses romans. Après avoir présenté le cadre épistémique de la pertinence socio-discursive de l'œuvre littéraire de l'écrivain ainsi que la problématique d'ensemble du rapport de cette œuvre à l'intentionnalité populaire de l'écrivain, il s'agira d'en étudier l'expression dans l'un de ses romans, à titre illustratif, pour indiquer, au terme de l'analyse, l'intérêt historiographique de cette œuvre pour le champ littéraire francophone, du point de vue tant de la question populaire que de celle de la résistance au fait colonial. Il s'agira d'indiquer en outre l'interdépendance nécessaire entre le *collectif* et l'*individuel* dans l'intelligibilité et l'appréhension de l'œuvre de cet écrivain.

L'ŒUVRE DE FÉLIX COUCHORO ET LE *PRINCIPE DE MATERNITÉ*

Félix Couchoro constitue en effet une figure d'importance dans les premières générations du champ littéraire francophone. Son œuvre, dont le premier roman paraît durant les années 1920, s'étend jusqu'au-delà des indépendances africaines dans les années 1960, avec un vaste corpus qui compte autant des romans, des essais, que des récits ancrés tous dans l'actualité coloniale et immédiatement post-coloniale. De cette dimension historique, du point de vue institutionnel littéraire, c'est une œuvre qui participe de l'émergence du champ littéraire francophone, en même temps qu'elle en accompagne les premiers développements, mais dans des termes spécifiques qui sont évoqués ici, et qui se distinguent des conclusions actuelles sur cette période charnière des écritures francophones.

Du point de vue épistémologique, c'est une œuvre qui intègre notamment les termes épistémiques du *Principe de maternité* (Lawson-Hellu, 2011) défini comme cadre éthique d'appréhension et d'évaluation des faits humains dans leur adéquation au principe de la Vie. La résistance de l'écrivain au fait colonial trouve ainsi son fondement dans la non-adéquation du principe du colonialisme à ce principe de la Vie, c'est-à-dire au maintien et à la perpétuation holistique de la vie par lesquels se définit un tel principe dont rend

compte le paradigme du *Principe de maternité*. De cette corrélation entre le principe de la Vie et le principe maternel à la base de la conceptualisation du paradigme, en effet :

Le principe de la Vie, qui se détermine ainsi par la perpétuation du « vivant », intègre tous les mécanismes qui assurent cette perpétuation du « vivant », ou, dès lors, de la vie. Le principe maternel devient à ce titre l'un des aspects les plus indicateurs de ce principe de la Vie, dans la mesure où le rôle de la mère, qui consiste à porter son bébé, à lui donner naissance, à assurer sa subsistance et son éducation ultérieure, demeure celui du principe de la Vie lui-même.

Pour la théorisation du principe de la Vie, dans une perspective herméneutique, le modèle du principe maternel apparaît ainsi comme le plus indiqué, d'où sa pertinence dans la formulation du *Principe de maternité* qui vise, en tant que cadre épistémologique, à rendre compte du principe de la Vie, de ses mécanismes de pérennisation, mais aussi des propres aspects de la vie, lesquels incluent la constitution physique ou non-physique des êtres vivants et de leurs environnements de subsistance, tout comme les conditions favorables ou non favorables à ce principe, épistémique dès lors, de la Vie. Le *Principe de maternité*, à ce titre également, devient un principe herméneutique permettant l'évaluation des propres manifestations de la Vie dans le cadre de son principe fondateur de pérennité. (Lawson-Hellu, 2011 : 24-25)

Si, en tant que principe, la résistance s'oppose de même à l'hégémonie ou au pouvoir par lequel se définit le fait colonial, par exemple, et, en cela, s'inscrit dans les conditions de maintien et de perpétuation de la vie face à des principes antinomiques à la Vie comme celui du pouvoir, il en est ainsi de son adéquation avec le principe de la Vie, et de la capacité du *Principe de maternité* à en rendre compte. C'est ici que le plurilinguisme littéraire qui, à travers l'hétérogénéisation linguistique dans l'œuvre de fiction, rappelle la pluralité intrinsèque du principe de la langue et s'oppose de ce fait au principe de la langue unique au cœur du principe du pouvoir, car fondé sur l'idéologie, s'inscrit dans le principe de la résistance par le biais de cette adéquation avec le principe de la Vie. C'est en cela, également, que le *Principe de maternité* peut en rendre compte. Le principe de la langue unique est au cœur du discours colonial. Ainsi, pour la théorisation du rapport entre l'œuvre littéraire de Félix Couchoro et la question du plurilinguisme dans le cadre du *Principe de maternité* :

C'est en effet par le *Principe de maternité* que se comprend la pertinence épistémique de l'opposition entre la langue « maternelle » et la langue coloniale, dans la problématique de l'hétérogénéisation linguistique

inscrite dans un contexte de résistance anti-colonialiste. Chez cet écrivain, il s'agit pour autant d'apposer à l'ordre hégémonique de la langue coloniale, la prééminence des langues locales, « maternelles », par lesquelles se définissent les mécanismes culturels de maintien ou de perpétuation de la vie dans les sociétés humaines. Il en va, dans ce sens, de l'ordre de la nature fondé sur le principe de la vie tel que subsumé par le *Principe de maternité*, et inscrit comme principe éthique au cœur de l'axiologisation des récits dans ses romans. (Lawson-Hellu, 2011 : 13)

C'est donc dans le cadre épistémique du *Principe de maternité* que prend toute son importance la prévalence, ici, de l'intentionnalité populaire dans l'œuvre littéraire de Félix Couchoro.

L'ŒUVRE DE FÉLIX COUCHORO ET L'INTENTIONNALITÉ POPULAIRE

Pour la même réflexion d'ensemble sur les termes du *Principe de maternité* dans l'intelligibilité de l'œuvre de Félix Couchoro, la question de l'intentionnalité populaire et de l'intégration subséquente des formes esthétiques populaires dans l'écriture de cet écrivain participe en effet de la résistance anticolonialiste dans son œuvre :

De sa conceptualisation à travers le paradigme de l'*hybride*, on peut poser que l'élite anti-colonialiste inscrit sa démarche dans les modalités de la *stratégie*, c'est-à-dire d'une action concertée avec un objectif précis, la contestation du fait hégémonique colonial, telle que spécifiée dans les travaux de de Certeau (1980 : XLVI-XLVII), alors que la masse, dans sa conceptualisation à partir du paradigme du *subalterne*, inscrirait sa démarche, toujours d'un point de vue général, dans celles de la *tactique*, de la réinvention. [...] La résistance anticolonialiste de Félix Couchoro se situe ainsi, d'un point de vue épistémique, dans la conjonction des deux modalités ainsi définies, celles de la stratégie, dans l'objectif de résistance de l'écrivain, et celles de la tactique, dans la conjonction des faits de culture, d'expression, ou des « manières de faire », de la « masse populaire », dans son discours anticolonialiste, de même que des faits de culture et d'expression du colonisateur dans le même discours anticolonialiste. Autrement dit, il s'agit d'une résistance conjointement située dans celle de l'*hybride* et dans celle du *subalterne*. (Lawson-Hellu, 2011 : 18-19)

C'est dans ces termes que l'écriture littéraire de Félix Couchoro, dans l'exemple de la pratique du genre romanesque chez l'écrivain, adopte certes les formes du roman telles qu'héritées de la tradition européenne, mais en y intégrant autant les faits locaux de culture et de langues,

comme dans la tradition francophone, que les formes de la paralittérature qu'elle redéfinit à leur tour.

Pour rappel, le roman comme genre, tel que pratiqué dans le contexte littéraire francophone et tel qu'il constitue le modèle de l'écriture de Félix Couchoro, trouve en effet ses origines dans le modèle européen du genre. De ce modèle à sa réappropriation dans l'écriture de Félix Couchoro, il faut compter les propres mutations du genre dans le contexte historique et culturel européen³⁸, et telles que ces mutations devront également être redéfinies dans les divers contextes historiques et culturels de l'espace francophone. Pour le champ littéraire francophone, c'est dans le cadre historique et discursif d'intelligibilité de ce champ littéraire, car lié au fait colonial, que les formes du genre romanesque se seront à la fois adaptées à l'évolution du genre en Europe et inscrites dans les réalités sociales, esthétiques et discursives des sociétés colonisées d'alors, puis « décolonisées ». Dans son adaptation aux réalités locales, le genre romanesque aura maintenu sa fonction didactique et sociale mieux exprimée par l'esthétique réaliste, et c'est dans ce sens que la forme réaliste continue de marquer la pratique du genre chez les écrivains francophones. Pour Charles Bonn et Xavier Garnier, en effet, si le roman est un genre importé dans l'espace francophone, et, partant, dans la littérature francophone, à partir des formes de son évolution en Europe, cette introduction se sera faite dans les conditions de l'histoire coloniale, c'est-à-dire dans celles de la problématique identitaire :

Les théoriciens du roman lient le plus souvent le développement de ce genre à celui de la société industrielle en Europe, à partir du XVIII^e siècle. Dans ces conditions, le roman peut être considéré comme un genre majoritairement importé dans les aires francophones – à l'exception toutefois de la Suisse romande, profondément partie prenante de la naissance et de la constitution du roman en genre littéraire dominant [...].

Genre bâtard – si on suit l'analyse de Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* –, le roman est, par excellence, ce genre de l'entre-deux, de l'indéterminé, du polymorphe, qui correspond le mieux à la notion même de littérature francophone. (Bonn et Garnier, 1997 : 19)

Au nombre des modalités d'appropriation discursive du genre chez Félix Couchoro, dans le cadre de sa résistance anticolonialiste, il faut dire qu'il s'agit, pour l'écrivain, à la fois d'emprunter les formes du genre telles qu'elles se sont développées durant le 19^e siècle, mais de les inscrire dans les réalités locales et dans les formes populaires locales ou

³⁸ Voir en effet l'historique qu'en propose R.-M. ALBÉRÈS, dans *Histoire du roman moderne* (1962).

déjà présentes dans l'histoire du genre en Europe, en vue d'asseoir la pertinence sociale et militante de son écriture dans l'immédiateté de sa relation avec le public local, destinataire principal de son écriture. Les termes de la résistance anticolonialiste dans son écriture se comprennent à la fois dans cette relation d'immédiateté avec le public local, c'est-à-dire non-métropolitain, et dans la volonté d'éducation sociale que vise l'auteur dans la mise au jour des conditions idéologiques du fait colonial, dans sa dénonciation et dans le rappel de la pérennité des faits de culture et de société qui préexistent à l'histoire coloniale dans l'espace de référence de l'écriture.

Alain Ricard, dans « Félix Couchoro : Pioneer of Popular Writing in West Africa ? » (2002), souligne également cette importance, pour l'écrivain, du rapport au public local dans sa pratique de la langue d'écriture. C'est à travers l'adaptation de sa pratique littéraire à la nature de son lectorat, qu'il devient en effet possible, pour l'écrivain, d'établir le contrat de lecture didactique qu'il place au centre de son écriture, et ce sont les langues des ensembles culturels constitutifs de cet espace de référence de l'écriture qu'il inscrit dans l'hétérogénéisation linguistique de ses œuvres, comme il l'indique dans un avant-propos inédit – et introuvable aujourd'hui –, de l'un de ses romans, *Amour de féticheuse au Togo*, tel que le rapporte A. Ricard dans *Naissance du roman africain. Félix Couchoro 1900-1968* :

Les Ewe du Ghana et du Togo, ce sont les Anlo[n]s, les Bè, les Ouatchi (Nuatchja). Les Ewe du Dahomey [aujourd'hui Bénin] comprennent les Hulas (Grand-Popo), les Fons (Abomey, Athieme, Ouidah), les Pedahs, les Adjas [...], les Gous (Porto-Novo). C'est ainsi que les dialectes suivants ont une origine commune : l'ewe, l'anlo[n], le ghen (mina), le fon, le hula, le pedah, le gou. Tous les groupes ethniques ainsi nommés parlent la même langue, avec maintes variantes, mais se comprennent facilement, parce qu'ayant une souche commune : le peuple ewe. (1988 : 47-48)

Le roman de l'écrivain, *Ici-bas, tout se paie* (2005 ; c1963)³⁹, retenu à titre illustratif pour le propos, en donne la mesure.

³⁹ Les citations du roman sont désormais suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages précédé du sigle *IBT*.

***ICI-BAS, TOUT SE PAIE* ET L'INTENTIONNALITÉ POPULAIRE CHEZ FÉLIX COUCHORO**

Du point de vue chronologique, *Ici-bas, tout se paie*, dont la rédaction est achevée en 1963, constitue le neuvième roman de l'écrivain, qu'il publie d'abord de son vivant en feuilletons, avant qu'il ne soit constitué en volume dans l'édition complète des œuvres de l'écrivain publiée en 2005 et en 2006⁴⁰. C'est un roman que l'écrivain présente aux lecteurs comme une « énigme policière », qu'il juge plus « modeste » qu'un roman policier, et c'est dans le même prologue adressé aux lecteurs qu'il indique la démarcation du texte d'avec les formes usuelles du genre, ainsi que son ancrage culturel local où s'exprime toute sa valeur discursive :

Ici-bas, tout se paie, voilà le titre de ce récit comportant deux parties :

- a) – La faute contre Nature (mort d'homme).
- b) – Le châtement.

Ce roman, c'est une étude poussée dans les dédales du cœur humain. Évidemment, une idylle truffée de surprises vient se greffer sur l'aventure policière.

Et, arrivés à la fin de ce récit, vous laisserez échapper un long soupir et vous direz tout bas :

– *Houn, agbeto dran n'to !* (Que l'être humain est méchant !)

En tout état de cause, ce roman est bourré de leçons morales d'un intérêt palpitant. (*IBT*, 667)

Si, dans l'intrigue du roman, le châtement du crime mis en scène est sanctionné, non par la loi moderne, comme dans le roman policier « classique », mais par la Nature, c'est, pour l'écrivain, toute la problématique éthique de la loi issue du fait colonial qui est ainsi posée dans la pertinence discursive du texte. En effet, il s'agit de l'histoire de Bob Kweshie, un contrebandier inter-frontalier chanceux entre les territoires du Togo et du Ghana, durant la période coloniale. À sa rencontre avec Ruth Akwa, une commerçante qui devient sa maîtresse et sa partenaire dans la contrebande inter-frontalière, il éconduit sa concubine, Léontine Adjoa, qui décide de se venger. Bob Kweshie devient un meurtrier après la mort du douanier envoyé à ses trousseaux, mais ne peut éviter le piège de l'enquête lancée contre lui avec la collaboration de Léontine. Il meurt dans un accident d'automobile, en

⁴⁰ Félix COUCHORO, *Œuvres complètes : Tome 1. Romans* (2005a) ; *Tome 2. Romans et récits* (2006a) ; *Tome 3. Inédits* (2006b).

compagnie de Ruth, en essayant d'échapper à son arrestation par la police douanière.

Pour l'écrivain, c'est non pour avoir enfreint la loi des humains que les deux personnages complices de meurtre décèdent, mais pour avoir enfreint celle de la Nature, d'où le titre donné au roman. Ainsi, pour le narrateur-auteur qui procède, dans l'épilogue du roman, à une réflexion sur les vices de forme de la loi moderne par laquelle des faits humains comme la colonisation ont pu également être justifiés et légitimés, c'est la sanction de la Nature qui répond aux crimes contre la Vie :

Frauder en douane demeure un délit que le Code punit sévèrement.

Et nous avons dit que c'était là une industrie peu rentable, car tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se brise. Un jour ou l'autre, le fraudeur, après avoir joué longtemps à cache-cache avec le Code et les lois humaines, se fait pincer. Pour subir les conséquences de sa faute.

Mais, en tuant, pour pouvoir frauder, un agent commandé de service, le fraudeur bondit par-dessus les lois humaines, pour bousculer les Lois immuables de la Nature.

Et la Nature, provoquée par ce meurtre seul, met en mouvement les Forces vengeresses qui agissent, lentement à nos yeux, mais sûrement. [...]

Analysons le geste de désespoir de Bob Kweshie.

Cet homme devinait que les gabelous savaient qu'il était le meurtrier de leur camarade de travail. Seulement, le cas particulier de ce meurtre à cheval sur une frontière lui assurait l'impunité.

Mais, il se disait, à partir de ce crime, qu'il courrait de sérieux risques s'il tombait un jour entre leurs mains.

Les délits de fraude n'entraînaient que la prison, l'amende, la confiscation de la camelote. (*IBT*, 726)

La même perspective discursive rend alors explicite la relation qu'établit le texte, par sa forme narrative et son travail sur l'hétérogénéisation linguistique, avec la connivence recherchée auprès du public lecteur. À cet effet, deux aspects méritent d'être retenus, sur le plan esthétique littéraire, dans la particularité du roman : le statut du narrateur et le mode narratif retenu par l'écrivain.

Pour le premier aspect, c'est l'écrivain, fort de son statut de témoin de l'Histoire et de « sage », dans la perspective gérontocratique de l'autorité morale dans le référent culturel du texte, qui s'inscrit dans le rôle du narrateur principal du récit. C'est dans ce sens qu'il analyse par exemple, dans le passage ci-après, les ressorts du genre policier qu'il intègre à son récit :

Au matin du lundi ayant suivi le fatal dimanche où Joseph Kougblenou avait été expédié en cette dangereuse mission, son corps gisait sur la route, non loin du village d'Adanfiam.

De toutes les hypothèses sous revue, on se rappelle celle qui fut retenue pour expliquer ou essayer d'expliquer le drame du cadavre sur la route : un passager tombé d'une voiture particulière, dont le chauffeur avait pris la fuite, n'ayant rien fait pour porter assistance à la victime.

Nos lecteurs avaient souligné cette juste réserve faite par le chef de brigade, dans son solennel serment : « Si meurtre il y a ».

Son cousin eût pu, pour une cause quelconque, avoir manqué l'objet de sa mission. Se serait-il alors engagé sur la piste d'un autre fraudeur de rencontre qui l'eût mis à mal et laissé pour mort sur le chemin ? (*IBT*, 693)

C'est dans les mêmes conditions que l'auteur-narrateur, dès lors, met en questionnement la pertinence de la justice moderne devant les raisons politiques ou de géopolitique :

Le chef de brigade ne pouvait admettre, à part soi, que s'il s'agissait d'un meurtre prémédité, ce crime fût demeuré impuni.

Cousin du disparu, il penchait, à tout hasard, lui, pour l'hypothèse : meurtre. Et non, accident.

Mais, du côté de la justice légale, il n'y avait rien à espérer, même si de sérieux indices venaient à situer l'identité du coupable et que ce criminel supposé fût un habitant du Togo.

À supposer que la justice du Togo ait, par la suite, découvert le coupable (de crime ou d'accident) et que des arrangements d'ordre interterritorial eussent autorisé l'extradition vers le lieu du crime ou délit, il eût fallu révéler l'identité du mort et le vrai motif de sa présence au-delà de la frontière.

Pour les autorités judiciaires togolaises, une seule attitude était de mise en l'occurrence : le silence. (*IBT*, 694)

Pour le deuxième aspect, lié aux particularités du statut du narrateur principal, il s'agit, pour l'écrivain, de rappeler au public lecteur du feuilleton, sa familiarité avec les émissions radiophoniques consacrées tous les samedis aux contes populaires locaux et proposées en langues locales aux auditeurs de Radio-Lomé, dans la capitale du Togo, et d'en faire la matière de la configuration narrative du roman. Ainsi, dans l'exemple qui suit, alors que le personnage de l'enquêteur vient temporairement suppléer aux fonctions du narrateur principal, c'est pour permettre à ce dernier de s'investir dans le rôle du conteur calqué alors sur celui de l'animateur de l'émission radiophonique locale :

À présent, nous quittons le micro. Pour laisser la place au cousin du douanier mort, improvisé détective.

Et c'est Jean Kougblenou lui-même qui vous parle.
 « Attention !... Ici, Kougblenou, détective amateur, par nécessité.
 Lectrices et Lecteurs, encore une fois, attention !... »

À l'époque où se situe la tragédie qui se raconte en ces pages, les autorités administratives, pour des raisons de sécurité et d'ordre public, avaient recommandé au service des douanes une surveillance étroite de son secteur, afin de réprimer sévèrement l'entrée en fraude d'une marchandise dont on connaît les perspectives de danger : la poudre de traite.

Et le contrôle-frontière fut prié de veiller au grain. (*IBT*, 714)

Dans la réflexion théorique postcoloniale, le paradigme de la *scénographie* permet de conceptualiser le contexte d'énonciation que se donne l'œuvre littéraire, et, comme ici, l'œuvre postcoloniale, lequel contexte d'énonciation repose sur la constitution, dans l'œuvre même, d'un lieu, d'une voix et d'un temps d'énonciation spécifiques. Pour l'œuvre postcoloniale, qu'il s'agisse de l'œuvre francophone ou de l'écriture de Félix Couchoro, laquelle se situe ainsi dans un contexte d'énonciation antagonique *en soi*, c'est un lieu, un espace et un temps spécifiques que l'œuvre construit, qu'elle réhabilite, ou revalorise, par le fait même de leur construction, et qui, à leur tour, valident l'œuvre par le même fait de leur construction⁴¹. Par la reconfiguration de son emprunt aux formes européennes du récit paralittéraire, et par la reconfiguration, également, de son emprunt aux formes du roman européen, l'écriture de Félix Couchoro réinstitue dans leur validité les faits de culture et d'éthique d'un espace culturel qui se veut populaire dans l'œuvre mais qui est aussi représentatif d'une collectivité culturelle plus large, celle du peuple guin-ewe (Améla, 2001). C'est au nom de cette collectivité culturelle, dont les faits d'identité ont été péjorés par l'histoire coloniale, jusque dans l'intégrité de son étendue géographique pré-coloniale, que se comprennent le militantisme nationaliste de l'écrivain et la résistance dans son écriture littéraire. Si la question de la langue est au centre de ce témoignage, il s'agit pour lui d'en faire l'inventaire et de lui faire porter l'histoire et la mémoire du « pays » culturel tout en souscrivant aux « contingences » de l'heure, comme il l'indique dans sa réflexion politique aux lendemains des indépendances en Afrique, en prenant appui sur la sagesse du peuple ewe :

Un dicton ewe dit : « faire cuire la tisane est facile, mais la boire est difficile ». Un conteur, ayant lui aussi pris part à cette lutte, amasse les matériaux d'un futur récit avec la vivacité que suscite en lui les

⁴¹ Voir les développements qu'en propose Jean-Marc Moura, ne serait-ce que dans *Littératures francophones et théorie postcoloniale* (1999), p. 120 et suivantes.

douloureuses péripéties du combat. Mais, quand, la bataille terminée, il lui faut se mettre à la tâche de conteur, il est obligé de tenir compte de certaines contingences, de ce qu'il est convenu d'appeler les « faits nouveaux », conséquences et séquelles de la victoire chèrement acquise. (Couchoro, 2006c : 112)

Dans *Ici-bàs, tout se paie*, c'est aussi par le biais des insertions lexicales en langues locales, ou des constructions syntaxiques du français à partir des langues locales, que s'exprime cet ancrage populaire et collectif tout à la fois de l'écriture, le public lecteur ou auditeur de Lomé, capitale du Togo, étant également la représentation, pour l'écrivain, du peuple guin-ewe. Il en est ainsi du recours au diminutif « -*ni* » propre au guin-ewe et utilisé en suffixe aux prénoms des personnages dans le roman, à l'exemple de Tin*à*ni, pour Léontine, c'est-à-dire « la petite Tina », lequel recours révèle en soi la posture normative et socio-culturelle du narrateur-auteur, figure gérontocratique qui produit les savoirs intégrés dans le texte, tel qu'en donne l'exemple le passage ci-après :

Aflao-Ghana constitue, sur la carte africaine, une curiosité ethnique et historique.

En effet, la petite histoire nous dit que le village d'Aflao fut fondé par les habitants de Houla-Grand-Popo, ville côtière du Dahomey, qui fuyaient devant les méfaits de la guerre de tribu à tribu du temps de nos ancêtres.

Le nom primitif de ce village était : *Houlabou* ; étymologiquement, ce vocable signifie : « Le pays houla a germé ici ». C'est, sans doute, une formule exprimant le contentement des gens ayant déniché un refuge là. Puis, ce vocable se modifia, pour devenir « *Plabou* » et... *Aflao*, nouvelle appellation facile au prononcé et adoptée, de part et d'autre de la frontière, par les conquérants blancs. (*IBT*, 668-669)

Il en est ainsi, également, de l'insertion d'expressions en anglais dans le roman, non par effet de réalisme, mais en tant qu'évocation de l'histoire pré-coloniale et pré-colonisation française du « pays » ewe dans l'intentionnalité de l'écrivain. L'expression « *driver* » ci-après, présente dans le texte d'*Ici-bàs, tout se paie* et qui renvoie, pour son sens, à la traduction française de « conducteur », exprime surtout le passage de l'expression dans l'ewe et le guin courants, avec maintien de la même valeur sémantique :

Comme il allait rentrer au bar pour régler sa note, un particulier, surgi de l'obscurité, l'aborda poliment.

Bob avait toujours ce réflexe : dès que, dans un groupe, quelqu'un le hélait, il attirait son interlocuteur à l'écart. Pour le mettre à l'aise. Et traiter avec lui, sans la moindre indiscretion.

Il fit de même, cette fois-ci. Instinctivement.

– *Driver*, fit l'homme, d'une voix de suppliche humble, voici de quoi il s'agit : j'ai donc profité du week-end pour faire un saut dans ces parages et les gens chez qui je suis allé ne m'ont point lâché à temps pour me permettre de rentrer à Lomé par un service de transport. Demain matin, il faut absolument que je sois à pied d'œuvre à mon boulot ; sinon, c'est le congédiement pur et simple... Et je ne suis guère en fonds pour louer une voiture. Vous allez à Lomé, ce me semble ? [...] (*IBT*, 688)

Pour conclure, dira-t-on, il s'agit, pour Félix Couchoro, d'écrire *pour* le peuple et *par* le peuple, et encore moins, *contre* le peuple, ce qui irait alors à l'encontre des termes du *Principe de maternité* qui informe la pertinence discursive et ontologique de sa pratique littéraire. En rappelant l'importance du fait culturel collectif contre les effets de l'histoire et de son principe de pouvoir, notamment le fait colonial jusque dans ses extensions post-coloniales, l'œuvre de l'écrivain ne fait que rappeler l'adéquation intrinsèque du principe de la culture au principe de la Vie, un principe de la culture que cherche à remettre en cause le principe du pouvoir moderne, qu'il s'agisse du fait colonial hier, de l'impérialisme économique aujourd'hui, ou du principe de l'État moderne lui-même, fondé, entre autres, sur le principe de l'uniformisation identitaire au nom de l'identité « nationale ». C'est en cela aussi que l'œuvre de Félix Couchoro inscrit le principe de la résistance et l'intentionnalité populaire dans les propres termes historiographiques et herméneutiques de la littérature francophone, conformément à la valeur ontologique foncière du fait littéraire. C'est dans ces termes, enfin, qu'elle participe de l'émergence de l'écriture francophone en Afrique, forte de toutes les dimensions esthétiques, discursives et herméneutiques de sa spécificité, tout autant que de la nécessité historiographique d'en tenir compte pour le fait littéraire francophone.

Ouvrages cités

- ALBÉRÈS, R.-M. 1962. *Histoire du roman moderne*. Paris : Albin Michel.
- AMELA, Janvier. 2001. « Aneho, espace littéraire dans l'œuvre de Couchoro ». N. L. GAYIBOR, *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 2 : Société, culture et développement en pays Guin*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 441-456.
- BONN, Charles et Xavier GARNIER. 1997. *Littérature francophone. 1. Le roman*. Paris : Hatier / Aupelf-Uref.
- DE CERTEAU, Michel. 1980. *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris : UGE.
- COUCHORO, Félix. 2005a. *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. [Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz]. London (Ontario) : Mestengo Press. 802p.
- . 2005b. *Ici-bas, tout se paie* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London (Ontario) : Mestengo Press. 665-729.
- . 2006a. *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. [Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz]. London (Ontario) : Mestengo Press. 774p.
- . 2006b. *Œuvres complètes, Tome 3. Inédits*. [Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz]. London (Ontario) : Mestengo Press. 210p.
- . 2006c. *Union et réconciliation nationales I ou Rétrospective togolaise, Version initiale* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 3. Inédits*. London (Ontario) : Mestengo Press. 109-160.
- LAWSON-HELLU, Laté. 2001. « La Question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance ». *Les Cahiers du GRELCEF*. 2. 11-131.
- MOURA, Jean-Marc. 1999. *Littérature francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- RICARD, Alain. 1988. *Naissance du roman africain. Félix Couchoro 1900-1968*. Paris : Présence Africaine.

- . 2002. « Félix Couchoro : Pioneer of Popular Writing in West Africa ? ». Stephanie NEWELL. *Readings in African Popular Fiction*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press / Oxford : James Currey, The International African Institute. 67-70.
- WEIL, Simone. 1968. *Poèmes*, suivi de *Venise sauvée*. Coll. « Espoir ». Paris : Gallimard.

Poétique des « romans de l'exil » de Mongo Beti

Claude Éric Owono Zambo
Université de Bergen (Norvège)

Mongo Beti est connu comme étant un écrivain *engagé*, de par l'enracinement sociopolitique de l'ensemble de ses romans dans le contexte colonial africain – et *classique*, de par la rigueur dans le style et l'usage conscient d'une langue française arrimée aux exigences de la norme métropolitaine. Pourtant, ce dernier plan de l'esthétique du romancier franco-camerounais donne à observer une déconnexion entre l'univers (ou les êtres) représenté(s) qui renvoie(nt) à l'Afrique, et la pratique linguistique qui ne décline pas les ressources socio-discursives locales, telles qu'elles auraient pu apparaître dans les romans. Ce qui se traduit, de manière récurrente, par un phénomène d'hypercorrection du romancier dans le mode énonciatif de ses personnages.

INTRODUCTION

Deux grands moments structurent la production romanesque de Mongo Beti : les « romans coloniaux » et les « romans postcoloniaux ». Les romans coloniaux incluent quatre parutions : *Ville cruelle* (1954), *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956), *Mission terminée* (1957), *Le Roi miraculé* (1958). Les romans postcoloniaux renvoient à huit parutions et se répartissent en deux groupes. D'une part les romans de l'exil avec cinq parutions : *Perpétue et l'habitude du malheur* (1974), *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* (1979), *Remember Ruben* (1982), *Les Deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama* (1983) et *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama* (1984). D'autre part, les romans du retour avec trois parutions : *L'Histoire du fou* (1994), *Trop de soleil tue l'amour* (1999), *Branle-bas en noir et blanc* (2000). Nous entendrons par romans de l'exil, ceux publiés par Mongo Beti pendant ses 32 années d'interdiction de

séjour au Cameroun, soit de 1959 à 1991. Dans cet article, nous examinerons le type spécifique de poétique que mobilise l'auteur pendant la période scripturaire susmentionnée. Cela nous ramènera à une double interrogation : par quelles ressources langagières les romans de l'exil se positionnent-ils contre le néocolonialisme et la néobourgeoisie ? Quelle est la particularité et la problématique socioculturelle de la langue d'écriture des romans de l'exil ?

I- QUELLE LITTÉRATURE AFRICAINE POUR MONGO BETI ?

Mongo Beti entre en littérature par un pamphlet dès la sortie du roman *L'Enfant noir* en 1953. Le regard qu'il jette sur l'œuvre de Camara Laye exprime les principales attentes à l'égard d'un écrivain africain dans le contexte de colonisation. Mongo Beti se montre ferme : Camara Laye déçoit « [t]ous ceux [...] qui estiment que ce siècle impose à l'écrivain, comme un impératif catégorique, de se défendre contre la littérature gratuite » (Mongo Beti 1953, in Djiffack, 2007 : 27-28). En guise d'art poétique romanesque africain, la fonction de militantisme littéraire de l'écrivain est ainsi énoncée. Mongo Beti précisera encore les enjeux en conflit dans un article explosif intitulé « Afrique noire, littérature rose » : « écrire sur l'Afrique noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là » (Mongo Beti 1955, in Djiffack, 2007 : 36). Pour lui, le choix est fait. Sa littérature s'inscrit au début contre la colonisation et par la suite contre la néocolonisation. Le terrain des affaires politiques s'affiche incontournable.

Pour autant, la langue d'écriture que Mongo Beti adopte est le français et il s'en sert avec tant de rigueur qu'il en fait une arme de destruction idéologique contre tout oppresseur, Blanc ou Noir, qui tente à la dignité du peuple africain. La poétique des romans de l'exil est basée sur deux volets stratégiques : au travers du réalisme, doté d'un ton sévère et critique, ces cinq romans mènent un combat contre la néocolonisation et la néobourgeoisie tout en gardant la maîtrise d'une langue française reconnue « puriste » et « classique » par la critique.

CONTEXTE DE LA POÉTIQUE DES « ROMANS DE L'EXIL » : MONGO BETI, SI LOIN, SI PRÈS

Vincent Jouve (2012) parle de la poétique comme une « discipline interrogeant les propriétés du texte littéraire » et dont le but ultime est qu'elle « se penche sur les choix opérés par un texte, un écrivain ». Vue de cette manière, la poétique d'un auteur nous informe non seulement sur les constituants référentiels de son œuvre, au travers de sa vision, mais aussi sur les moyens discursifs rendant compte de ces derniers. Avec Mongo Beti, le programme d'écriture romanesque se veut engagé et le fonctionnement de son œuvre obéit aux consignes d'une écriture et d'un langage classiques pour atteindre l'efficacité.

Mongo Beti est un romancier constant dans son combat politique. Chacun de ses romans aborde le sort de l'Afrique et la nécessité d'instaurer une indépendance réelle du continent. Malgré l'exil et la distance qui le séparent de la terre des opérations politiques dans les administrations postcoloniales, Mongo Beti fait de son œuvre un acte d'humanisme profitable au peuple africain martyrisé et spolié. Il sait que « l'écriture peut servir à quelque chose, donc, doit servir à quelque chose » (Mongo Beti, cité par Fotsing 2004). C'est pour cette raison que « [c]et engagement [dans l'histoire] a pour mode d'expression le réalisme, qui se caractérise par une recherche d'authenticité, une linéarité du récit, une autorité narrative, une expression claire et assertive » (Yvonne-Marie Mokam 2010 : 14).

Tous les romans de l'exil rapportent chacun l'atmosphère du pays/continent d'origine avec une pertinence qui en rien n'augure la distance qui sépare l'écrivain du lieu raconté, imaginé ou représenté. L'exil réel du romancier ne trahit presque jamais le réel du contexte abordé. Ambroise Kom (2012 : 151) observe d'ailleurs que « toute sa production s'est faite en dehors du terroir. Mais assez paradoxalement, l'écriture de Mongo Beti se ressent à peine de son exil ».

II- L'ŒUVRE DE L'EXIL ET SES PROBLÉMATIQUES : UNE APPROCHE RÉFÉRENTIELLE

Le trait sociopolitique africain est vivant dans les romans de l'exil. Cinq romans retracent ce chemin de l'histoire : *Perpétue et l'habitude du malheur*, *Remember Ruben*, *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*, *Les Deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama*, *La Revanche de Guillaume*

Ismaël Dzewatama. Ces romans expriment la désillusion et portent le regard dénonciateur sur la dictature des nouveaux régimes africains. Bernard Mouralis (1981 : 17) ne se trompe pas lorsqu'il dit que l'œuvre de « Mongo Beti [se définit] d'abord par son caractère éminemment *politique*. » (C'est l'auteur qui souligne).

Après la période des indépendances autour des années 1960, Mongo Beti retrouve l'écriture. Avec un peu de recul, il a eu le temps d'observer la scène sociopolitique africaine et les nouveaux soubresauts qui s'y jouent. La révolte du romancier monte en intensité parce que les dirigeants politiques africains ne règlent pas la question de l'autonomie réelle de leurs pays. Pire encore, le peuple est la proie de ces nouveaux maîtres noirs. Le romancier n'invective plus le colon tout seul, comme dans ses précédents romans coloniaux. La nouvelle cible est désormais l'élite politique africaine au pouvoir.

Des cinq romans qui structurent cette nouvelle orientation scripturaire, il faut d'abord prendre en commun la première trilogie (*Perpétue*, *Remember Ruben*, *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*). Dans celle-ci, la gouvernance ridicule des dirigeants noirs a liquidé, ou aidé à liquider, les vrais défenseurs de l'intégrité des peuples et territoires investis par les colons. Mongo Beti consacre à Ruben, dans *Remember Ruben*, la figure de proue de l'émancipation nationale. L'autre personnage qui reviendra dans ces trois romans est Baba Toura. Ce président de la république est représenté dans ces romans comme un personnage saugrenu et ubuesque. Sans véritable poids dans ses responsabilités régaliennes, il est dévolu à l'ancienne métropole. Analphabète avéré, le grotesque de ses gratitudes infinies permet au narrateur de le réduire à l'abjection : « Merci, France, Merci ! merci, merci ; merci ! merci encore, merci ! France, pensez-nous pauvres petits Africains ! France, pensez-nous ! » (*Remember Ruben*, 1974 : 205). On retrouve là, de la part d'un président supposé être fier de son indépendance retrouvée, les réflexes d'un assisté.

Dans *Perpétue*, le système politique du président Baba Toura est mis à jour. Traquant les indépendantistes, les intimidations de toutes sortes font suite à des arrestations arbitraires au point que le peuple se résigne dans la torpeur et l'habitude d'un malheur dont il ne se plaint pas. L'omniprésence des hommes en uniforme suffit pour maintenir les populations dans la léthargie pendant que règne inefficacement le régime militaire du président terroriste. Le pays tout entier est voué au délabrement. Tout y passe : l'alcoolisme, la sexualité précoce,

l'intimidation institutionnelle, la corruption, le marchandage de la femme, *etc.* Finalement, les indépendances n'ont pas tenu la promesse escomptée. La désillusion est non seulement celle du romancier lui-même, mais aussi celle d'un peuple aux espoirs trahis par une élite nombriliste qu'il faudra déloger du piédestal où elle repose inutilement.

C'est à cette idée que travaille le roman *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*. Baba Toura et son mode de gouvernance scabreux disparaissent parce qu'inopérants aux yeux d'un romancier nourri par l'envie irascible de changement. Les usurpateurs du pouvoir sont remplacés par les combattants des indépendances. Mongo Beti revient ainsi sur un personnage comme Ruben pour le mettre au centre des nouvelles mutations politiques du pays représenté. Malheureusement, il sera assassiné la veille même des indépendances. Il était la meilleure alternative pour le peuple car seul lui comprenait le sens même de l'autonomie sans compromis.

Avec le roman *Les Deux mères de Guillaume Ismaël Dzewatama*, la transition politique au sommet de l'État a fondé l'espoir d'un assouplissement dans la rigidité et le militarisme du régime précédent. Mongo Beti scrute bien cette mutation. Les ex-opposants anciens exilés sont maintenant introduits dans le nouveau régime et semblent avoir fondu dans la machine étatique pour ne plus se plaindre du tout. Le personnage Jean-François, qui est le père de Guillaume, incarne bien ce type d'hommes. Le narrateur est ainsi remonté face à cette trahison de Jean-François qui se contente des agréments qu'offre sa bourgeoisie princière de bureaucrate : « le diplômé de retour au pays [...] vient de tourner le dos au désert de la défense du peuple pour se précipiter à la curée des richesses, des honneurs et des plaisirs à laquelle préside le dictateur dans le faste de ses palais » (*Les Deux mères* : 41-42). La vaste campagne des détournements sans précédent par ces nouveaux potentats dont il sera question va dépeindre le décalage qu'il y a entre les exilés, lorsqu'ils sont encore en exil (combattants pour le changement), et ces mêmes exilés, lorsqu'ils sont de retour (pourfendeurs des idéaux), sous l'œil complaisant dont est aussi responsable l'ancienne métropole et que démantèle *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*.

SYMBOLIQUE DES ROMANS DE L'EXIL

Il se dégage de cette exploration référentielle des cinq romans postcoloniaux que l'environnement dans lequel le peuple vit n'a pas du

tout changé. L'univers représenté est loin d'être idyllique. Tout respire la menace, l'insurrection, le gain facile et, au-dessus de tout cela, la main invisible, mais bien présente et souveraine, de l'ancien maître qui continue de tirer les ficelles d'un jeu politique qui ne profite aucunement au peuple. Les dirigeants locaux, au pouvoir de pacotille, ont mué, avec le concours d'anciens exilés reconvertis dans le béni-oui-oui, en oppresseurs des populations qui n'ont pour seul refuge que la résignation. Dès lors, comment Mongo Beti aborde, sur le plan du discours, cet état des choses ?

III- POSTURES DISCURSIVE ET STRUCTURALE DES ROMANS DE L'EXIL

Mongo Beti puise la force de son langage belliqueux dans la grande mouvance de la littérature engagée instaurée par Sartre⁴² à la fin des années 1940 mais déjà suffisamment encadrée, bien avant, par le réalisme de Balzac, de Stendhal ou la fougue critique de Voltaire. Devant l'urgence de l'injustice sociale, l'écrivain a une *responsabilité* éthique de mettre son art au service des hommes. Mongo Beti ne peut donc souscrire au silence d'une littérature folklorique qui dessert le vœu des Africains de se libérer de leur tyran car, comme le note Marie-Pierre, « [v]otre président, le mien aussi par la force des choses, retient neuf millions de personnes en otage depuis bientôt vingt ans, et personne ne lui adresse de remontrance » (*La Revanche* : 180).

L'écriture de Mongo Beti met en phase deux paradigmes : face à la violence du monde observé, il faut opposer la violence verbale pour dessoucher l'infamie du fait néocolonial et néobourgeois qui condamne le peuple dans les geôles de la domination perpétuelle. Pour cela, les outils de combat dont Mongo Beti se sert sont ceux de la dénonciation, de la révolte, de la confrontation et du réalisme.

Pour lui, l'objectif d'un tel mode d'écriture est sous-tendu par le fait qu'« il faut dire les choses massivement, avec clarté, pour que le lecteur ne soit pas abusé, qu'il sache exactement ce que veut dire l'auteur » (Mongo Beti 1979, in Djiffack, 2007 : 185). Le style de

⁴² Antonella Colletta (2008) rappelle que « Beti partageait avec le philosophe français la rigueur de l'engagement et, justement à cause de cela, il prétendait ne pas se soucier des questions d'esthétique romanesque. » In <http://www.fabula.org/revue/document4439.php#bodyftn2>, consulté le 10 novembre 2013.

Mongo Beti s'engage dans l'arène du combat contre les oppresseurs du peuple par le choix de la psychologie belliqueuse de ses romans.

Pour rentrer dans la technique de la confrontation, considérons ces propos de Stéphanou, tirés de *Perpétue* et sans doute toujours d'actualité pour l'Afrique contemporaine :

Mais dites-moi pourquoi notre président tout-puissant, seul chef comme il aime à le dire ou à le faire claironner, [...] n'a pas créé une seule usine de médicaments ? Un gouvernement noir, fondant des usines avec l'argent des Noirs, pour donner des médicaments à ses frères noirs, ça devait être cela l'indépendance, non ? Oui, je sais, les Noirs n'ont pas l'argent, voilà ce que chacun va répétant à l'envi. Alors, avec quoi Baba Toura s'est-il payé un avion personnel, un hélicoptère, un palais, ses propriétés sur la Côte d'Azur, les Mercedes ultra-modernes des ministres, des directeurs et des secrétaires généraux ? (*Perpétue* 1974 : 77-78).

Toute cette énumération des travers d'une république postcoloniale en Afrique permet de mettre à découvert le mode de gouvernance budgétivore à volonté des leaders politiques subsahariens. Mongo Beti s'engage en dénonçant tous les constituants de la vaste entreprise de spoliation de l'Afrique. Il a fait le choix de ne pas se taire.

Mongo Beti sait très bien que les indépendances n'ont servi qu'à mieux masquer les intérêts de l'ancien maître. Les hommes africains portés au pouvoir ne sont que des pantins que l'écrivain envisage mieux comme des tartempions tout en dénonçant les mécanismes qui les ont portés au sommet de l'État en lieu et place des combattants nationalistes. Voici le portrait-robot du néocolonialisme dressé par Le Jongleur :

maintenant que Ruben est mort, les autorités [coloniales] croient avoir les coudées franches pour nous mitonner une indépendance à leur manière : elles vont d'abord placer à la tête du pays un homme à elles, un politicien qui n'aurait de noire que de peau. [...] c'est Baba Toura Le Bituré [...]. Comme il est d'une docilité à toute épreuve, elles vont l'utiliser comme un paravent idéal ; derrière lui, elles continueront à régner, et tout reprendra comme auparavant... Nous aurons l'Indépendance, mais tout sera quand même pareil, (*Remember Ruben* : 268-269).

Peut-on donc être surpris d'assister à un désengagement des dirigeants africains qui ont plus intérêt à plaire et à être révérencieux à l'égard de leur mentor plutôt qu'au peuple qui attend beaucoup d'eux ?

Dans *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*, le ton est encore plus incisif. Le narrateur dénonce l'irresponsabilité criarde qui a plongé le pays dans un état d'abandon total :

C'était bien la même gérontocratie discoureuse [...]. Personne ne s'était jamais avisé de recenser les habitants de ce gros bourg traditionnel [...] ce qui frappait le plus dans la condition des habitants de la cité, c'étaient le manque d'équipement et un dénuement administratif [...]. Une vague maison commune au lieu d'une mairie, pas d'école ni d'instituteur, pas de dispensaire ni d'infirmier. Pas un embryon de commerce (La Revanche : 90-92).

Malgré ces déficits infrastructurels avérés, les anciens exilés ne désemploient pas d'honneurs personnels et de convictions pour un travail dont le rendement, pour ceux de leurs critiques restés en Hexagone, est quasi nul. Jean-François, dans *Les Deux mères*, reproche à sa femme d'avoir reçu leur ancien camarade de lutte lorsqu'ils étaient encore à l'étranger. La force de ce propos est qu'il dénote l'ironie sarcastique suggérée par Mongo Beti :

Nous ne sommes plus à Lyon. Nous ne sommes plus des écoliers. Finies les études, c'est le temps des responsabilités. Il faut savoir ce qu'on veut. Si Nicolas préfère les délices de l'anarchie à l'exercice discipliné des responsabilités, qu'il ne compte pas sur notre solidarité (*Les Deux mères* : 84).

Désormais, l'écriture de Mongo Beti tend à démontrer que les ennemis de l'Afrique sont d'abord les Africains. Dans ce cas, quelle structure du récit permet donc d'éclairer cette thèse du romancier ?

1- UNE INTRIGUE CLASSIQUE

Cette méthode discursive explosive du romancier est servie par une intrigue-objet qui permet de scruter un problème même si celui-ci tend à prendre des ramifications. Georges Ngal précise à ce sujet que l'écriture des romans de l'exil est « caractérisée par une intrigue unique et simple » (1994 : 89). Ce qui permet au romancier de raconter le monde du texte avec méthode afin de saisir la vision qui s'en dégage. Ce mode narratif facilite la compréhension de l'histoire racontée et assure une coordination non seulement du cadre représenté, mais aussi une inscription approfondie du drame des personnages qui évoluent dans un univers clos. C'est ainsi que, par le canal de Mor-Zamba, la grande misère à Kola-Kola et l'oppression dont souffrent les populations sont mises en question dans *Remember Ruben*.

Les romans de l'exil racontent toujours une histoire dont la cohérence se laisse percevoir par le truchement d'un personnage central et de sa communauté, soumis aux contradictions d'un affrontement avec

les hommes et l'univers d'en face. Le monde du récit s'articule autour d'un héros qui en détermine la vision et les enjeux. La société à laquelle il appartient apparaît sous le prisme de son destin. L'histoire du grand groupe est perçue par le biais d'un individu qui passe pour être lui-même en porte-à-faux avec les mœurs de sa communauté. *Perpétue*, du fait d'être un roman d'enquête, retrace, par le truchement des investigations d'Essola, le parcours de l'héroïne. La cohérence entre l'évolution du personnage central et l'évolution de l'intrigue permet à Mongo Beti de retracer également l'évolution du groupe social pris dans l'univers qui est le sien.

La linéarité des intrigues permet la diffusion aisée du message de l'écrivain. Toutefois, l'ordre de la narration peut être rompu par des flash-back et des anticipations qui sont aussi émaillés de nombreuses digressions du narrateur. Tout ceci donne de l'animation au récit qui en lui-même est déjà soumis à une tension intérieure du fait des enjeux discutés par les protagonistes. Le monde représenté est fait de bouleversements qui, à chaque fois, expriment un équilibre perdu. Le code narratif est orchestré par un univers conflictuel de base qui en fait le terrain d'expérimentation de la confrontation, comme c'est le cas dans *Remember Ruben* ou *La Ruine*. À cette dimension classique de l'intrigue se combine logiquement une langue d'écriture tout aussi classique.

2- UNE LANGUE CLASSIQUE, UN SOUCI D'HYPERCORRECTION DU ROMANCIER

Il existe un constat général que la critique a fait sur le style littéraire de Mongo Beti dans ses romans de l'exil. Wamba et Noumssi (2003 : 12) trouvent qu'il a un « style soutenu ». Ngalasso-Mwatha (2012 : 131) parle même d'« écriture rigoureusement classique ». Alphonse Tonyè (2008 : 86) reconnaît que Mongo Beti est un « auteur [qui] n'a jamais voulu verser dans [la] parlure ». Joseph Ackad (1985 : 9) trouve que l'expression littéraire de Mongo Beti « use généreusement dans une langue qu'il maîtrise toujours à la perfection ». Pour Ambroise Kom (2012 : 119), « le style de Mongo Beti évite, autant que possible, de faire entorse aux règles de la grammaire française. » Célestin Monga voit en l'œuvre de Mongo Beti un « classicisme châtié », une « écriture précieuse et conventionnelle » (in Kom, 1993 : 123-125). D'ailleurs, la profession d'agrégé de Lettres classiques ajoute un plus à la contrainte scripturaire de Mongo Beti qui affirme : « Quand j'enseignais, il y avait

des convenances, des limites que je ne pouvais pas dépasser parce que j'étais en charge de l'éducation des enfants. Je me devais donc de montrer l'exemple » (in Kom, 2002 : 186). C'était suffisant pour que ces empreintes s'illustrent dans son œuvre romanesque.

Aucune légèreté dans le choix du sujet ou dans celui de la langue d'écriture n'animait Mongo Beti. C'est la raison pour laquelle il bat en brèche l'esthétique de l'exotisme ethnologique ou langagier auquel se reconnaît Ahmadou Kourouma. Lorsqu'on lui pose la question sur ce qu'il pense de l'écrivain ivoirien, Mongo Beti répond sans ménagement : « Je n'aime pas du tout. Je ne sais pas s'il est un grand écrivain, mais je sais qu'il est illettré. »⁴³ Mongo Beti refuse de jouer en littérature des rôles de galerie. Ce qui l'oblige à prendre au sérieux la langue française pour lui vouer un conformisme soutenu. Le romancier veut tirer le plus grand bénéfice de la langue de *l'adversaire* pour lui communiquer sans équivoque le message profond de son engagement littéraire. Pour cela, il doit la maîtriser à la perfection.

Dès lors, il s'installe un hiatus entre la langue locale, parfois basilectale dans laquelle certains de ses personnages s'exprimeraient réellement, et la langue française *correcte* dans laquelle Mongo Beti écrit et publie.

Dans le roman *Perpétue*, l'agonie des langues du cru face à l'hégémonie de la langue française dans ses anciennes colonies est connue du narrateur qui sait très bien que « les langues indigènes, dépositaires du génie des Africains et leur unique moyen d'expression, après avoir été qualifiées sans appel de vernaculaires, étaient refoulées, reléguées, bannies » (*Perpétue* : 131).

Cette connaissance profonde de la situation du sort des langues en Afrique par Mongo Beti ne l'aura pourtant jamais poussé, comme avec Ngugi Wa Thiongo, à renoncer au français pour écrire en ewondo, sa langue maternelle, ou à africaniser le français pour coller avec la pratique locale dont font usage Sony Labou Tansi ou Kourouma dans leurs œuvres.

L'écriture romanesque de Mongo Beti va plutôt s'accrocher au français métropolitain sans l'entacher de quelque liberté dans la conception et l'écriture. Les langues locales, les images qui les sous-tendent et le substrat culturel ou langagier qui les caractérisent sont purement et simplement censurés par l'auteur qui affirme avec

⁴³ In *Jeune Afrique Économie*, numéro 136, 1990, p.106.

véhémence : « Je connais bien la langue de chez moi. Et je connais très bien cette culture. Mais je ne l'ai pas introduite dans mes romans. Là encore, c'est une question consciente et qui est liée à ma répugnance naturelle pour tout ce qui est folklorique » (Mongo Beti 1979, in Djiffack, 2007 : 180-181).

On peut ainsi remarquer que les personnages des romans de l'exil, dont certains sont de la tribu ewondo, ne nous permettent pas d'accéder à leur manière de s'exprimer en français basilectal ou mésolectal. Si oui, cela est systématiquement corrigé par le romancier dans un niveau de français qu'il juge honorable d'inscrire dans le récit. L'aperçu du roman devant garder son timbre élitiste, la mesure et la qualité de la langue des personnages finissent par trahir la réalité dans laquelle ceux-ci s'énoncent.

Si Mongo Beti, comme nous l'avons relevé plus haut, croit que les langues locales disposent effectivement d'un génie du peuple africain qu'elles seules pourraient exprimer efficacement, il est étonnant d'observer que dans ses romans, il ait toujours traduit cette pensée intraduisible en français. Des correspondances de mots et d'expressions sont ainsi faites entre la langue locale, source de production énonciative des personnages, et le français, langue de publication. Toute distorsion normative est amendée par le romancier pour atteindre une harmonie d'ensemble de la langue dans le roman. On aboutit ainsi, non pas à la praxis réelle du français des personnages pris dans leur contexte d'énonciation socioculturelle de base, mais à un français contrôlé, normé et dicté par la seule volonté (ou compétence) linguistique du romancier.

Ainsi, les personnages des romans de l'exil, qu'ils soient lettrés ou illettrés, citadins ou villageois, anciens exilés ou autochtones, manipulent avec maîtrise le français qui, bien que n'étant pas la langue du milieu représenté, affiche un académisme imparable.

Voici, à titre d'exemple, des propos tenus par le vieillard Engamba à l'endroit de Mor-Zamba dans *Remember Ruben*. La qualité de l'expression d'Engamba tranche avec son niveau social :

Enfant, est-ce l'heure convenable pour te goinfrer d'oranges dont le jus, par ce froid, transira ton estomac sans le garnir ? [...] Moi aussi, j'ai faim : j'éprouve les pincements de mon estomac qui me réclame instamment son tribut. [...] j'attends sereinement que mon épouse allume le feu et y fasse réchauffer la brûlante pâte qui glissera dans mon gosier béat et redonnera vie à ma vieille carcasse encore engourdie (*Remember Ruben* : 11).

Sur un tout autre plan, les personnages sont supposés parler dans une langue qui combinerait la langue locale et le français. *A priori*, ce serait une langue métissée (forme de créole africain qui, au Cameroun par exemple, a donné naissance au Camfranglais⁴⁴) et peu adossée à la norme métropolitaine. Dans ce cas, la fonction du romancier dans le corpus que nous étudions dans cet article est de souvent rétablir le curseur de la norme au bon endroit. Pour comprendre ces jeux de contrôle de la langue des personnages, prenons à titre d'exemple cet extrait où, parlant de Stéphan, l'ingénieur des eaux et forêts, le narrateur affirme : « il se tourna aussitôt vers Essola et, sans vraiment regarder son interlocuteur, s'exprimant dans une langue particulière à Oyolo, faite à peu près d'autant de français que de bantou, il lui exposa sur un ton de pédagogue souriant » (*Perpétue* : 73).

Le lecteur, à la mention de cette langue hybride dans laquelle s'exprimerait Stéphan, est curieux de voir à quoi elle ressemble. Il sera pourtant dérouté dans cette voie par le pouvoir de traduction du narrateur qui s'interpose pour lui servir un remodelage en langue standard. Le discours de Stéphan, quand il est peaufiné par le romancier, devient : « Écoute bien : je suis scandalisé chaque jour davantage par ce que je vois faire dans la province du Sud-Ouest d'où j'arrive » (*Perpétue* : 73).

On n'aura jamais accès à cette langue hybride dont parle le romancier, même si ce dernier nous confie qu'elle s'appelle le « pidgin ». Dans *La Revanche*, rien ne filtrera de ce qu'il en est concrètement. La traduction étant toujours de mise après ces propos de Norbert : « Ils ont la trouille de la toubabesse, ces trous du cul, déclara-t-il en pidgin », p.71.

Mongo Beti force donc le trait académique et substitue à la variété de français de ses personnages, l'usage qu'il lui convient.

Le romancier reprend dans sa propre expression les mots tenus par l'héroïne Perpétue dans une langue qui agence à la fois le français et le bantou : « il n'y a que deux participes passés dans cette phrase ! déclare-t-elle péremptoirement dans cette langue particulière à Zombotown, qui mêlait à peu près à égalité et très plaisamment termes bantous et termes français » (*Perpétue* : 129). Mongo Beti se refuse de nous faire voir la nature de cette langue composite dans laquelle l'héroïne du roman s'exprime.

⁴⁴ Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Camfranglais>, consulté le 16 mai 2014.

L'obsession à la fois du rôle de régulateur du romancier et de censeur vide de toute substance originelle des énoncés produits en contexte. Le dépoussiérage sociodiscursif du romancier fait que nous sommes finalement en présence non pas, des mots des personnages, mais de ceux du romancier qui se permet de procéder aux amendements qu'il juge nécessaires. Il s'instaure ainsi une forme d'éloignement de la réalité linguistique. Mongo Beti ne décrit pas la performance langagière réelle de ses personnages, mais met plutôt en avant les idées qu'ils portent dans une langue reconfigurée.

Ce qui ne peut que tiédir la langue d'expression de ces derniers. Mongo Beti le reconnaîtra en ces termes : « je constate chaque jour que, au lieu de me rapprocher de mon peuple, ou plutôt de la société camerounaise, ce qui est la fonction naturelle de la langue d'un écrivain, la langue française, au contraire m'en éloigne » (1997 : 237).

Xavier Garnier, analysant l'impact que peut avoir le choix de la langue sur le résultat de la fiction, souligne que ce choix peut entraîner le romancier « sur des voies insoupçonnées » (1997 : 81). Et Mongo Beti, reconnaissant le tort causé par l'évacuation du socioculturel nouménique des sociétés fictives qu'il raconte dans ses romans de l'exil dans une langue française fort peu représentative, fait son *mea culpa* : « je reconnais maintenant que ce n'était pas la meilleure position » (Mongo Beti 1979, in Djiffack 2007 : 181). Il faudra attendre 1999, avec la sortie de *Trop de soleil tue l'amour*, pour voir effectivement apparaître dans la trame discursive des romans de Mongo Beti, le langage original des personnages qui s'expriment dans une langue française acclimatée aux couleurs locales.

CONCLUSION

La poétique des romans de l'exil, sur le plan du contenu, maintient le contact, malgré la distance physique, avec le pays/continent d'origine. L'intérêt pour le « roman social » (Kesteloot 2001 : 235) a permis à Mongo Beti, dans ses cinq romans étudiés ici, de garder la ferveur des problématiques sociopolitiques de son continent afin de contribuer à son émancipation. Par contre, sur le plan de la langue d'écriture qui est le français, les romans de l'exil sont, à coup sûr, l'expression d'un langage de l'exil. Soucieux d'éviter toute forme d'exotisme ethnoculturel dans sa saisie de la langue française, Mongo Beti aura contribué à dépouiller du mode d'expression de ses personnages les particularités

d'une langue française basilectale endogénisée dans laquelle leurs pensées se manifesteraient pourtant avec plus de pertinence. Mongo Beti, à travers une langue pure, normée, est parvenu à égaler la langue de ses personnages au niveau du standard hexagonal. Ce qui lui a permis, de par le sujet traité dans ses romans, d'atteindre le niveau de sérieux à assigner au combat auquel il fallait détourner les attentions de tout ce qui pouvait en distraire l'objectif majeur visé. Mongo Beti, en faisant ce choix de langage, même s'il adopte le timbre d'un langage exilique, a pu porter à l'international le combat contre la néocolonisation.

Ouvrages cités

- A.B. 1953. « *L'Enfant noir* de Camara Laye », in André DJIFFACK, 2007, *Mongo Beti le rebelle*, tome I. Paris : Gallimard, pp. 27-29.
- A.B. 1955. « Afrique noire, littérature rose », in André DJIFFACK, 2007, *Mongo Beti le rebelle*, tome I. Paris : Gallimard, pp. 30-45.
- ACKAD, Joseph. 1985. *Le Roman camerounais et sa critique*. Paris : Silex.
- BOKIBA, André-Patient. 1999. *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.
- FOTSING, Robert. 2004. « Mongo Beti, René Philombe. Écrire en l'exil et le royaume », http://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/issue3/eqx3_fotsing.html, consulté le 12 décembre 2013.
- GARNIER, Xavier. 1997. « L'impact du choix de la langue sur la fiction romanesque : la révolte Mau-Mau et les romans kényans », in *Littératures africaines. Dans quelles langues ?* Yaoundé : Nouvelles du Sud/silex, pp. 73-82.
- JOUVE, Vincent. 2012. « De quoi la poétique est-elle le nom ? », <http://www.fabula.org/lht/10/jouve.html>, consulté le 10 décembre 2013.
- KOM, Ambroise. 1993. *Mongo Beti, 40 ans d'écriture, 60 ans de dissidence*. Paris : Présence africaine.
- . 2002. *Mongo Beti parle*, Bayreuth : Bayreuth African Studies.
- . 2012. *Le Devoir d'indignation. Éthique et esthétique de la dissidence*. Paris : Présence africaine.
- MOKAM, Yvonne-Marie. 2009. *L'œuvre post-retour d'exil de Mongo Beti*, thèse de Doctorat. University of Arizona.
- MONGO Beti. 1979. « Mongo Beti interviewé par Anthony Omoghene Biakolo », in André Djaffack, 2007, *Mongo Beti le rebelle*, tome I. Paris : Gallimard.
- . 1974. *Perpétue et l'habitude du malheur*. Paris : Buchet/Chastel.
- . 1979. *La Ruine cocasse d'un polichinelle*. Rouen : Éditions Peuples Noirs.
- . 1982. *Remember Ruben*. Paris : 10/18.
- . 1983. *Les Deux mères de Guillaume Ismaël Dzawatama*. Paris : Buchet/Chastel.

- . 1984. *La Revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*. Paris : Buchet/Chastel.
- . 1997. « L'Écrivain francophone, le public, la société », in *Littératures africaines. Dans quelles langues ?* Yaoundé : Nouvelles du Sud/silex, pp. 237-243.
- MOURALIS, Bernard. 1981. *L'Œuvre de Mongo Beti*. Paris : Les classiques africains.
- NGAL, Georges. 1994. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.
- NGALASSO-MWATHA, Musanji. 2012. « Le français et la francophonie en Afrique ». *Arena Romanistica*, 11. Bergen.
- TONYÈ, Alphone. 2008. « Littérature camerounaise d'expression française. De l'insécurité linguistique à l'insécurité langagière ». *Le Cameroun au prisme de la littérature africaine à l'ère du pluralisme sociopolitique (1990-2006)*. Ladislas NZESSE et M. DASSI (dir.). Paris : L'Harmattan, pp. 81-95.
- WAMBA, Rodolphine Sylvie et Noumssi, Gérard Marie. 2003. « Le français au Cameroun contemporain : statuts, pratiques et problèmes sociolinguistiques ». *SudLangues*. <http://www.sudlangues.sn/IMG/pdf/doc-40.pdf>. Consulté le 08 novembre 2013.

Représentation du socio-historique et autonomisation stylistique chez Pius Ngandu Nkashama

Emmanuel K. Kayembe
Université de Botswana (Botswana)

Loin de relever d'un discours gratuit, qui accrédirait les thèses d'une conception romantique de la littérature, l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama doit son cachet d'authenticité au fait qu'elle puise ses thèmes dans le sol concret d'une histoire : celle d'une Afrique postcoloniale en gestation. Aussi se présente-t-elle d'emblée comme une chronique historique dont l'intérêt sociologique est évident. Cependant, en même temps qu'elle affiche un aspect quelque peu documentaire, elle est investie de procédés littéraires des plus novateurs et se prête ainsi au double jeu d'une lecture sociologique et d'une description textuelle immanente. Et l'approche qu'exige ce genre de productions littéraires ne peut que rendre caduques les dichotomies traditionnelles, qui opposent, sans possibilité de conciliation des points de vue, les tenants des méthodes de l'histoire littéraire (disciples de Sainte-Beuve et de Lanson) et les partisans d'une théorie du texte fondée sur la seule analyse du langage (continuateurs de Proust, Barthes, Foucault, *etc.*). C'est dire toute l'importance d'une œuvre qui offre à la fois des pistes de lecture soumises aux procédés les mieux établis des sciences sociales et des points d'accès transcendants, échappant aux paramètres immédiats de l'expérience sensible.

1. L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

Quelle que soit la sincérité de Nkashama, qui donne souvent l'impression de faire fonction d'historien, il serait naïf de croire que ses romans, pour ne pas parler de toute son œuvre, constituent « un miroir

qu'on promène le long d'un chemin » (Raimond 1981 : 30). Il existe, pour emprunter le mot de Ricœur, « un surplus de signification dans l'œuvre [...] qui excède son support historique, bien qu'on puisse toujours discerner un tel support historique, social, économique » (1955 : 76). En effet, la mise en écriture de la réalité a toujours ouvert la voie à des questions d'expression et à la subjectivité imaginative, qui apportent aux faits sociaux réels un gradient d'utopie. Cependant, faute de place, il y a lieu de situer, chez l'auteur du *Pacte de sang* (1984), cet excès de signification au niveau de l'autonomie du texte, qui peut se replier sur lui-même, en des enjeux formels – mais sans pour autant rompre totalement avec un arrière-plan social et institutionnel (l'on a cru devoir ne retenir que l'aspect stylistique de l'œuvre et laisser provisoirement de côté la question de l'imaginaire, des fantasmes, des rêves et des mythes personnels qui s'y déploient). Cette perspective est importante dans la mesure où une certaine critique à courte vue tend à conférer aux écrivains africains, toutes nations confondues, un rôle permanent et indépassable, celui d'être des mémorialistes de leurs sociétés et des défenseurs *ad aeternitatem* de valeurs ethniques singulières. Du coup, c'est toute la subjectivité créatrice des auteurs qui est évacuée au profit d'une représentation communautaire. D'ailleurs les instances de reconnaissance du centre ne semblent plébisciter que les écrivains qui exploitent cette veine réaliste aux fins de se rendre plus visibles. On croirait alors que Nkashama se plie à ces mêmes exigences institutionnelles. Il n'en est rien. En effet, en dépit d'une posture réaliste clamée à cor et à cri, l'auteur congolais est du nombre d'écrivains francophones qui, au-delà d'une simple transmission sociale du message, en élaborent des connotations individuelles remarquables, qui mettent en relief le côté autonome du signifiant.

Pour des raisons de commodité, l'on ne retiendra ici qu'un seul cas de figure du « style comme lieu d'autonomisation », celui du mélange des genres. L'on sait que ce dispositif constitue, en contexte postcolonial, une ressource commune à toute une génération d'auteurs soucieux de s'affranchir des canons littéraires d'anciennes métropoles, mais que son usage peut révéler des appropriations stylistiques différentes. En effet, de ce qui n'aurait constitué qu'un moule de formes stéréotypées, inscrites dans un projet d'insurrection collectif, Nkashama a su tirer des effets personnels qui attestent à la fois d'une grande maîtrise des genres et d'une capacité insigne de leur recreation. Il a donc été amené, pour emprunter le mot de Dufrenne à propos de la

singularisation du style, « à conjuguer tradition et invention, sinon apprentissage et révolte, et à imprimer ainsi sa marque à son œuvre » (1988 : 298). Jeter en un même ordre des éléments génériques hétérogènes pour en retirer une forme réussie, empreinte à la fois de la saveur de l'imaginaire et du prestige du réel, tel est le ballet périlleux que ne cesse d'exécuter l'auteur congolais. L'on peut en découvrir, pour commencer, une première illustration dans *Les Étoiles écrasées* (1988), roman qui joue à fond le jeu de l'illusion référentielle. En effet, l'on trouve en épilogue de cette œuvre des références bibliographiques qui paraissent confirmer la thèse d'une relation factuelle, de type purement historique, et qui donnent à voir le récit comme une narration conforme à l'objectivité scientifique. Mais à la lecture du roman, l'on découvre que cette position est vite démentie par la *vis* imaginaire du héros qui, à l'orée même de son aventure, indique qu'il s'agit d'une représentation (p. 12) ! De la même manière, toute une tranche du récit, qui va de la page 20 à la page 42, verse dans le genre plutôt policier (rixes dans un bar, fuite à bord d'un taxi, meurtre, rencontre heureuse avec une prostituée qui n'en est pas une, évocation d'une possibilité de prélèvement d'empreintes digitales, enquête policière, contrôles d'identité, etc.). Ce que résume cet indice, qui offre comme une possibilité de lecture générique : « [t]u lis trop de romans policiers, ou tu regardes trop Starsky et Hutch à la télé » (p. 27).

Il y a donc fiction, même si, à la fin du roman, il est fait mention des « sources » du récit, notamment d'une étude de Jean-Claude Willame sur « La seconde guerre du Shaba », parue dans la revue *Genève-Afrique* en 1977-1978 ; d'un « dossier » sur l'Angola, intitulé « Angola, la liberté en armes », publié dans *Afrique-Asie* en 1987 ; et d'une chanson de Bob Marley produite par « Chris Blackwell and the Wailers » (Nkashama 1988 : 218). Et comme si ce n'était pas suffisant, l'auteur ajoute que « [t]oute ressemblance avec les personnes ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction » (1988 : 218). Et même :

il n'a pas été nécessaire de reproduire une cartographie des lieux désignés dans ce texte. Il suffit amplement de se reporter aux documents grandiloquents publiés abondamment durant la « Deuxième guerre du Shaba », et qui ont été exposés à tous les niveaux par les autorités supérieures des nations occidentales (1988 : 218-219).

Paradoxe, donc ! Au lieu de souligner la nature avant tout fictive du récit – ce qui le mettrait également à l'abri d'une éventuelle poursuite

judiciaire pour le cas où il y aurait ressemblance avec des faits et des personnes réels – l’auteur attribue au roman un quotient d’objectivité situé au-dessus de celui de la fiction. Il en fait une relation historique que l’on pourrait ranger parmi les histoires africaines mal connues de résistants anonymes qui se sont engagés dans des maquis improbables pour la libération de leurs peuples.

C’est là la mise en évidence d’un discours qui permet d’assimiler l’auteur à un « écrivain » plutôt qu’à un « écrivain » (Dubois 2005 : 158) – cette surenchère de réalisme apparaît également dans *Vie et mœurs d’un primitif* (1987), qui se donne à lire sur le mode objectif du récit viatique, ou encore dans *Un Jour de grand soleil* (1991), qui comporte une mention des « sources » dont est issu le récit et une « [c]hronologie des événements et étapes historiques » (Nkashama 1991 : 446-452), malgré le fait que l’auteur le qualifie en même temps de « fable » et de « légende ». Ainsi, Nkashama cherche à exploiter la naïveté du lecteur en se présentant plus sous l’aspect d’un simple clerc que sous l’image d’un écrivain. En réalité, chez cet auteur, le texte est toujours un objet hybride, empreint d’historicité et de socialité, mais également investi des « pratiques et des formes » les plus subversives du littéraire. C’est qu’en cet endroit l’affichage outré du réalisme n’est qu’une ruse d’auteur. Il permet d’accroître la puissance illocutoire du texte en le faisant passer pour « un pur enregistrement documentaire » (Bourdieu 1992 : 151-152) – il faudrait donc se méfier des déclarations du genre ci-après, que l’auteur donne souvent en prologue ou en épilogue de ses romans :

deux circonstances importantes ont inspiré ce texte : le meurtre sauvage des étudiants, égorgés sur le Campus de Lubumbashi dans la nuit du 11 au 12 mai 1990 par les brigades présidentielles. Et les convulsions qui continuent à secouer, en 1991, un grand nombre de pays en Afrique (Nkashama 1991 : 4).

Récurrente, cette prétention au réalisme n’est pas sans apparaître jusque dans le préambule de *En Suivant le sentier sous les palmiers* (2009), écrit à l’occasion de la guerre à l’Est du Congo et en mémoire de ses victimes, dont des milliers de femmes violées. L’« illusion de la compréhension immédiate » (Bourdieu 1992 : 426) va ici de pair avec un brouillage souterrain qui provient du fait que souvent l’écrivain « se coupe de l’échange social parce qu’il opère avec des moyens d’expression étrangers à la communication de tous » (Dubois 2005 : 160). Elle permet de déployer, sous un voile réaliste accrocheur, les impertinences littéraires les plus révolutionnaires.

En effet, il semblerait que pour Nkashama, « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai » (Bourdieu 1992 : 453). En cela, il n'est ni plus ni moins un illusionniste. L'auteur déjoue donc les impositions des instances de reproduction et de diffusion en une figure paradoxale : à la fois celle d'une suppression de la clôture du champ littéraire comme champ propre au genre fictif et celle d'une perturbation significative des règles littéraires classiques. En ce sens, l'on peut appliquer à l'œuvre de l'écrivain congolais le beau mot d'Émile Zola à propos de la littérature authentique, à savoir « [u]ne œuvre [...] n'est qu'une bataille livrée aux conventions » (Bourdieu 1992 : 185). Il s'agira alors d'étudier de manière plus cohérente et plus approfondie ce que nous n'avons fait qu'effleurer tout au long de notre réflexion. Car l'œuvre de Nkashama confirme « le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique », puisqu'elle peut être considérée « comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme » (Bourdieu 1992 : 15).

2. LE MÉLANGE DES GENRES

Ainsi, face à l'institution de la littérature classique, dont le lieu de circulation par excellence est l'école, la « conquête de l'autonomie » chez Nkashama s'est d'abord cristallisée, sur le plan formel, dans une procédure de subversion générique. Aussi pourrait-on considérer comme illusoire toute étude qui s'évertuerait à analyser cet auteur d'après les stricts prescrits d'une typologie des textes : narratif, descriptif, poétique, théâtral et argumentatif – ce à quoi nous avons, pour notre part, renoncé. Tout en comportant une dimension personnelle importante, la poétique de Nkashama peut être cependant située. Elle semble remonter à un moment précis de l'histoire littéraire africaine, aux velléités d'indépendance littéraire africaines des années 1970. En effet, depuis le colloque de Yaoundé de 1973, la contestation des frontières génériques, comme critère premier de la lisibilité d'un texte, a fait très tôt de s'inscrire dans une ligne africaine de remise en question des conventions du genre privilégiées par les instances littéraires du centre franco-parisien. En réalité, cette mise en cause du concept de genre concerne à diverses époques toutes les littératures francophones. Au Canada, par exemple, c'est en 1940 et en 1965 que la littérature du Québec illustre cette rupture d'avec le système générique

(Léard & Michon 1981 : 12). En Belgique, comme genre polymorphe innovateur, l'on cite d'habitude *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster (1867) (Bonn 1997 : 19). Cependant, en Afrique francophone, c'est une référence antillaise, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui semble avoir ouvert le chemin d'une contestation du récit à l'occidentale (Oberhausen 1997 : 135-152).

La langue étrangère utilisée par l'écrivain et le critique est un legs colonial qui charrie en son sein des stratifications littéraires appelées genres ; ces stratifications ne se veulent pas circonscrites à l'aire linguistique et culturelle de la langue étrangère choisie-imposée ; elles ont des prétentions universalisantes ; elles se veulent formes littéraires *a priori* dans lesquelles devraient se couler nécessairement toute expérience humaine. Par conséquent, quand l'écrivain africain se met à produire, consciemment ou non, il est déjà sommé d'identifier sa pensée dans les formes idéologiques appelées roman, poésie, théâtre, etc. Peu importe, semble-t-il, que sa culture ait connu ce genre de différenciations littéraires ou non (Tidjani-Serpos 1987 : 7).

Somme toute, le mixage générique renvoie à un dispositif qui dérange déjà « la manière dont le texte entend être reçu, agir sur ses destinataires » (Maingueneau 1991 : 154). En effet, comme l'a noté justement Suleiman, « la perception et la nomination du genre sont déjà des actes interprétatifs et évaluatifs qui indiquent, avant tout commentaire, une certaine attitude de la part du lecteur » (1983 : 10). Ainsi, dans le champ littéraire africain, la transgression des genres, dont la littérature du Congo-Kinshasa en particulier a fait un cheval de bataille (Kazi-Tani 2005 : 352), trouve l'une de ses expressions les plus personnelles et les plus achevées, entre autres, chez Nkashama, dont la spécialité est de défier les procédures de lecture qui empruntent les voies cognitives de la routine. On ne peut trouver mieux pour définir l'art de l'auteur congolais que ce que Bourdieu a admirablement remarqué au sujet du style romanesque de Flaubert, à savoir :

[celui-ci] met en question les fondements mêmes du mode de pensée en vigueur, c'est-à-dire les principes de vision et de division communs qui, à chaque moment, fondent le consensus sur le sens du monde, poésie contre prose, poétique contre prosaïque, lyrisme contre vulgarité, conception contre exécution, idée contre écriture, sujet contre facture. (Bourdieu 1992 : 141)

Ou encore cette révocation « [des] limites et [des] incompatibilités qui fondent l'ordre perceptif et communicatif sur l'interdit du sacrilège qu'est le mélange des genres ou la confusion des ordres, la prose

appliquée au poétique et surtout la poésie appliquée au prosaïque » (Bourdieu 1992 : 141).

Un exemple de la façon dont, chez Ngandu Nkashama, des scènes de la vie quotidienne, d'une banalité navrante, sont mises en une forme qui les transfigure en leur conférant un accent poétique inattendu :

Une grosse *magirus* surchargée de casiers de bières à ras bord braquait sur eux des gerbes épaisses de lumières. Elle avait surgi comme dans un songe. Elle a stoppé net, presque à leurs pieds. Le chauffeur a pris pitié du désarroi des naufragés. Il les a embarqués moyennant le triple du prix exigé sur le parcours. Il ne leur laissait plus beaucoup de choix. Affable et prévenant, il a préféré garder la femme au fond de la cabine, où ils se sont imbibés des flots de bière. Sadio la lui a cédée volontiers, sans rancune aucune (Ngandu Nkashama 1994 : 166, nous soulignons).

L'on s'aperçoit de prime abord de la musicalité du passage, qui se fonde sur une récurrence d'assonances et d'allitérations, doublées d'un jeu de paronomases, hormis l'usage d'une figure de personnification qui n'est pas sans conférer au texte une impulsion poétique. Les sons se font écho et se croisent en des ensembles suggestifs (grosse / épaisse ; surchargée / naufragés / exigé ; bières / lumières ; braquait / avait / laissait ; surchargée / surgi / songe / stoppé / sur ; bières / bord / braquait ; presque / pieds / pris / pitié / prix / parcours / prévenant / préféré ; moyennant / prévenant ; femme / fond / flots ; Sadio / cédée / sans ; rancune / aucune, etc.). Tous ces procédés procurent à la phrase un certain rythme qui jure avec le caractère tout prosaïque du contenu.

Pour relever l'effet poétique des sonorités, l'on a donc le choix entre plusieurs harmonies imitatives : la sifflante sourde [s] suggère comme l'« essoufflement » d'un engin qui croule pour ainsi dire sous un poids trop pesant ; la bilabiale sonore [b] ferait penser au prolongement brutal d'un braquage qui évoque comme la persistance d'une fusillade ; la bilabiale sourde [p] exprimerait l'écholalie d'un arrêt brusque, sans compter des rimes en [-ières] qui associent spirituellement « bière » et « lumière » ! C'est là un dispositif récurrent dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama et que pourraient illustrer mille tranches textuelles, prélevées au hasard. Ainsi, dans *Le Pacte de sang* (p. 221, nous soulignons) : « [t]out à coup, de tous les feuillages qui frémissaient, des coups de fusils avaient éclaté. Ils traçaient des trajectoires de flammes, des filaments de fumée de soufre ». De nouveau, l'on remarque des répétitions sonores qui transforment la banalité significative d'un événement en un réseau de correspondances phoniques ouvrant à la poésie et au rêve. Les redondances sonores indiquent comme des

partitions étagées qui font éclater l'univocité d'un sens linéaire : la duplication des syllabes [tu] et [ku] forment des onomatopées suggestives [tukutuku] qui miment la répercussion d'une détonation ; la récurrence de la fricative [f] exprime, en composition syllabique [fə, fre, fy, fla, fi, fy, frə], toutes les nuances d'un frémissement ; la gémiation de la syllabe [tra] le bruitage même du traçage, *etc.*

La matérialité des mots dessine ainsi une configuration sémantique autonome, qui éclipse parfois le sens de l'histoire. Cependant, hormis *Des Mangroves en terre haute* (1991) auquel on aura à revenir, c'est dans *Un Jour de grand soleil* que cette poétisation de la prose trouve son expression la plus achevée, tant le texte se hérissé d'un bout à l'autre d'images et de correspondances phoniques. À la page 9, par exemple, l'on notera la manière dont les mots, indépendamment des paragraphes, se répondent, se prolongent, introduisent des écarts imaginaires qui lestent la réalité d'un onirisme dépayant : « sèches » répond à « roches » et à « rêches », formant avec eux une chaîne qui mime la sécheresse des lieux ; « démence » à « souffrance » ; « bourrique » à « bourricots », à « boue » et à « labours » ; « falaises » à « ascèse » ; « grabat » à « battue » ; « supportable » à « improbable » ; « univers » à « envers » ; « rocailles » à « cailloux », « écailles » et « s'éparpillent », *etc.* Il faudrait signaler l'équilibre réalisé dans ce tableau entre l'expression de l'aridité des lieux, consignée dans le prolongement de la chuintante (« sèches », « roches », « rêches ») et l'évocation d'une certaine humidité consubstantielle à la pétrification. C'est cette humidité qui, en dépit de tout, rend possible la vie, c'est-à-dire l'« herbage » et les « labours » ; et elle est suggérée par une répétition de syllabes « mouillées », en l'occurrence dans « rocailles », « cailloux », « écailles », *etc.*

Loin de se limiter à un simple jeu de consonances et d'assonances qui apporte au texte une plus-value poétique, une nuance onirique, la transgression générique, dans *Un Jour de grand soleil*, touche à la morphologie spatiale même du texte, qui allie narration, chant, prière et imprécation. Ainsi, il ne s'agirait plus de lire de manière unidimensionnelle, en visualisant la concaténation des signes qui font sens, mais surtout de se rendre attentif à toute une épaisseur orale du texte, à des *délocalisations* sonores, qui le donnent à *écouter*. Il y a lieu de relever la manière dont les fréquents « décrochages », qui indiquent un passage à l'auditif, permettent de quitter le récit à tout moment et d'ouvrir l'histoire à des temporalités multiples. En effet, l'on trouve ici un approfondissement temporel qui met en crise la conception

unificatrice du temps « dans la configuration de *l'intrigue* », conception dont la concordance constitue le pivot. Des analepses et des prolepses parasitent l'ordre normal des faits en y introduisant une « *discordance* [qui] ne cesse de démentir le vœu de *concordance* constitutif de *l'animus* » (Ricœur 1983 : 18). Et ce, par le biais de formules renvoyant à la « mémoire » et à l'« attente » (Ricœur 1983 : 26), au souvenir et à l'avenir : « [u]ne chanson entendue dans les brumes de l'enfance remontait aux lèvres » (p. 179), « [d]es chants avaient fusé pour célébrer la grandeur de la Terre, l'immensité du Tigray » (p. 231), « [u]n chant lui remue les entrailles. Une psalmodie entendue depuis des siècles, qui prolonge les années de son enfance » (p. 11), « la langue chantait un cantique de ferveur » (p. 17), « Khédamawit lui chantait une chanson du Simien » (p. 21), « [d]es vers scandés dans un rythme incantatoire lors des liturgies du Pape » (p. 34), *etc.* Il y a là une mise en œuvre magnifique d'une caractéristique essentielle du « roman moderne », à savoir « cette recherche du temps perdu, cette descente dans les profondeurs du moi et les souvenirs de la lointaine enfance, cette alternance, déjà, du présent et du passé, des faits et des impressions, cette fidélité à l'ordre du souvenir plutôt qu'à celui de la chronologie » (Raimond 1981 : 45-46).

Par ailleurs, cette inflexion incantatoire, qui convoque sans cesse la mémoire, est la condition même de la poésie, lieu d'expression par excellence de la puissance évocatoire des mots et de la transgression. Qu'elle soit présente dans *Le Pacte de sang* (1984), qui « se déroule à la manière d'une célébration liturgique, au rythme des cantiques tirés des répertoires des cultes chrétiens » (Nkashama 1984 : dos de la couverture), dans *La Mort faite homme* (1986) ou dans *Les Étoiles écrasées* (1988) – où chansons et poèmes côtoient narration et discours –, sa signification ultime est la même. Elle ne peut s'expliquer que comme le « [r]efus d'un modèle institué » ou l'« [h]ybridation délibérée de traits génériques régulés » (Fortier 2005). La subversion des « mécanismes de l'identité générique » constitue toujours une posture scripturale de rébellion vis-à-vis du système normé de l'institution littéraire. Et le rôle de celle-ci, on le sait, c'est de toujours rendre plus ou moins commode la réception, la classification et la consommation textuelles, dont la première balise est justement la notion de « genre ». En effet, « le discours littéraire apparaît lui aussi comme une institution, avec ses rituels énonciatifs dont les genres sont la manifestation la plus évidente » (Maingueneau 1990 : 15). C'est au point qu'on serait tenté, à la suite de

Iouri Lotman, de répartir « les œuvres littéraires en deux classes : celles qui sont fondées sur une esthétique de l'identité (de respect des règles) et celles qui sont fondées sur une esthétique de l'opposition (de destruction des structures-clichés) » (1973 : 396). Ainsi, jouer le jeu d'un succès éditorial rapide signifie se plier autant que possible aux normes des instances littéraires du centre ; sauvegarder au maximum la lisibilité de l'œuvre, de sorte à en faire un *produit commercialisable*. Ce que ne reflète pas du tout le travail de Nkashama, qui, de manière permanente, s'inscrit en faux contre les règles classiques de l'art littéraire.

Témoin, entre autres, *La Délivrance d'Ilunga* (1977). En effet, inclassable par définition, cette œuvre mêle en un même creuset drame, poésie, épopée et conte. Par exemple, tout un poème dédié à la « Liberté » surgit brusquement au milieu d'un dialogue, donnant cours à un épanchement lyrique qui n'est pas sans créer une impression d'évasion du temps de l'action : « Liberté pour vous **qui** pleurez dans vos paillettes / **qui** grelottez dans vos grottes / pour vos mères sacrifiées / **qui** savez porter héroïquement / vos paniers de misères sur vos têtes bosselées » (Nkashama 1977 : 28, nous soulignons). L'on ne peut s'empêcher de relever ici également ce travail sur les sonorités (allitérations, assonances et paronomases) qui ouvre le texte à la polysémie, et dont la fonction déborde la socialité du langage et indique comme un espace replié sur lui-même, consacré dans une certaine mesure à « la liberté du signifiant » (Barthes 1972 : 3). Il n'est pas futile de montrer, à l'occasion, comment une simple voyelle, [e], prend en charge tout un pan sémantique de la phrase : *liberté*, qui constitue un mot-clé, est pour ainsi dire prolongé en un cri indéfini, multiplié par la magie de l'écho, grâce à la reprise, tout au long de la chaîne parlée, de sa dernière voyelle [e]. Celle-ci alterne d'ailleurs avec [ə], et les deux expriment la combinaison de deux *tempo*s, le haut et le bas : [l]iberté, pleurez, paillettes, grelottez, grotte, mères, sacrifiées, savez, porter, paniers, misères, têtes, bosselées (nous soulignons).

En outre, au-delà de l'apparition sporadique d'un certain merveilleux épique, véritable effusion de l'onirique dans la réalité (« J'ai vu dans un rêve, j'ai entendu la voix de nos ancêtres. Il y avait un soleil tout blanc au ciel, qui brillait sur la colline », p. 30), il y a lieu de relever dans *La Délivrance d'Ilunga* une transgression capitale, qui a trait à l'organisation spatio-temporelle classique. Ce que Michel Serres a appelé le « programme des interdits » (Serres 1974 : 183). En effet, le conte

enchâssé dans le récit que développe, à l'attention des enfants et des femmes, le « Vieux Kafueta » contredit radicalement un axiome commode constituant le fondement moderne de la représentation du temps et de l'espace. Le « monde » ou le « système solaire » conçu comme « un champ clos, stable, indépendant, circulaire et oscillant, qui constitue la demeure de l'humanité » (Serres 1974 : 165), voilà l'image qui offre à la science moderne ses assises les plus solides ! Mais que dit donc le conte ? Il parle d'« une belle fille élancée » (p. 22), une villageoise qui, ayant bravé l'interdit paternel « de sortir la nuit » (p. 23), fixe le ciel et se laisse fasciner par une « étoile mystérieuse » (p. 23). Celle-ci, qui constitue l'avatar d'un prince, l'emporte pour l'épouser dans le palais paternel, au terme d'un voyage qui dure des années-lumière. Entre-temps, ses parents, inquiets de sa disparition, et des hommes vigoureux du village se lancent à sa recherche et « atteignent le palais du roi » (p. 28). Au lieu de « conclure un pacte, une alliance avec le Roi » (p. 29) et de « rentrer chez eux, les yeux élaboussés de lumière, les bras surchargés de trésors, de perles, de diamants brillants » (p. 29), ils commettent l'erreur de déclarer à l'hôte la guerre...

Histoire apparemment banale, dont on peut tirer une leçon morale. Cependant, ce n'est point là l'essentiel. En effet, la nouveauté ici, pour emprunter les propres termes de Nkashama, c'est l'indication des éléments d'« une autre grammaire du temps de la narration » (1997 : 33) : au monde spatio-temporel fermé du système solaire sur lequel se fonde toute la conception structurelle du récit moderne à l'occidentale, l'auteur oppose une nouvelle représentation, qui dépasse le contexte étriqué d'un positivisme à la Comte. C'est la fécondation du temps du récit fictionnel par le temps plus ouvert du conte. À strictement parler, le récit de Kafueta « [outrepasse] la région solaire, [dépasse] les frontières des régions scientifiques » (Serres 1974 : 165) et affirme l'existence « d'[une] physique ou d'[une] chimie stellaires » (Serres 1974 : 165). Des hommes y passent, en effet, sans transition de la région terrestre à la région stellaire, où ils retrouvent d'ailleurs des pierres précieuses (« diamants » et « perles ») qui sont censées n'exister que sur la terre.

L'on voit bien là comment un conte d'apparence puérile met en perspective les paradigmes les plus éprouvés de l'astrophysique ! Bien plus, l'aventure toute entière du héros, Ilunga, semble se décliner sur le mode du conte : elle ne connaît pas de terme. La mort de celui-ci n'est pas une fin, mais la poursuite d'un voyage qui conduit dans l'austral :

Ilunga peut enfin rejoindre son épouse Ngalula, tuée à l'instigation de Ntambue, Ngalula qui continue à porter dans son sein leur enfant, le fruit de leur amour : « [I]a vie ! le souffle de vie vacille en moi. Je m'en délivre. Je serai alors libre de tout lien. Ngalula, viens ! Viens, amie ! Mets ta main là, sur mon cœur allégé » (p. 147) – Ce thème du prolongement interstellaire de la vie réapparaît également, entre autres, dans *Une Saison de symphonie* (1994) de Ngal. C'est qu'ici « [I]a temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les apparences, un conte ne possède pas de "phase primitive ou inchoative" précise » (Nkashama 1997 : 33). *La Délivrance d'Ilunga* débute *in medias res* sur le drame d'une poursuite, sans aucune autre explication de nature étiologique (« Père, voici l'orée de la forêt », p. 7), même si un éclaircissement – sommaire, il faudrait le dire – est donné par la suite à propos de la chasse dont Ilunga Père et Ilunga Fils sont l'objet. De la même façon, l'épilogue de l'histoire renvoie à « un interminable recommencement » (p. 35) plutôt qu'à une clôture de la narration : « il y avait une fois, dans une brousse épaisse », *etc.* (p. 150).

Le temps n'est plus ici une flèche linéaire irréversible, mais bien une spirale nietzschéenne, qui marque « l'éternel retour ». Cette « fécondation » du récit par l'oralité, dont Georges Ngal a proposé une théorie édifiante dans *Giambatista Viko* (1984), est une donnée constante chez Nkashama. Et il semble que l'œuvre narrative et dramatique de ce dernier en constitue l'une des illustrations les plus probantes : il s'agit de rompre avec l'univers balzacien du roman fondé sur l'« espace visuel », d'échapper à la servitude du « carcan-espace-temps », de miser sur la prégnance de « l'espace acoustique ou plus exactement audio-visuel » (Ngal 1984 : 12-15). Ce dispositif prend figure d'un attentat symbolique contre l'ordre institutionnel, car il permettrait de soumettre l'œuvre au verdict du « public de clair de lune, maître du rejet, de l'exclusion, de la réprobation et de l'approbation » (Ngal 1984 : 14). L'épisode consacré à Pierre-Claver, le poète des opprimés de régions minières, dans *Les Étoiles écrasées*, (« Si je te parlais de Pierre-Claver ! », p. 121-125), par exemple, n'est qu'une mise en scène de la façon dont une institution authentique de la littérature fonctionnerait en Afrique, sous le signe de l'oralité. Représentation théâtrale et récital poétique se conjuguent ici pour montrer un espace littéraire possible, démocratique, de réception et de consécration, au-delà des filtres contraignants et déformants de l'institution de l'écrit. La

parole passe sans concession de l'auteur au public, dénonçant les méfaits de l'exploitation minière coloniale, et le public, conquis par ce discours de liberté, immortalise la parole de l'orateur en consacrant celui-ci sur-le-champ, en le portant en triomphe au milieu d'innombrables ovations. Et le poète, ainsi célébré, encourt les foudres des institutions établies et subit le martyre : il meurt, fort d'avoir montré le chemin des clairières qui mènent à la liberté, et rejoint, en une figure d'apothéose christique, le rang des héros.

Cependant, si le mélange générique est encore perceptible dans les différentes œuvres analysées précédemment, il n'en est pas de même avec *Des Mangroves en terre haute* (1991) : il serait impropre de parler ici de *mélange*. Hormis le fait qu'elle s'inspire d'une légende d'amour arabe, celle de Majnûn et Laylâ (légende dont Mohammed Dib, entre autres, a produit un poème), cette œuvre est, à strictement parler, un poème-récit, traversé d'un bout à l'autre d'un souffle épique puissant. Mais au-delà de la question d'une source marquée du sceau de l'irréel, qui favorise une présence prégnante du merveilleux, l'on admirera au passage tout le talent littéraire de Nkashama qui en a tiré des effets poétiques personnels hors du commun : « [t]on corps à toi était une île. Une cordillère de perles de belle eau, brillantes sur un fond de mollusques. Tu étais plantée au milieu de la mer vaste. Et moi, j'avais échoué sur la rade » (p. 42). L'on sera derechef attentif à l'épaisseur phonique du passage, aux jeux de sonorité et à la touche utopique qu'apportent les métaphores ! L'amour, celui de deux jeunes paysans, Ayoub et Aneidia, se dit ici à la faveur d'un foisonnement d'images qui atteint au sublime. Il ne s'agit pas d'une expression mièvre de la passion, mais de l'écriture toute charnelle de désirs et de fantasmes qui éclatent au bout d'existences tourmentées : « [p]etite sottie aimée, tu ne savais donc pas ce que c'est que découvrir l'amour [...]. J'ai voulu me perdre en toi. Te pénétrer dans tous les orifices et me délecter du repos de tes cavités » (p. 87). Bien plus, il n'est pas jusqu'en des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes* (1991) ou *Yakouta* (1994), où ne se manifeste cette fonction « transgressive » qu'a relevée ailleurs Jacques Dubois, fonction qui « transcende l'usage social du langage en le déportant vers un ailleurs ou vers un avenir que tout autre discours semble inapte à penser » (Dubois 2005 : 112).

Au bilan, la transgression générique pose ici un problème institutionnel surtout du fait qu'elle paraît travailler en défaveur de l'« univers de valeurs, de modèles et de normes » (Dubois 2005 : 171)

où l'école, les bibliothèques et la famille cherchent à introduire les enfants. Elle ouvrirait déjà la porte à l'« indiscipline » en subvertissant les règles de catalogage bibliothéconomiques. Ainsi, « le code de rangement et de sélection des ouvrages est, à lui seul, significatif de la hiérarchie des auteurs, de la hiérarchie des valeurs » (Dubois 2005 : 123).

Ouvrages cités

- BARTHES, Roland. 1972. Jeunes chercheurs. *Communications* 19, 1-5.
- BONN, Charles, Xavier GARNIER et Jacques LECARME (dir.), 1997. *Littérature francophone 1. Le Roman*. Paris : Hatier / AUPELF-UREF.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- DUBOIS, Jacques. 2005. *L'institution de la littérature : Essai*. Bruxelles : Labor.
- DUFRENNE, Mikel. 1988. Style. *Encyclopaedia Universalis* 17. Paris : Encyclopaedia Universalis, 297-300.
- FORTIER, Frances. Le récit littéraire contemporain. Étude des mécanismes de l'identité générique. 11 mars 2005. Mis en ligne le 20 octobre 2005. www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/recit_litt_contemporain.asp.
- KAZI-TANI, Nora-Alexandra. 2005. *Pour une lecture critique de L'Errance de Georges Ngal*. Paris : L'Harmattan.
- LÉARD, Jean-Marcel et Jacques MICHON. 1981. Présentation. *Études Littéraires* 1.14, 7- 15.
- LOTMAN, Iouri. 1973. *La Structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas.
- . 1991. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette Supérieur.
- NGAL, Mbwil a Mpaang. 1984. *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*. Paris : Hatier-CEDA.
- NGAL, Georges. 1994. *Une Saison de symphonie*. Paris : L'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1984. *Le Pacte de sang*. Paris : L'Harmattan.
- . 1977. *La Délivrance d'Ilunga*. Paris / Honfleur : Pierre Jean Oswald.
- . 1987. *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*. Paris : L'Harmattan,
- . 1988. *Les Étoiles écrasées*. Paris : Publisud.

- . 1991. *Des Mangroves en terre haute*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991b. *Un Jour de grand soleil sous les montagnes de l'Éthiopie*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991c. *L'Empire des ombres vivantes*. Carnières : Lansman.
- . 1994. *Le Doyen Marri*, Paris : L'Harmattan.
- . 1994b. *Yakouta*. Paris : L'Harmattan.
- . 1997. *Ruptures et écritures de violence : Études sur le roman et les littératures africaines*. Paris : L'Harmattan.
- . 2009. *En Suivant le sentier sous les palmiers*. Paris : L'Harmattan.
- OBERHAUSEN, Birgit. 2006. Enjeux transgénériques : transculturation narrative dans l'œuvre de Césaire. *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*. Paris : L'Harmattan, 135-152.
- RAIMOND, Michel. 1981. *Le Roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin.
- RICŒUR, Paul. 1955. *Histoire et vérité*, Paris : Seuil.
- . 1983. *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- SERRES, Michel. 1974. *Hermès III : La traduction*. Paris : Minuit.
- SULEIMAN, Susan Rubin. 1983. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : P.U.F.
- TIDJANI-SERPOS, Nouréini. 1987. *Aspects de la critique africaine I*. Paris : Silex.

MASHREK, OCÉAN INDIEN ET ASIE DU SUD-EST

Quête individuelle, mémoire collective et imaginaire social chez Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio

Désiré Atangana Kouna
Université de Yaoundé I (Cameroun)

INTRODUCTION

S'il y a une chose qui peut établir un lien entre Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio, du point de vue de leur écriture, c'est qu'ils sont tous deux des écrivains de la mémoire. Toutefois, celle du premier est fictive-historique et celle du second est mythobiographique. En rapport avec Le Clézio, cette perception est évoquée par Roussel-Gillet (2006 : 21) : « Le mythe personnel croise le mythe familial de l'exilé et le complexe d'héritier ». Quant à Maalouf, c'est cet auteur lui-même (2006 : 24) qui justifie son écriture :

Mon but n'étant pas [...] de retrouver en moi-même une quelconque appartenance "essentielle" dans laquelle je puisse me reconnaître, c'est l'attitude inverse que j'adopte : je fouille ma mémoire pour débusquer le plus grand nombre d'éléments de mon identité, je les assemble, je les aligne, je n'en renie aucun.

Pour ces raisons, leurs textes se situent dans le sillage du roman familial contemporain et du roman historique. Pour le premier, Dominique Viart (1999 : 21) indique que « le sujet cherche à reconstruire l'Histoire dont il est issu, afin sans doute de mieux comprendre sa propre situation ». Quant à Maalouf, si son texte traite d'une problématique familiale, il est davantage l'exposition d'une quête sociale et historique. Autant dire que ces deux écrivains représentent certes des quêtes plus personnelles, mais ils ne sont pas insensibles au contexte social. De la sorte, leur écriture renégocie le lien entre l'individuel et le collectif afin de fonder un nouvel imaginaire social et historique.

En effet, dans leurs sociotextes respectifs le rapport entre l'individu et le groupe est conflictuel à l'origine, parce que l'individu – en l'occurrence les deux héros – éprouve du ressentiment vis-à-vis du groupe à cause de son identité bâtarde. Mais ce lien, à l'arrivée, est harmonieux car l'individu a pu s'accommoder du groupe. Par sa quête et les actions y afférentes, il contribue à sortir l'histoire du groupe de l'oubli et participe à la recomposition de sa mémoire.

Nous voulons montrer ici, à travers l'étude des stratégies narratives, comment le lien entre l'individuel et le social est (re) négocié ; comment, d'un rapport de tension avec la société dû à la faille identitaire individuelle, l'on aboutit à un rapport harmonieux avec la collectivité et même à la rédemption du groupe ; et enfin, comment se définit la vision sociale des deux auteurs, dans deux de leurs romans respectifs : *Le Rocher de Tanios* et *Désert*.

1. DES PERSPECTIVES DE QUÊTE ET D'ENQUÊTE

Maalouf et Le Clézio fondent tous deux la trame narrative de leurs romans sur des perspectives de quête, décelables grâce à plusieurs aspects : origines polémiques des personnages principaux, défis personnels, situation d'entre-deux ou esprit de transgression.

Pour ce qui relève du premier aspect, l'on peut noter que Tanios et Lalla ont tous deux des origines paternelles incertaines. Tanios est un jeune homme qui ignore l'identité de son véritable père. Depuis l'adolescence, il se sait l'objet de la dérision des villageois qui l'ont affublé d'un sobriquet indiquant sa naissance bâtarde. Quant à Lalla, elle est orpheline d'une mère qu'elle connaît par le seul biais de ce que lui en dit sa tante Aamma. Cette mère est décédée en donnant la vie à la jeune fille. Au sujet de son père, elle n'a jamais entendu parler de lui : un grand silence recouvre l'évocation de ce personnage.

De part et d'autre donc, les personnages se retrouvent, de manière consciente ou non, en situation de quête du père. Celle-ci se manifeste dans leur rapprochement à des personnages représentant des figures tutélaires voire paternelles. Ce sont les cas de Naman le pêcheur, que Lalla affectionne comme un père, du révérend Stolton, qui a scolarisé Tanios et l'a toujours protégé comme un père, et de Roukoz, l'ancien intendant du maître de Kfaryabda, qui a pris le jeune homme en amitié et en a fait son héritier pour compenser son impossibilité d'avoir un fils. Il y a enfin Nader, le mulétier, qui se prend d'affection pour Tanios, du

fait, peut-être, de la proximité de leur condition d'êtres atypiques, mais surtout du fait des qualités qu'il reconnaît à l'adolescent : sa soif de connaissance et sa frustration devant l'immobilisme de ceux qui gouvernent son village. Il amène ainsi Tanios, petit à petit, à évoluer en dehors des limites géographiques et à envisager une existence autre et ailleurs.

Les deux romans représentent également une structure de quête fondée sur des défis personnels : triompher de la crainte du rocher et percer le mythe des grandes villes blanches.

Le narrateur dans *Le Rocher de Tanios* indique dès le début de son aventure que celle-ci naît de l'interdiction formulée par son grand-père de ne jamais monter s'asseoir sur l'un des rochers qui entourent son village. Ce rocher était le seul à porter un nom d'homme, « le Rocher de Tanios » et donnait « l'aspect d'un siège majestueux, creusé et comme usé à l'emplacement des fesses, avec un dossier haut et droit s'abaissant de chaque côté en manière d'accoudoir » (*Le Rocher*, 9). Manifestement, ce lieu est attrayant mais il lui était également attaché une croyance qui présageait le malheur de quiconque s'en approcherait. Le narrateur construit donc son récit comme une épreuve personnelle consistant à percer le mystère de ce rocher et à triompher de la « crainte superstitieuse » (*Ibid.*) associée au contact de ce lieu.

Le cheminement de Lalla est bâti pour sa part sur une double fascination : celle du passé mythique de ses ancêtres – les hommes bleus du désert – et celle des villes blanches que représentent les histoires de Naman le pêcheur. Si elle a pu, d'une certaine manière, démystifier son passé ancestral à travers notamment les visions d'Es-Ser – le Secret – qui renvoie aux ancêtres disparus et symbolise à la fois leur présence à ses côtés, elle reste aussi émerveillée par les noms des villes que cite le vieux pêcheur : « Algésiras, Granada, Sévilla, Madrid » (*Désert*, 102). La jeune fille conçoit dès lors le projet d'aller à la découverte de ces lieux : « Emmène-moi là-bas quand tu partiras » (103), dit-elle à son interlocuteur. Ce à quoi ce dernier se refuse. Mais il engage la jeune fille à cette quête : « Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu reviendras ici, comme moi » (104). La jeune fille du désert entreprend effectivement ce voyage vers l'ailleurs des grandes villes en se rendant à Marseille.

Comme on peut le noter, les récits en question aussi bien dans *Le Rocher de Tanios* que dans *Désert* se construisent sur des perspectives de quête fondées sur des défis personnels : venir à bout d'une superstition

pour le narrateur de Maalouf, dévoiler le mystère de l'ailleurs chez celui de Le Clézio. Dans une autre acception, quête du passé de son village pour le narrateur de Maalouf, quête à la fois de son passé ancestral et de l'ailleurs pour la jeune Lalla.

La quête apparaît par ailleurs au travers de la position intermédiaire ou à l'intersection qui caractérise les deux héros que sont Lalla et Tanios. Comment se positionner ? semble être la question que se posent ces deux personnages. Tanios se la pose lorsqu'il découvre brusquement que celui qu'il considérait jusqu'ici comme père légitime, Gérios, n'était peut-être que son père putatif. Durant cette période, le jeune adolescent doit délibérer sur l'attitude à adopter vis-à-vis du Cheikh, qui serait son vrai père, et de Gérios, qui assume dans les faits sa paternité.

La question du lignage et la problématique de l'enfant bâtard rappelle à bien des égards la situation de Lalla pour qui le choix se pose plutôt entre son origine et l'altérité des grandes villes. La prise de conscience de la bâtardise de l'enfant apparaît en réalité comme un moyen de rupture avec l'origine. C'est la raison pour laquelle Tanios est porté vers d'autres personnages, comme on l'a vu, et vers une autre culture, anglaise notamment. Cela ouvre d'ailleurs une fenêtre sur la problématique de l'introduction des missions et des missionnaires français et britanniques en Orient. Quant à Lalla, bien que son âme lumineuse la porte presque naturellement vers le passé ancestral, elle n'est pas moins attirée par l'ailleurs occidental.

Ainsi, les deux personnages évoluent entre deux langues, deux pays, deux cultures. Comme le dit Daniel Sibony (cité par Roussel-Gillet, 2010 : 35), il s'agit d'une évolution dans « l'entre-deux des possibles », conforme à la définition qu'il donne de l'entre-deux : « [...] une épreuve où l'on s'affronte à l'origine perdue ou redonnée, morcelée ou en bloc. On s'y affronte à la fois pour la retrouver et pour s'en dégager. Et l'origine est une dynamique à laquelle on a affaire chaque fois qu'il s'agit de se déplacer ». On voit d'ailleurs que l'une des étapes dans le cheminement des personnages est leur retour au bercail. Autant dire que cette quête de position s'inscrit également dans la figure formelle du double qui structure les deux romans : dualité spatiale : Machrek et Maghreb / Occident ; dualité d'époque : passé / présent ; dualité culturelle : tradition / modernité. Toutes choses qui sont susceptibles d'inscrire le personnage dans un autre processus de quête : la quête d'autonomie ou de liberté manifestée par la transgression.

Le Clézio et Maalouf inscrivent leurs héros dans un processus de quête de liberté en leur faisant franchir des barrières qui, *a priori*, paraissent inexpugnables. Ainsi, Lalla et Tanios prennent leur liberté vis-à-vis de leur culture d'origine dont le fondement est traditionnel. La première, malgré sa culture musulmane, semble en effet vivre hors du temps et donc des restrictions que peut imposer sa religion, à travers notamment sa relation licencieuse avec Hartani. S'étant retrouvée à Marseille en situation d'immigration, Lalla mène une existence en dehors des schémas stéréotypés qui caractérisent l'image de l'immigré. Bien que devenue une cover-girl de grande renommée, elle renonce à la célébrité, à l'argent et à la vie urbaine. Le second héros cherche également son autonomie en toute situation. C'est le cas lorsque le Cheikh décide, en signe de compromis avec le patriarche maronite, de retirer les enfants de Kfaryabda de l'école anglaise du révérend Stolton. À cette occasion, Tanios, en signe de protestation à cette décision, entre en grève de la faim. Il réintègrera finalement cette école protestante malgré sa filiation maronite.

De plus, Tanios fait preuve d'une grande attitude libertaire lors de la résolution de la crise entre l'Émir de la Montagne d'un côté, les grandes puissances et l'empire ottoman de l'autre. Devenu par la force des choses un pion de ces dernières puissances, il est choisi, bien qu'il soit chrétien, pour jouer le rôle de porte-parole devant annoncer à l'Émir le sort qui lui est désormais réservé. Mais le jeune homme, âgé seulement de dix-neuf ans, va au-delà de ce rôle de porte-parole et se prend de compassion pour l'Émir qui a pourtant ordonné la mort de son père. Il change les mots qui ont été écrits par les diplomates et dissipe son « désir de vengeance » (*Le Rocher*, 252). Tanios renonce à la conception de la justice vengeresse en cours dans cette société. C'est ainsi que, devenu chef de Kfaryabda, il renonce à donner la mort à Roukoz, l'ennemi juré du village, le traître du Cheikh. Le jeune homme fait ainsi montre de qualités personnelles exceptionnelles et manifeste sa liberté vis-à-vis de l'opinion des villageois. Il quitte le village pour toujours sans que l'on connaisse la raison de ce départ.

Comme dans *Désert, Le Rocher de Tanios* s'achève sur cette note de liberté perceptible à travers, d'une part, la décision du narrateur de s'asseoir sur le Rocher ; d'autre part, celle de Tanios de disparaître en se donnant d'autres horizons, d'autres espoirs. On peut également voir cet esprit de liberté dans l'attitude des hommes bleus qui, malgré toutes les souffrances qu'ils endurent au désert, ce dernier représente un horizon

(sans limite) pour eux (*Désert*, 439) : « Il n'y avait pas de fin à la liberté, elle était vaste comme l'étendue de la terre, belle et cruelle comme la lumière, douce comme les yeux de l'eau ».

Les deux romans dévoilent aussi des parcours d'enquête. Si ceux-ci ne prennent totalement pas la forme de l'enquête policière, ils n'en dégagent pas moins des allusions. De manière générale, les deux intrigues s'organisent autour de puzzles dont le narrateur et le lecteur sont appelés à rassembler les éléments. D'une part, les objets des enquêtes – à savoir percer l'énigme du rocher de Tanios afin de triompher de la crainte qui est attachée à son contact, et dévoiler le mystère des villes blanches – sont déterminés au terme d'un parcours qui conduit les narrateurs et leur lecteur dans le témoignage, le relevé d'indices. Ces deux objets fonctionnent par ailleurs comme des crimes qui sont au centre des deux enquêtes, puisque leurs auteurs sont à l'origine de transgressions assimilables au crime dans leurs sociétés respectives.

D'autre part, les deux histoires portent en elles des suspens qui ne sont pas d'égal valeur. Dans *Le Rocher de Tanios* ce suspens est soutenu par deux choses : l'envie de savoir si le narrateur parvient à dominer sa crainte et les différentes péripéties liées à l'aventure de Tanios. Pour percer l'énigme de la Montagne, le narrateur passe par quatre témoins : Gebrayel, l'interlocuteur du narrateur ; le Moine Elias de Kfaryabda, dont le récit est contenu dans sa chronique montagnarde ; le révérend Stolton et le muletier Nader, qui livrent leurs témoignages respectifs à travers des éphémérides. Or, ces témoignages plongent le narrateur et surtout le lecteur dans un univers qui est loin de les laisser imaginer que l'on est toujours dans la quête de l'énigme de la Montagne. Parce qu'on se retrouve plutôt plongé au cœur de la société de Kfaryabda, avec son chef frivole et les mésaventures qui en découlent, et au cœur des problèmes politiques de la société de la Montagne à la fin du dix-neuvième siècle.

Pour les péripéties relatives à Tanios, il est à noter que celles-ci ne sont pas liées par un véritable lien de causalité. Il y a toujours comme un coup de théâtre qui survient et modifie le cours des événements lorsque la situation tend à se stabiliser. Il en est ainsi de la découverte de la naissance illégitime de Tanios qui survient pour mettre fin à une période d'innocence ; il y a également son refus de quitter l'école protestante. Ce refus constitue le premier affront de la part d'un sujet auquel l'autorité du cheikh – un maître féodal – doit vraiment faire face. On peut enfin

citer le retour d'exil de Tanios en qualité de porte-parole, alors même que ni son âge, ni sa condition, ni son rang ne le destinaient à une telle dignité.

Désert véhicule un suspens d'une nature autre. Celui-ci n'est pas entretenu par le récit, mais par le paradoxe qui se dégage de la condition de Lalla (jeune fille musulmane pauvre) et la hardiesse de son discours (lorsqu'elle en profère un) et surtout de ses actes. Le lecteur s'interroge alors sur ce qu'il adviendra lorsqu'elle entame un parcours : ses randonnées dans le désert en quête de l'esprit des hommes bleus du désert ; sa relation avec Hartani, garçon sourd-muet dont on ignore l'origine ; sa fuite dans le désert vers la ville voisine ; son embarquement inopiné dans un bateau en direction d'une destination inconnue. Tout compte fait, l'on peut estimer que les actes posés par la jeune fille constituent des sortes d'exploration qu'elle mène, des parcours d'enquête pour le lecteur qui veut trouver la vérité que cache chaque péripétie.

Désert et *Le Rocher de Tanios* s'organisent donc autour d'énigmes que l'on peut par ailleurs déceler par le biais de l'alternance des récits qui structurent l'intrigue. Par ces alternances, il y a variation du point de vue et plus encore diversification de pistes en vue de parvenir à la vérité. En étant construits autour d'une quête et d'une enquête, les deux romans tracent, certes, les circuits d'une quête individuelle, mais ils dévoilent l'intéressante mise en perspective de la mémoire collective. Ainsi que le montre Maurice Halbwachs (1950 : 26), la mémoire individuelle « n'est pas entièrement isolée et fermée [...]. [Son] fonctionnement n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu ».

2. LA RECOMPOSITION DE LA MÉMOIRE COLLECTIVE

Au travers des parcours individuels ci-dessus relevés dans les romans étudiés, apparaît en filigrane le groupe. Ainsi, par le biais de l'histoire de Lalla s'écrit également celle de ses ancêtres, les hommes bleus du désert ; par celle de Tanios se lit l'histoire, non seulement de la société de Kfaryabda, mais aussi celle de toute la Montagne. C'est que, en voulant décrire les destins individuels, Maalouf et Le Clézio mettent en perspective le groupe, recomposent voire reconfigurent la mémoire collective en faisant redécouvrir ce groupe, d'une part, et en réécrivant son histoire, d'autre part.

Au fond, il est clair que les quatre témoignages que le narrateur a recueillis ont des intérêts divers et sont parfois en concurrence les uns des autres. Toutefois, ils représentent, mis ensemble, l'histoire du village de Kfaryabda que le narrateur reprend. Le rassemblement des documents ouvre des perspectives nouvelles au sens de la réécriture de l'Histoire, parce que le narrateur apprend par exemple le caractère exceptionnel de Tanios, ainsi que les défis auxquels il a été confronté. De plus, par l'intermédiaire de l'histoire de son village contenu dans les documents, il possède des éléments pour une compréhension plus probante de « la grande révolution sociale » (223) qui a eu cours dans son village et partout à la Montagne. De la sorte, l'intérêt du récit est déporté du défi personnel que s'est donné le narrateur pour se focaliser sur la révélation des qualités de Tanios, enfant né d'une liaison licencieuse, maudit donc dès la naissance, mais qui est réhabilité grâce à son intelligence et à son courage.

Au demeurant, ce personnage, dont la naissance semble au départ avoir été à l'origine de tous les malheurs de Kfaryabda, n'a porté aucun préjudice au village. Il a plutôt contribué à tracer le destin dudit village, qui prend dès lors son origine avec le départ du jeune homme :

Sur les pas invisibles de Tanios, que d'hommes sont partis du village depuis pour les mêmes raisons ? Par la même impulsion, plutôt, et sous la même poussée. Ma montagne est ainsi. Attachement au sol et aspiration au départ. Lieu de refuge, lieu de passage. Terre du lait, du miel et du sang. Ni paradis ni enfer. Purgatoire. (279)

À la suite de ce qui précède, le narrateur semble trouver des justificatifs au nom donné au rocher. Ce nom ne serait pas dû à un préjudice que Tanios aurait causé au village. Il est plutôt subséquent à la disparition du jeune homme survenue le jour où on l'avait vu assis sur ce rocher, sans qu'on en sache les raisons. Ces dernières, le narrateur les suppose pour sa part :

Quand j'avais cru atteindre le cœur de la vérité, il était fait de légende. / J'en étais même arrivé à me dire qu'il y avait peut-être, après tout, quelque sortilège attaché au rocher de Tanios. Lorsqu'il était revenu s'y asseoir, ce n'était pas dans le but de réfléchir [...], ni de peser le pour et le contre. C'est de tout autre chose qu'il ressentait le besoin. La méditation ? La contemplation ? Plus que cela, la décantation de l'âme. Et il savait d'instinct qu'en montant s'asseoir sur ce trône, en s'abandonnant à l'influence du site, son sort se trouverait scellé. (279)

Le narrateur semble ainsi trouver à Tanios d'autres qualités, notamment le pouvoir divinatoire, et il postule que cette montagne était

en elle-même porteuse d'un sort qui s'est plutôt révélé au contact de Tanios.

La présence des documents dans le récit du narrateur constitue aussi une forme de réécriture de l'histoire sociale et politique de son village, et par extension de la Montagne, parce qu'ils donnent toute la mesure de la complexité des rapports politiques et l'armature sociale de cette époque. Mais on y décèle en particulier un élément infime qui influence de manière importante la lecture de la configuration sociale de cette région.

En effet, le récit laisse voir que la Montagne est convoitée à la fois par les forces égyptienne, ottomane, anglaise et française. Au regard de la déchéance de Kfaryabda et de la manière dont l'Émir abdique face aux injonctions de ses adversaires, tout porte à croire que le village et le pays tout entier se sont rendus. Appelé par les puissances dominatrices à porter leur parole pour annoncer à l'Émir sa défaite et sa déportation vers Istanbul, Tanios change le texte et dit plutôt que l'Émir ira en exil dans une destination de son choix, contrariant du même coup les Anglais et les Ottomans. Le vieil homme opte pour Paris puis Vienne et Rome. Après les refus successifs des représentants turcs et anglais, une autre intervention de Tanios met fin au débat : l'Émir partira pour Malte.

Ces deux épisodes indiquent non seulement la volonté de Tanios de garder sa liberté vis-à-vis de quiconque, mais ils traduisent par extension que la Montagne est symboliquement restée maîtresse de son destin, parce que Tanios, fils de la Montagne, n'a point accepté de livrer son Émir aux puissances étrangères, bien qu'il en eût toutes les raisons. D'une certaine manière donc, le narrateur donne un autre visage à son pays qui, visiblement est dominé, mais reste symboliquement dominant. On peut ainsi être d'accord avec Fida Dakroub (2012 : 177) sur la perception de Maalouf à l'égard de l'Orient, de même que sur son écriture de l'histoire de cet espace :

La réalité et la fiction s'imbriquent dans toute son œuvre romanesque [...]. Pourtant, ce qui le distingue des écrivains francophones du *Mashreq*, quant au recours au roman historique, c'est l'inscription de son écriture dans la perspective orientale. Selon cette perspective, l'Occident ne crée plus l'Orient ; il se crée lui-même.

Les récits du narrateur dans *Désert* procèdent également d'une réécriture de l'histoire, dans la mesure où ils donnent une autre dimension du regard que l'on peut porter sur les peuples du désert,

d'une part, et sur le statut d'immigré que prend Lalla à un moment, d'autre part.

Le désert est généralement connoté négativement. Il symbolise l'aridité, la solitude, la pauvreté, le dénuement, voire la misère, l'absence de vie en somme (*Borgomano*, 1992). On pourrait étendre ces qualificatifs à la condition d'immigré, selon une certaine catégorisation. Cependant, le roman de Le Clézio sublime à la fois les peuples du désert et les immigrés. En campant les hommes bleus du désert, le narrateur les situe dans la confrontation avec l'espace désertique qui leur est hostile ; de même, il montre comment ils ont été au contact du colon, qui les a décimés et les a repoussés dans le désert, les condamnant de fait à une mort presque certaine. Pourtant, ce peuple affronte l'adversité avec dignité, en se comportant comme s'il était hors du temps. Même son parcours dans le désert est sublimé à telle enseigne qu'il prend des allures d'errance : « C'était comme s'ils cheminaient sur des traces invisibles qui les conduisait vers l'autre bout de la solitude, vers la nuit » (9).

Les hommes bleus ne sont donc pas en quête d'un espace physique :

Les hommes savaient bien que le désert ne voulait pas d'eux : alors ils marchaient sans s'arrêter, sur les chemins que d'autres pieds avaient déjà parcourus, pour trouver autre chose [...]. / Mais c'était le seul, le dernier pays libre peut-être, le pays où les lois des hommes n'avaient plus d'importance (13-14).

Ce sont ces lois des hommes que Lalla défie lors de son immigration en France. Elle y mène une existence hors du commun des immigrés. Devenue une cover-girl célèbre, elle ne s'attache pourtant pas aux biens matériels que cette situation lui procure. Car, pour elle, tout cela n'est qu'artifice et mensonge.

Le Clézio décrit par là une facette des marginaux, dont on peut croire, *a priori*, qu'ils n'ont pas d'histoire, pourtant ils écrivent une histoire qui est leur propre émanation. Comme Maalouf, il retourne les stéréotypes et déconstruit les clichés liés aux peuples du désert et aux immigrés qui, sous sa plume, se créent plutôt, agissent et ne sont plus agis. Dans ces conditions, les deux auteurs recomposent la mémoire collective des peuples, de même qu'ils aident à les redécouvrir. Sans volonté de rechercher la vérité objective, les deux textes amènent plutôt à une interrogation nouvelle sur des civilisations oubliées, sur des peuples que l'histoire officielle tend souvent à manipuler.

Dans ce sens, on peut dire qu'au-delà des destins de Tanios, de Lalla ou des hommes bleus du désert, les enquêtes des narrateurs sur le passé de ces protagonistes, en même temps qu'elles éclairent sur leur propre situation, constituent également des voyages de découverte et de rédemption collectifs. En mettant en scène ces personnages sous un jour nouveau, les romanciers offrent la possibilité de lutter contre les préjugés, l'ignorance et la peur. Les actions de Tanios, la sublimation des hommes bleus et Lalla, en même temps qu'elles mettent en exergue les valeurs individuelles, recomposent la mémoire collective.

En laissant irrésolue la question de la disparition de Tanios, le narrateur suggère cependant que son départ est lié à deux éléments : le refus de l'ordre social en vigueur et sa marginalisation. Du coup, son destin se sépare de celui du groupe pour s'établir ailleurs. C'est dans cette perspective qu'on peut aussi lire la fin du parcours de Lalla. Ayant cheminé dans le désert occidental, elle se résout à rentrer dans son pays, dans la cité de planches. À cet égard, elle se disjoint de ses ancêtres qui s'en allaient sans laisser de traces : « Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient » (439). Lalla représente l'autre côté de la mémoire des hommes du désert, celle qui peut aller à la rencontre du monde moderne et cependant rester authentique. Elle reflète une histoire recomposée, éloignée des mythes et porteuse d'une vision différente du regard généralement porté sur les peuples du désert.

En évoquant le groupe, Maalouf et Le Clézio ne procèdent pas simplement à une redécouverte d'une mémoire. L'intérêt de cette réhabilitation de la mémoire collective se trouve davantage dans l'articulation originale du mythe personnel et du mythe collectif, ou encore, de la mémoire individuelle et de la mémoire collective. Cette dernière renvoie à la version de la mémoire partagée par un groupe, un peuple, une nation, un pays, *etc.* Elle constitue et façonne l'identité du groupe. De ce point de vue, elle est substantive et a une fonction de conformité à l'égard du groupe. Or, dans les deux romans, la recomposition de la mémoire historique se fait au travers des actions d'individus qui amènent le lecteur non seulement à une redécouverte d'un groupe mais surtout à une réinterprétation de sa mémoire et de son vécu. Les auteurs reconfigurent ainsi la mémoire collective et aboutissent au projet d'une société alternative, porteuse de valeurs nouvelles et de nouvelles considérations du passé. La recomposition de la mémoire collective n'est donc pas falsification de l'histoire ou de la

mémoire : Maalouf et Le Clézio y projettent plutôt un autre monde, un autre principe social.

3. LA RENCONTRE DES MONDES

À travers les différents parcours des personnages comme dans la mise en perspective de la mémoire collective, Maalouf et Le Clézio représentent chacun deux mondes sans les opposer. La rencontre de deux mondes se situe donc dans une perspective interculturelle, telle que la présente Issa Asgarally (2011 : 28) : « L'interculturel est le désenclavement des cultures et des individus. L'interculturel consiste à privilégier l'unité fondamentale des hommes et des femmes en tant qu'êtres humains avant d'explorer leur différence incontournable ». En d'autres termes, il s'agit d'une inscription de la société et des individus dans l'ouverture à l'autre et la mobilité. La rencontre se configure aussi dans ce contexte comme dialogue entre les individus, les groupes et entre les cultures en présence, les temporalités.

On peut noter que les deux textes étudiés font apparaître d'un côté une histoire représentant la vie contemporaine, et de l'autre côté, une histoire qui dévoile le passé historique. À cet égard, le récit de Lalla dans *Désert* et celui du narrateur dans *Le Rocher de Tanios* s'intéressent à la vie contemporaine. Ceux des hommes bleus et de Tanios relèvent du passé historique qui détermine toujours le présent : le premier renvoie à la guerre du Maroc de 1910-1912 et l'exode des hommes du désert qui s'en est suivi ; le second évoque le passé du Liban et l'histoire de Tanios.

Il faut bien relever toutefois que la rencontre n'est pas ici le simple fait de la présence de deux histoires dans un même texte. Elle apparaît au niveau du dialogue qui s'établit entre elles : dialogue entre les temps (temps du passé et temps du présent) ; entre les péripéties des deux histoires (présentes dans chaque roman), puisque l'une informe souvent l'autre. La temporalité joue également un rôle prépondérant dans les deux romans, en situant le récit tantôt dans les temps immémoriaux, tantôt en le positionnant dans la contemporanéité, dans une dialectique qui fait dépendre chacun des récits des deux situations temporelles.

La rencontre de deux mondes s'opère également dans la construction de l'espace dans les deux romans, mais aussi dans les relations qui s'établissent entre les personnages – et donc les cultures – dans cet espace. Si l'histoire dans *Désert* se déroule dans les espaces africain et occidental, celle racontée dans *Le Rocher de Tanios* se déroule

majoritairement dans l'espace oriental. L'Europe est toutefois clairement évoquée à travers l'implication de l'Angleterre dans les affaires de la Montagne. De ce fait, les deux romans remontent aux sources de l'Histoire et tentent quelque peu de démêler l'écheveau de la relation entre l'Europe et les autres mondes (Maghreb et Machrek notamment). À notre sens, cette mise en scène vise non seulement à comprendre cette relation mais davantage à la reconstruire. Les divers espaces sont ainsi construits de manière fusionnelle et continue, sans barrières visibles.

Le parcours de Lalla se présente ainsi comme un itinéraire d'extension vers l'autre, de dialogue avec d'autres mondes. Son attrait pour le monde de ses ancêtres ; ses sentiments vers Hartani ou Radièz, qui représentent le monde des laissés-pour-compte ; sa rencontre avec le photographe et le monde de l'argent, de la luxure et de la consommation, sont autant d'univers explorés. Pour sa part, le roman de Maalouf aborde la rencontre entre Stolton et Tanios, qui établit un pont entre l'Europe et l'Orient, suivant une orientation générale de son œuvre que dévoile Sadia Bekri (2008 : 45-46) :

Dans l'œuvre d'Amin Maalouf, l'Orient et [l'Europe] sont présents non seulement à travers l'espace multiple mais aussi à travers les personnages aux différentes appartenances. L'enchevêtrement si complexe entre les deux mondes oriental et occidental a incité Maalouf à installer son écriture dans l'entre-deux pour jeter le pont entre les deux pôles. Son écriture est mixture Histoire / fiction (l'histoire et son ombre).

Un autre lieu de dialogue est celui entre l'Histoire et la fiction. Les romans étudiés reposent en effet sur des histoires vraies : l'exode des hommes bleus dans le désert après la guerre du Maroc de 1910-1912, et l'histoire de Tanios survenue dans la Montagne. Mais ce fond historique est savamment esthétisé, par le biais notamment de la construction des différentes trames narratives (alternance des récits dans *Désert* et la mise en abyme dans *Le Rocher de Tanios*). On peut aisément classer ces deux romans dans la catégorie du roman historique contemporain. Le genre en question se caractérise comme suit, selon Lucien Guissard (1990 : 3) :

Le "Roman historique" [...] évolue entre l'utopie du vrai et la relativité des vérités. Il y évolue comme dans un territoire idéal, qui ouvre devant la fiction l'innombrable foisonnement des possibles. C'est qu'il s'octroie des libertés de la fiction et dès lors toutes les dérives sont à prévoir, toutes les divagations, toutes les interprétations [...], toutes les additions de personnages ou de péripéties qui n'auront d'historique, peut-être, que l'environnement, l'atmosphère, la "couleur locale", le folklore.

On pourrait penser que cet aspect de la rencontre n'a d'intérêt qu'au plan esthétique, mais ce serait écarter tout l'impensé culturel que la cohabitation de la fiction et de l'Histoire produit pour la compréhension du récit et les perspectives au plan de l'interprétation. Ici l'on se retrouve au cœur du rapport de concurrence et de confrontation entre l'intention de vérité et la prétention de fidélité de la mémoire. Le fait historique est fondé sur une documentation, des sources qui peuvent être orales ou écrites. Mais pour un auteur comme Paul Ricoeur (2000), le discours historique est incapable de représenter la vérité de l'histoire, parce que cette dernière est d'abord le fait d'un récit. En sorte que l'on court le risque d'oubli ou de manipulation de la mémoire. Bien que Maalouf et Le Clézio opèrent parfois des retours aux origines des faits racontés, donnant ainsi une impression de vérité (c'est le cas avec les quatre témoignages recueillis par le narrateur dans *Le Rocher de Tanios*), il reste que cette adéquation n'est qu'une prétention qui ne reflète pas la réalité du passé. Mais ces configurations fictives ont l'avantage d'éviter l'oubli et la manipulation de l'histoire par un travail de réhabilitation et de recomposition qui permettent par ailleurs d'ouvrir une porte sur le présent et de se projeter dans le futur. Ainsi le roman historique permet d'établir un lien entre passé, présent et futur. Il établit un dialogue entre ces trois ordres temporels et ne constitue ni idéalisation du passé, ni posture de relativisation totale.

Au demeurant, Maalouf et Le Clézio postulent l'ouverture au monde et encouragent l'interculturalité. En articulant le destin individuel et la mémoire historique, les deux auteurs montrent en quoi un parcours individuel peut amener à déconstruire les perspectives du groupe, car ces dernières sont généralement d'une intention idéologique qui tend à s'inscrire dans la tradition. Ainsi le récit de la vie des héros montre comment les différents groupes survivent à la crise et refondent l'avenir. Dans *Le Rocher de Tanios*, le destin personnel du héros entraîne certes la dislocation du groupe, mais il permet en même temps à ce dernier de découvrir les nombreuses failles du chef. Du côté de *Désert*, le retour de Lalla à la lisière de la cité de goudron et sa parturition au bord de la mer, seule, marquent le début d'une nouvelle ère et d'une nouvelle histoire pour le groupe. Cette reconstruction et cette reconfiguration sont rendues possibles par les dispositions transculturelles des héros, du fait qu'ils ont transcendé le groupe.

CONCLUSION

Dans leur mise en perspective de l'individuel et du collectif, Amin Maalouf et Jean-Marie Gustave Le Clézio renégocient le rapport de l'individu à son groupe. Cette renégociation a pour fonction de déconstruire les atavismes et de postuler un monde de rencontre et d'extension vers l'autre. Par le biais de parcours de personnages, leurs récits ont pu révéler le groupe et ont recomposé des histoires parfois biaisées. Dans le même temps, les deux romans dévoilent l'autre côté de l'histoire, l'autre côté de la vision du monde. D'un rapport de tension avec la société, à l'origine, notamment du fait de leur naissance illégitime, Tanios et Lalla ont effectué des quêtes identitaires qui ont à la fois permis leur propre réhabilitation mais aussi celle du groupe. Par la recomposition de l'histoire du groupe, Le Clézio et Maalouf proposent une autre vision des mondes ancestraux à l'intention du monde contemporain. Bien qu'ayant fondé leurs récits sur un schéma binaire – Maghreb / Europe ; Machrek / Europe –, et malgré le parfum d'exotisme qui recouvre le roman de Le Clézio, il n'en demeure pas moins vrai que ces deux auteurs postulent une autre exploration des cultures, des peuples et des liens qui les unissent.

Ouvrages cités

- ASGARALLY, Issa. 2011. Enjeux de l'interculturalité. *Migrations et métissages*, Paris, Éditions Complicités, 25-39.
- BEKRI, Sadia. 2008. *Rencontre de l'Orient et de l'Occident dans l'œuvre d'Amin Maalouf: entre Mythe (fiction) et Réalité (Histoire)*. Synergies Algérie, 39-46.
- BORGOMANO, Madeleine. 1992. *Désert, J. M. G. Le Clézio*. Paris : Bertrand-Lacoste, coll. « Parcours de lecture ».
- DAKROUB, Fida. 2012. *Histoire, Symbole et Discours. Étude de la construction dialogique des énoncés chez Amin Maalouf*. Les Cahiers du GRELCEF, 177-195.
- GUISSARD, Lucien. 1990. *Roman et Histoire*. Communication à la séance mensuelle. Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique. Bruxelles. Disponible sur : www.arlfb.be (consulté le 23 novembre 2013).
- HALBWACHS, Maurice. 1950. *La Mémoire collective*. Collection « Les classiques des sciences sociales ». Site web : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html. En ligne le 20 mai 2014.
- LE CLEZIO. 1980. *Désert*. Paris : Gallimard.
- MAALOUF, Amin. 1993. *Le Rocher de Tanios*. Paris : Grasset.
- . 2006 [Grasset et Fasquelle, 2003]. *Les Identités meurtrières*. Paris : Le livre de poche.
- RICŒUR, Paul. 2000. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
- ROUSSEL-GILLET, Isabelle. 2010. *Le Clézio, l'écrivain métisserand – pour une nécessaire interculturalité*. Itinéraires, Araraquara, 33-57.
- . 2006. *Envisager l'autre : les re-sources d'un héritier. Ailleurs et origines : parcours poétiques*. J. M. G. Le Clézio. Toulouse : Éditions universitaires du Sud, pp. 21-30.
- VIART, Dominique. 1999. *Filiations littéraires*. État du roman contemporain. Écritures contemporaines 2. Paris : Lettres modernes Minard, 115-139.

Répressions des voix marginales, la norme, l'exception sociale et la littérature mauricienne

Vicram Ramharai

Mauritius Institute of Education (Île Maurice)

INTRODUCTION

La reconnaissance des auteur(e)s mauricien(ne)s contemporain(e)s sur le plan international ne laissera jamais deviner que dans le passé d'autres ont connu la censure pour avoir publié des textes qui sortaient de la norme telle qu'elle est conçue à l'époque par les autorités ou par la société. Ces écrivain(e)s constituent certes une minorité mais c'est précisément parce qu'ils/elles ont défié la norme sociale lors de la parution de leurs textes qu'ils/elles ont été sanctionné(e)s. L'on compte parmi eux/elles des écrivain(e)s de différentes langues, qui écrivent aussi bien dans une langue valorisée (le français), que dans une langue valorisée mais marginalisée (l'anglais) dans la littérature coloniale ou encore dans une langue qui, à l'époque, était à la fois dévalorisée et marginalisée (le créole) dans la littérature coloniale et postcoloniale. Ces écrivain(e)s ont souvent été censuré(e)s pour avoir critiqué le conservatisme d'une section de la population, devenant, malgré eux/elles des 'exceptions sociales'. En tenant des propos qui ont déplu à certains membres de leur communauté ethnique ou à ceux d'autres communautés⁴⁵, ils/elles ont violé un interdit et/ou outrepassé une

⁴⁵ A l'île Maurice existent plusieurs communautés ethniques. Les Indo-Mauriciens, la population générale, les Musulmans et les Sino-Mauriciens. Les Indo-Mauriciens sont divisés en fonction d'une répartition linguistique du pays de leurs ancêtres : Les Tamouls, les Telegous, les Marathis, les Gujrathis. A l'intérieur de la population générale se trouvent les Blancs, descendants des colons français, les gens de couleur ou la population de couleur, c'est-à-dire des métis et finalement les Créoles, descendants des esclaves.

limite considérée infranchissable. Parmi ces auteur(e)s, d'autres encore ont été sanctionné(e)s pour avoir critiqué les autorités du pays.

La norme régleme la social et le juridique. Elle conditionne la vie de la population soit par des lois explicites soit par des règles implicites, non écrites. Les deux sont importantes à la régulation de la vie sociale car la norme pose la question de la limite et de la liberté de toute la population, y compris celles des écrivain(e)s. Dans le contexte littéraire mauricien, la norme serait tout ce qui dans le discours et le contenu, est acceptable à une communauté donnée ou à la société en général. Le discours et le contenu sont considérés comme naturels et tout ce qui dévie est vu comme anormal pour la communauté ou pour les autorités. La norme prend la forme d'une prescription implicite qu'il convient de suivre à la lettre au nom d'un certain idéal esthétique ou socio-culturel mis en place par la bourgeoisie locale. Ce principe de conduite littéraire implicitement mis en œuvre au nom de la morale et des valeurs acceptées par la bourgeoisie devient la norme. Ainsi, on constate que toute la littérature mauricienne d'expression française à l'époque coloniale observe scrupuleusement cet idéal esthétique et socio-culturel.

Par contre, l'exception, comme le souligne Jean Christophe Le Coustumer (2009), par son lien avec une situation normative, est attachée à l'éphémère, au momentané. Il implique aussi un rapport à la règle. Il déroge à la règle posée par la norme. Dans la littérature mauricienne, quand un(e) auteur(e) ne suit pas un comportement accepté à l'intérieur du champ de la norme, il se fait passer pour une exception. L'exception sociale repose, à notre avis, sur les faits qui lient le littéraire et le social. La critique du social dans un texte littéraire qui, selon certains, ne respecte pas la norme sociale, entraîne l'auteur(e) et son texte dans le champ de l'exception sociale momentanément. Momentanément parce que quelques années plus tard, la publication n'a plus le même impact sur le public et la censure est enlevée sans même que les autorités aient à intervenir.

En parcourant l'histoire littéraire de Maurice, l'on est surpris de voir que la littérature d'expression française occupe une position hégémonique dans le paysage multiculturel et multilingue de l'île. Celle-ci a été colonisée par les Français de 1715 à 1810, et malgré l'occupation de l'île par les Britanniques de 1810 à 1968, le français a continué à se situer au sommet de la pyramide linguistique et culturelle. Ni la venue des travailleurs indiens engagés sous contrat pendant la

colonisation britannique ni l'arrivée des Chinois à la fin du 19^{ème} siècle n'a modifié cette position du français. Cependant, les Indiens et les Chinois ont participé à la création d'une société multiculturelle, multilingue et multiraciale à Maurice.

C'est sous la colonisation britannique que les descendants des Français (les Blancs) se mettent à publier des textes littéraires. Utiliser la langue française, faire l'apologie de la communauté blanche, montrer la supériorité culturelle de celle-ci s'érigent alors explicitement comme les éléments d'une norme littéraire et sociale implicite. Il s'agissait par là de ne pas céder à l'impérialisme culturel des Britanniques, les nouveaux dirigeants coloniaux. De cette façon se met en place un '*mainstream*' littéraire mauricien, c'est-à-dire tout ce qui s'écrit en français par des écrivains blancs. Et même temps, quand ces derniers parlent des autres groupes sociaux (l'Autre) dans leurs romans, ils évitent de critiquer les actions de leur groupe (le Même). L'on observe en effet que ce modèle d'écriture, développé à la fin du 19^{ème} siècle, est respecté par les Blancs de manière générale. Tout ce qui s'écrit dans une autre langue peut être envisagé comme l'exception qui confirme la règle.

Or, dans un paysage multilingue et multiculturel, il s'avère évident que tôt ou tard, les voix littéraires provenant de ce même '*mainstream*' vont se rendre compte que cette norme leur est aussi contraignante ; ce qui les amène à la transgresser. D'autres, issues des marges de ce '*mainstream*', cherchent pour leur part à prendre la parole dans une langue autre, perçue comme mineure (par le '*mainstream*') produisant ainsi un choc littéraire et culturel. Les paramètres établis par les Blancs exposaient ainsi leurs propres limites. C'est alors que l'on voit un(e) auteur(e) sortir de la norme, ce qui lui vaut une censure ou une condamnation par les autorités officielles ou encore par les Autres, voire par les Mêmes. Pour ne pas être confronté(e)s au jugement négatif des autres, les auteur(e)s préfèrent, de manière générale, ne pas introduire des éléments qui risquent d'être interprétés comme une transgression de la loi ou de la norme implicite. Si tel était le cas, cependant, les autorités interviennent alors suivant deux situations : soit quand elles constatent que l'harmonie sociale et raciale est menacée, soit quand elles voient que l'écrivain(e) critique trop ouvertement un ordre établi, cherchant ainsi à soulever les membres de la société contre celui-ci. La sanction, ici, prend la forme d'une réprobation jugée nécessaire en raison d'une entorse à la norme.

Étant donné que la langue française domine le paysage littéraire mauricien dès le 19^{ème} siècle, ceux/celles qui se mettent à écrire dans une autre langue pour dénoncer le comportement des membres de leur groupe social d'appartenance ou les agissements des autorités deviennent des voix dissidentes. Écrire en anglais sous la colonisation britannique, c'est paradoxalement écrire dans une langue marginalisée, très peu utilisée, lue ou parlée au sein de la communauté d'origine française. De surcroît, s'il existe une maigre production littéraire de langue anglaise avant la Seconde Guerre mondiale, c'est aussi parce qu'à l'exception des Blancs et des gens de couleur, les autres groupes sociaux n'ont pas accès à l'éducation, leur situation socio-économique ne permettant pas d'acquérir un comportement littéraire. Apparaissent donc par la suite quelques écrivains d'origine indienne, ayant fréquenté l'école primaire, secondaire, ou même l'université, qui écrivent en anglais. Ce sont eux précisément qui constituent les voix marginales, puisqu'ils publient dans une langue marginalisée. L'anglais n'est en effet la langue ni des Indiens ni d'aucun autre groupe social à l'exception des colons britanniques, une minorité qui ne s'intéresse pas à développer sa culture dans l'île, ni à produire des textes littéraires. Le nombre de ces écrivain(e)s augmentera jusqu'à l'indépendance mais sera toujours en minorité par rapport à ceux qui écrivent en français.

Graduellement, ces écrivains d'origine indienne mettent en place leur norme à eux et valorisent leur groupe social qui continue à avoir une image dévalorisante dans les romans de langue française, à l'exception de *Namasté* (1965) de Marcel Cabon. La littérature en anglais revêt alors plusieurs fonctions : diffuser une autre vision de la société mauricienne ; contester l'hégémonie de la langue française ; et rompre avec une certaine idée de la littérature et de la politique. Certains auteurs sortiront même de la norme établie par les Blancs pour se positionner comme des exceptions sociales. Le dramaturge Azize Asgarally, par exemple, s'attaque à la bourgeoisie locale⁴⁶ et aux autorités politiques, ce qui était inconcevable pour l'époque. Le dramaturge, à travers le contenu de ses pièces, s'attache à rendre plus lisibles les failles dans le fonctionnement de la société, dans la gestion des affaires de l'État et dans la fragilité des liens sociaux. Les

⁴⁶ J'associe l'expression 'bourgeoisie locale' aux Blancs et aux gens de couleur, une catégorie qui détient le pouvoir économique et culturelle.

représentations de deux de ses pièces (*Home Again*, *The Rioters*) feront l'objet de la censure.⁴⁷

Avant l'indépendance, la critique se fait dans une langue autre que le français. Après l'indépendance, les raisons pour censurer seront modifiées. Au début des années 1970, la critique s'écrit dans une langue dévalorisée et marginalisée, le créole. A travers le contenu, on assiste aussi à une censure de la langue. Si, à notre avis, langue, contenu et censure sont liés, c'est parce qu'auparavant on ne voit aucune condamnation de tout ce qui s'écrit en français. On a pu critiquer Jean-René Noyau⁴⁸ ou Malcolm de Chazal⁴⁹ mais on ne les a pas censurés pour avoir critiqué le comportement de leur communauté d'appartenance ou les autorités de l'époque.

La dernière étape de cette censure ne sera pas liée à la langue d'écriture mais au contenu d'une part et au contenu et à l'identité de l'auteur(e), d'autre part. On peut même ajouter que l'identité de celui/celle qui écrit détermine toute prise de position contre le texte en question. Ce n'est plus la langue et le contenu qui posent problème mais une inadéquation entre l'appartenance ethnique de l'auteur et le contenu du roman, selon certains. Le mécontentement sera à la fois interne à un groupe social donné et explicite dans la mesure où des lecteurs laissent éclater leur réprobation dans les journaux.

Ainsi, ces textes mettent en lumière une Île Maurice des heures sombres, loin de l'image 'carte postale' que l'on expose au public ou des éloges que l'on adresse à certains de ses auteurs contemporains qui connaissent la gloire auprès d'un public européen et des universitaires. Si ces derniers sont contents de constater une nouvelle configuration de

⁴⁷ Il nous faut attirer l'attention sur le fait qu'en ce qu'il s'agit des pièces de théâtre, celles-ci ont été interdites exclusivement de représentation et plus tard dans le cas d'un roman comme *The Rape of Sita*, uniquement de vente. Cette sanction-répression ne concernait qu'une œuvre de l'auteur(e). L'écrivain(e) se plaçait en situation délicate car il/elle avait non seulement les autorités mais aussi les membres de son groupe social ou d'un autre groupe contre lui/elle.

⁴⁸ Jean Georges Prosper écrit dans *Histoire de la littérature mauricienne de langue française* (1978) que la publication de *L'ange aux pieds d'airain* (1934) de Jean Erenne (pseudonyme de Jean-René Noyau), « souleva un tollé parmi ceux qui s'étaient confortablement assis dans un romantisme désuet. Ceux-là reprochèrent à Jean Erenne d'avoir bousculé la conception traditionnelle de la poésie et d'avoir fait fi aux normes de la cohérence et de l'intelligibilité » (p. 163).

⁴⁹ Après la représentation de la pièce *Judas*, une personne a écrit une lettre pour exprimer son mécontentement dans un journal car il n'a pas apprécié la pièce. Cette lettre a été reproduite dans *Italiques*. Spécial Malcolm de Chazal, No. 8, 2002, p. 71.

la littérature mauricienne, certains Mauriciens expriment leur désaccord sur certains textes qui, pensent-ils, portent atteinte à l'image de leur communauté. L'infraction peut mener à une marginalisation de l'auteur au sein de sa communauté ou à un certain mépris de la part d'un autre groupe social.

Ce travail repose sur le corpus suivant : *Home Again* (1964) et *The Rioters* (1970) d'Azize Asgarally, *Li* (1975) de Dev Virahsawmy, *À l'autre bout de moi* (1979) de Marie-Thérèse Humbert, *Le bal du Dodo* (1989) de Gèneviève Dormann, *Les pêcheurs de l'ouest* (1989) d'Amode Taher et *The Rape of Sita* (1993) de Lindsey Collen. Dans cette liste se trouvent deux dramaturges (Asgarally, Virahsawmy), un romancier (Taher) et trois romancières (Humbert, Dormann, Collen). Deux de ces six auteur(e)s (Asgarally et Collen) publient leurs textes en anglais et un en créole (Virahsawmy). Ce sont les seuls textes qui, à ce jour, ont connu une interdiction de vente ou de représentation par les autorités et une réprobation ou un mécontentement par une communauté donnée.

Dans un premier temps, nous allons examiner la censure qui porte sur les deux premières pièces d'Asgarally et voir comment la censure a rejeté la représentation de ces deux pièces. Si *The Rioters* est une pièce écrite en anglais, *Li*, quant à elle, est une pièce en créole. Dans ces deux pièces, les dramaturges s'en prennent aux autorités. *Li* porte un message très fort car ici il s'agit du meurtre d'un prisonnier politique. La réflexion sur *Li* sera l'objet de la deuxième partie. La troisième partie étudiera le roman *The Rape of Sita* de Collen. Après l'interdiction de représentation, c'est une interdiction de vente que nous cernerons. Après la bourgeoisie (*Home Again*) et la politique (*The Rioters*, *Li*), la religion sera le détonateur de la censure. Enfin dans la quatrième partie, nous allons mettre l'accent sur l'exception sociale et le roman mauricien. Ici, il est question surtout d'une réprobation ou d'un mécontentement à l'intérieur d'une communauté donnée.

1. DE L'ESTHÉTIQUE DU THÉÂTRE À LA RÉPRESSION

La sanction contre le dramaturge anglophone, Azize Asgarally, est passée presque inaperçue. Il écrit dans une langue de prestige, l'anglais, mais marginale et minoritaire dans le domaine littéraire à l'Île Maurice, la majorité des Mauriciens optant rarement pour la lecture littéraire dans cette langue. Dans l'ensemble cette littérature de langue anglaise n'attire pas l'attention de la critique littéraire.

Dans une précédente communication consacrée aux œuvres de ce dramaturge⁵⁰, nous avons fait ressortir que ses pièces *Home Again* (1964), *The Hell Hot Bungalow* (1967), *The Chosen Ones* (1968), *The Rioters* (1970), *Somewhere in the Crater* (1971), et *Blood and Honey* (1973) ne manquent pas d'intérêt. En se réappropriant un genre jusqu'à délaissé et en renouvelant la thématique (les thèmes du théâtre de boulevard), dans une langue marginalisée, il a révolutionné le théâtre à Maurice en introduisant le théâtre politique bien avant Virahsawmy et son théâtre populaire en créole. Les œuvres d'Asgarally doivent être évaluées dans le contexte de la production littéraire des années 1960. Si Asgarally a été sanctionné, c'est qu'il a été victime de la situation politique de son temps.

Cette décennie marque enfin une période charnière dans l'histoire littéraire de l'île. Des partis politiques luttent pour ou contre l'indépendance de Maurice. Les partisans à l'indépendance défendent la cause de ceux qui ont été exploités davantage par les ex-colonisateurs, les Blancs, encouragés en cela par les colonisateurs du moment, les Anglais. Quant aux adversaires, à défaut de réclamer le *statu quo*, ils prônent le rattachement à la France. Ce n'est pas étonnant que, parallèlement à la politique, de nouvelles voix s'élèvent non seulement pour réclamer une place dans le paysage littéraire mais pour briser également le monopole du français dans la littérature mauricienne.

C'est au milieu de toute cette mutation politique, sociale et culturelle qu'il faut examiner le théâtre d'Asgarally pour comprendre la sanction qui lui a été infligée. D'abord, elle introduit une rupture assez conséquente avec le théâtre bourgeois en langue française. Le théâtre d'Asgarally est un théâtre de fin de règne et sa vocation n'est plus de faire rire pour divertir un public uniquement constitué de la bourgeoisie locale comme cela a été le cas auparavant mais d'amener à réfléchir. Le théâtre d'Asgarally se veut ainsi un théâtre d'idées. Enfin, et pour la première fois, il subit le contrecoup de la politique.

Home Again d'Asgarally constitue une première tentative d'interrogation sur le problème de viol, d'infidélité, de la trahison, de la vie et de la mort. Asgarally présente une société bourgeoise que le public bourgeois de l'époque n'est pas habitué à voir. Pour le

⁵⁰ « Azize Asgarally, la violence et le théâtre politique de langue anglaise à Maurice. » 27^e Congrès Mondial du conseil International d'Etudes Francophones, Grand Baie, Ile Maurice, 9-15 juin.

dramaturge, la société bourgeoise est en décadence. La famille n'est plus soudée et elle étouffe les drames humains par crainte du déshonneur. Pour cette raison, ses membres refusent de parler de viol ou d'infidélité au sein du couple. Asgarally fait éclater ce tabou dans *Home Again*. L'image de la communauté est souillée par la séparation du couple Krolin ou par le viol de Mirella, évoqué à travers des mots à peine voilés. Cette dénonciation explicite traduit déjà une fracture avec le passé.

Home Again est présenté au public à un moment où les autorités locales de l'île discutent de l'indépendance de celle-ci avec les Britanniques. Or, la bourgeoisie locale est contre l'indépendance. Ce changement de statut de colonisé au décolonisé se traduit par une nouvelle vision de l'homme dans la société et par une prise de conscience des problèmes quotidiens auxquels est confrontée la population. L'écriture théâtrale devient plus osée et change de perspective dans son approche du sujet. Le dramaturge, en s'interrogeant sur le statut du couple, sur le sens de la vie et de la mort, s'interroge en fait sur le changement de statut politique du pays.

Mais pour les autorités locales, il s'agit de ne pas effrayer cette bourgeoisie ou encore de se mettre à dos cette bourgeoisie ; l'objectif consiste plutôt à apaiser toute forme de tension susceptible de mettre en péril la marche vers l'indépendance. La bourgeoisie locale ne doit pas avoir la perception que les autorités travaillent contre ses intérêts. C'est une des raisons qui a peut-être amené les autorités à sanctionner la pièce. Asgarally doit alors remanier son texte pour qu'il puisse être joué en public.

Quant à *The Rioters*, il subit le même sort que *Home Again* parce que le dramaturge, cette fois-ci, critique le gouvernement qui n'arrive pas à résoudre les problèmes sociaux. Seules les armes peuvent apporter une solution. Une telle politique est évidemment dangereuse pour le gouvernement. L'opération de rupture avec le passé s'accroît d'ailleurs avec cette pièce politique dans laquelle le bien-être de la collectivité prime sur toute autre considération individuelle. En œuvrant à la construction d'une nation dans laquelle il fait bon vivre après l'indépendance de Maurice, le dramaturge s'attaque aux maux qui gangrènent la société et s'érigent en obstacles à sa création. La nation en construction est ainsi mise à mal. Et la pièce *The Rioters* ne pourra être jouée à la télévision nationale en 1970.

À la fois dans *Home Again* et dans *The Rioters*, le dramaturge présente un théâtre qui menace, semble-t-il, l'ordre public par son contenu. Leur ancrage social et politique rapproche les spectateurs de la réalité, les drames humains se jouant et se déjouant sur scène. Or, ces pièces apparaissent déjà comme des exceptions sociales à l'époque. Si les autorités gouvernementales ont appliqué des sanctions vis-à-vis de *Home Again*, c'est probablement parce qu'il y a eu une protestation de la bourgeoisie locale contre le contenu de la pièce qui évoque l'infidélité et le viol dans une famille bourgeoise. A l'époque cette thématique ne pouvait plaire à cette section de la population. Pourtant, bien que les autorités aient été amenées à sévir au nom de la moralité et de l'ordre public, la jeunesse mauricienne était déjà atteinte d'un ardent désir de changement. En utilisant l'anglais, le dramaturge effraye à la fois la bourgeoisie locale francophone et les autorités par son contenu. La bourgeoisie locale parce que, pour la première fois, un écrivain s'attaque à elle de manière frontale dans une langue prestigieuse ; et les autorités parce qu'elles ne voulaient pas, pour des raisons politiques, éloigner cette bourgeoisie d'elles. *The Rioters* est une pièce politique qui prône la révolte par les armes. Le gouvernement d'alors ne pouvait cautionner une telle pièce d'autant plus qu'un mouvement politique de gauche se dessinait à l'horizon.

2. LA RÉVOLTE CONTRE LA NORME SOCIALE ET POLITIQUE

En 1972, Virahsawmy publie *Li*, la première pièce en créole à Maurice. La pièce *Li* fait partie de cette mission que se donne le dramaturge pour contrecarrer les assauts de la bourgeoisie locale et de la culture française en mettant l'accent sur la potentialité littéraire du créole. *Li* est alors perçue comme LA pièce de Dev Virahsawmy. Elle évoque les problèmes politiques qui affectent non seulement la société mauricienne mais aussi d'autres pays, en particulier ceux du Tiers-monde. Il veut ainsi atteindre le peuple à travers un genre oral, le théâtre, le créole n'étant pas encore une langue écrite à l'époque⁵¹. Comme à l'époque, un comité de censure existe et passe à la loupe tous les écrits, le dramaturge doit soumettre sa pièce à la lecture dudit comité

⁵¹ Le créole n'ayant pas de graphie standard, Virahsawmy, linguiste de formation, met en place une graphie qui se rapproche de l'Alphabet Phonétique International (API).

en 1972. Celui-ci interdit la représentation de la pièce. L'auteur la publie tout de même en 1977. Évidemment, elle fait l'objet d'une circulation restreinte parce que très peu sont ceux qui arrivent à lire le créole à l'époque.

La censure à l'encontre de la représentation publique de la pièce doit être encore une fois située dans le contexte de l'époque. Pour Sydney Selvon (2012), le gouvernement ne s'attend pas à ce que des jeunes créent un parti politique de gauche, le Mouvement Militant Mauricien (MMM), s'inspirant du marxisme, et entraînant le pays dans une grève générale. Ce parti cherche en effet à ce que ceux qui contrôlent le port augmentent les salaires des ouvriers et cessent de les exploiter. En 1971, suite au refus des autorités portuaires d'augmenter les salaires des dockers, ces derniers se mettent en grève. Les travailleurs du transport public et ceux de la compagnie d'électricité, le Central Electricity Board, encouragés par certains dirigeants du MMM, se joignent à ce mouvement de grève et paralysent le pays. Des responsables politiques sont jetés en prison. L'échec du candidat du gouvernement lors d'une élection partielle en 1971 et la popularité de ce parti amènent les autorités à voter des lois sévères, à l'instar du *Public Order Act*, instaurant une censure qui vise à contrôler la presse écrite. En décembre 1971, une tentative d'assassinat contre le leader du MMM en pleine journée à Curepipe et la mort d'un de ses activistes jettent un froid dans le pays. Celui-ci est sous le choc. L'assassinat politique est une première à Maurice ; une loi sur l'état d'urgence est alors votée. Le journal de gauche *Le Militant* est interdit de publication.

Compte tenu de ce contexte, quelques hypothèses peuvent être avancées pour expliquer la décision des membres du comité de censure de la pièce de Virahsawmy. L'histoire de *Li* est en effet indissociable de sa portée sociale. D'abord, les membres de ce comité sont nommés par le gouvernement en place. Il est évident qu'ils constituent des relais du pouvoir en place ; ils défendent ses intérêts et son image. Or, *Li* dénonce la répression, une répression dont l'auteur lui-même a été victime et au début des années 1970, Virahsawmy a fait la prison où il a écrit la pièce. La pièce tourne autour d'un prisonnier politique.

En outre, les membres du gouvernement n'étaient pas en faveur du créole à cette époque. Comme la pièce est écrite dans cette langue, ils ne pouvaient que prendre une décision dans ce sens. Il semblerait que pour eux sa représentation aurait eu un effet sur les récepteurs étant donné les conditions de sa représentation. La réception immédiate aurait entraîné

une réaction tout aussi immédiate. Donner l'occasion à ce membre de l'opposition de monter le public contre les autorités ou montrer au public ce qui aurait pu arriver au leader du MMM en prison, n'était pas dans l'intérêt des autorités locales.

Outre le contenu politique de la pièce, se manifeste également un aspect religieux. Les allusions à Jésus, et l'utilisation des noms comme Rawan et Arjuna, ces personnages de la mythologie hindoue, n'ont certainement pas dû plaire aux membres du comité de censure. Li (le personnage) parle de l'égalité des hommes, de la liberté de l'individu. Le sacrifice de Li pour son prochain est comparé à celui de Jésus. Ravana et Arjuna sont des personnages inspirés du *Ramayana* et du *Mahabharata*. La représentation de la cruauté de l'un et de la prétendue indifférence de l'autre a certainement attiré l'attention des censeurs. De plus, les associer à une langue dévalorisée est inacceptable et inconcevable.

Face à cet écheveau de raisons, il n'est pas inutile de penser que les membres de la censure les ont prises en considération avant de rejeter la représentation de la pièce. Mais c'était sans compter sur l'intervention d'une autre instance qui allait tout de même légitimer la pièce. La prise de position des partis politiques de gauche, le Mouvement Militant Mauricien et le Mouvement Militant Mauricien Socialiste Progressiste, a en effet sensibilisé la population sur le statut de la langue créole dans les années 1970. Pour eux, la langue créole est une langue à part entière et ne pas la reconnaître relève d'une pensée conservatrice et bourgeoise.

La pièce était toujours sous le coup de la censure quand elle a reçu le prix Radio France International. Malgré cette récompense, l'accueil que lui réservent les journaux mauriciens n'est guère encourageant. Seul Pierre Benoit dans l'hebdomadaire *Week-end* (04.10.1981) trouve que ce prix peut justifier en soi la levée de la censure sur la représentation de la pièce. Dans le même journal, James Burty David, alors président du Parti Travailleiste, souhaite que l'interdiction qui frappe *Li* soit levée alors que cette mesure venait de ce même parti au pouvoir de 1967 à 1982. Dans *Le Mauricien* du 12 novembre 1981, Jean-Georges Prosper fait une analyse sommaire de la pièce. Quant aux autres journaux de l'île, ils annoncent simplement que la pièce a obtenu le prix, se passant de tout autre commentaire à propos de la censure dont elle est frappée.

Cependant, bien avant que *Li* n'obtienne cette récompense littéraire, un journaliste faisant allusion à une étude d'Issa Asgarally (1976), avait écrit⁵²

Avec *Li*, pièce créole en un acte, Dev Virahsawmy a inauguré un genre littéraire plein de promesses. Le génie oral de la langue créole se manifestant déjà dans des contes semi-moraux ou semi-moralistes des sirandanes etc. Il était plus que souhaitable qu'il fût transposé dans le genre plus actuel qu'est le théâtre psychologique sinon « la littérature dramatique » de combat. Mais il ne s'agit que d'une première expérience et précisément parce qu'elle l'est *Li* ne manquera pas de susciter des débats intéressants autour des vues de l'auteur, de sa conception de certaines réalités sociales, de l'opportunité de son œuvre et de sa finalité.

[...] Dans un pays où tout ce qui s'éloigne du traditionnel douillet et naïf rassurant appelle le sabotage, comment peut-on arriver à faire comprendre la fonction positive de l'art et surtout son statut privilégié ? Pourtant tout plaide en faveur de la pièce. Le débat politique bien que faussé existe à Maurice et il doit avoir la place qui lui revient dans l'art et la culture. Il n'est pas souhaitable d'autre part qu'un comité de censure artistique devienne un instrument de propagande par la négation...

Daniel Baggioni, dans sa préface à *Abs Lemanifk*, autre pièce de Dev Virahsawmy, se réfère à *Li* et il souligne :

À l'époque de la première publication, *Li* était le symbole de la résistance à l'opposition, du courage civique de la jeunesse exigeante. [...] *Li* (la pièce) a été couronnée à la fin du régime Ramgoolam, la preuve que, les circonstances qui l'ont fait naître ayant disparu, le propos n'est guère subversif... (1985 : 6)

Baggioni semble dire, dans la dernière partie de cet extrait, que si *Li* a été couronnée c'est parce que son caractère subversif n'était plus aussi d'actualité. Selon lui, il semble qu'en 1972, lors de la première parution de la pièce, Virahsawmy n'aurait pas eu le prix car le contenu de la pièce était une menace pour le régime en place, étant donné que le dramaturge évoquait la grève qui a eu lieu en 1971 et la répression qui s'ensuit. La censure sera levée par le nouveau gouvernement en 1982.

Le parcours de *Li* renvoie, quelque part, aussi à celui de la langue créole. Le contexte social et politique d'une époque donnée peut influencer les autorités d'abord à sanctionner une œuvre, ensuite à l'enlever. *Li* pose le problème de la liberté de la parole et prend à défaut la norme sociale. Virahsawmy ne suit aucune prescription car il veut à la fois faire éclater un tabou vis-à-vis de la langue créole et montrer que

⁵² *Le Mauricien* 11.02.1977.

P'on peut respecter un idéal esthétique dans une langue marginalisée. *Li* relève du théâtre engagé auquel la bourgeoisie n'est pas habituée. Avec le temps et l'évolution de la mentalité, la langue créole n'est plus rejetée comme ce fut le cas dans les années 1970. Mais la censure continuera de sévir en d'autres circonstances, en particulier lorsqu'une communauté se sent dénigrée par le contenu du roman.

3. NORME SUFFOCANTE ET TRANSGRESSION DANS LE ROMAN

Dans l'histoire de la littérature mauricienne, aucun roman n'a été interdit de circulation à l'exception de *The Rape of Sita* de Collen, une Sud-Africaine qui a épousé un Mauricien. *The Rape of Sita* est un roman qui, comme son nom l'indique, parle du viol d'une femme à la Réunion. Suite à cet acte, elle devient amnésique. Or, en inscrivant le texte dans la mythologie hindoue et en utilisant le nom de Sita, la romancière commettait un sacrilège, selon les extrémistes hindous et les membres des associations socioculturelles hindoues. Elle a reçu des menaces de mort et les articles de presse tombant dans l'excès sinon dans l'extrémisme pour condamner le roman. Le titre est jugé 'blasphématoire'. On reproche à la romancière d'avoir associé une divinité hindoue, Sita, au viol et d'être une étrangère qui ne comprend rien à la religion hindoue. L'interdiction qui a eu lieu auparavant sur les pièces de théâtre n'a jamais attiré une telle passion et autant d'articles dans la presse écrite. Ce n'est pas tant la censure (les autorités) que les associations socioculturelles hindoues qui ont sévi contre le roman.

Dans un précédent propos publié en 1995⁵³, nous avons analysé un corpus d'articles s'étalant sur deux mois (soit de décembre 1993 à janvier 1994), consacré à tout ce qui a amené les autorités locales à empêcher la vente de ce roman et aux différentes prises de position sur cette censure. Nous y avons relevé que ceux qui condamnaient le roman, mettaient l'accent sur le lien entre le titre et la religion hindoue, et notamment sur ce que Sita représente pour eux. Quant à ceux qui défendaient le roman, ils mettaient en avant la liberté d'expression, le problème du viol de nombreuses femmes à Maurice et l'aspect fictif du roman.

⁵³ RAMHARAI, Vicram. 1995. La réception de *The rape of Sita* de L. Collen. Une lecture de la presse écrite (déc. 1993-jan, 1994). *Revue de la littérature mauricienne*, no. 2-3. Rose-Hill, Ed. AMEF, 4-42.

Dès la publication de celui-ci, le président du Hindu Council, association socio-culturelle regroupant différentes sociétés religieuses hindoues, intervient pour condamner le titre du roman. À la suite de cette condamnation, le Premier ministre mauricien monte au créneau au Parlement le 7 décembre 1993 et déclare que le roman « serait de nature à attiser le ressentiment chez une section de la population et qui [*sic*] représente une menace pour notre société fragile⁵⁴. » La lecture de la quatrième de couverture, ajoute le Premier ministre, l'a amené à considérer le roman comme « un outrage à la moralité et religieuse. » C'est la raison pour laquelle il invite le commissaire de Police à prendre toute action jugée nécessaire à l'égard de la romancière.

Le ministre des Arts et de la Culture, quant à lui, condamne surtout le titre du roman⁵⁵ et estime qu'un changement de titre pourrait amener le PM à enlever l'interdiction qui frappe l'œuvre. Selon lui, c'est le titre qui porte atteinte à une section de la population.

Dans une interview accordée au journal *Week-end* le 2 janvier 1994, le Président de la république affirme qu'il est important de « faire attention aux noms, aux symboles et aux signes » et que Collen doit réaliser qu'elle court un risque en utilisant un symbole comme titre. Il estime lui aussi que l'auteur doit changer de titre et en choisir un qui soit acceptable aux yeux de tous, afin de ne pas heurter les susceptibilités religieuses d'un groupe social particulier. Enfin, il souligne que la société mauricienne est « compliquée, fragile », et évoque la responsabilité de l'auteure vis-à-vis de la société.

L'action des forces de police qui ont débarqué chez l'éditeur du roman, Ledikasyon pu Travayer, avec pour mission de saisir les exemplaires du roman⁵⁶ n'est pas passée inaperçue au milieu de cette polémique 'littéraire'. C'est la première fois que l'auteure d'une œuvre frappée de censure reçoit la visite des agents de police non pas pour vérifier si le roman est en vente mais pour saisir le roman.

La visite de la police a ensuite laissé place à d'autres formes de pression et celles que l'on trouve dans l'hebdomadaire *Le Trident*⁵⁷, par exemple, ne visaient qu'à exciter des passions sans entrer dans un débat de fond sur le roman. La réalité et la pesanteur sociologiques ont amené l'auteur à être victime d'une idéologie réactionnaire et du fanatisme

⁵⁴ *Le Mauricien* 08.12.1993

⁵⁵ *Le Mauricien* 31 décembre 1993.

⁵⁶ *Le Mag*, 12 décembre 1993

⁵⁷ du 26 décembre 1993 au 8 janvier, du 9 au 15 janvier et du 16 au 23 janvier 1994.

religieux de la part d'un groupe d'individus qui se cachent derrière la religion pour forcer les autorités à sanctionner son roman. Les nombreux articles confirment également les préjugés et le manque de « culture littéraire » chez ceux qui s'autoproclament chefs de groupe. Ces derniers ont évidemment occulté toute dimension esthétique du roman⁵⁸ pour une lecture au premier degré (et encore !). En fin de compte, la coercition imposée à l'auteure est d'une telle ampleur qu'elle doit céder à la pression et enlever le roman des rayons des librairies.

À travers la censure qui a pesé sur *The Rape of Sita* pendant plusieurs années, nous revenons encore une fois à la norme implicite établie à l'époque de la colonisation. Ici, l'auteure n'a pas critiqué une communauté donnée. Selon certains, elle est allée plus loin en 's'attaquant à la religion d'une communauté particulière'. C'est une atteinte à la pratique religieuse dans un pays multiracial où les autorités doivent veiller à l'harmonie raciale. Pour ne pas encourager un combat inégal entre une femme et une communauté dans lequel elle aurait pu laisser sa peau, les autorités ont dû sévir. Cette série d'articles dans *Le Trident*⁵⁹ fait penser au fatwa lancé contre l'auteur des *Versets sataniques* (1988), Salman Rushdie. On n'était pas loin d'une telle situation si toute la communauté hindoue avait suivi les extrémistes qui publiaient dans ce journal dans leur démarche. Les différents articles de ces derniers soulignaient le rapport difficile qui peut exister entre fiction et religion dans un pays où les valeurs culturelles occupent une place importante.

4. EXCEPTION SOCIALE ET LE ROMAN MAURICIEN

D'autres romans ont connu également des sanctions, bien que plus mitigées, lorsque leur récit ne plaisait pas aux membres de la communauté d'appartenance de l'auteur. Tel fut le cas du roman *À l'autre bout de moi* de Marie-Thérèse Humbert⁶⁰, publié en 1979. Bien que le roman ait reçu les éloges de la critique, les gens de couleur de

⁵⁸ Lire les trois articles d'Eileen Williams-Wanquet publiés l'un dans la revue *Connotations*, Vol.15, 1-3, 2005-2006 et l'autre dans *Commonwealth*, Vol 29.2, 2007 et le dernier dans *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, V. Guignéry, C. Pessoa-Miquel and F. Specq (eds.), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing.

⁵⁹ Ce journal a eu une vie éphémère (mars 1993-juillet 1994). Il avait adopté une ligne éditoriale très 'nationaliste hindoue'. Tout ce qui touche à l'image des Indo-Mauriciens lui était sensible.

⁶⁰ HUMBERT, Marie-Thérèse, *À l'autre bout de moi*, Paris, Ed. Stock, 1979.

Pîle, communauté à laquelle appartient Humbert, n'ont pas apprécié la façon dont la romancière les avait représentés dans le récit. Le problème d'identité dont souffrent les personnages, et en particulier les membres de la famille Morin, y est en effet fortement critiqué. Au sein de cette famille, à l'exception de Nadège, tous les autres membres refusent de reconnaître le sang noir qui coule dans leurs veines. Ceci est à l'origine de leur calvaire. Les gens de couleur ont vu dans ce roman une exposition de leurs angoisses identitaires. En ce sens, l'auteure est allée à l'encontre de la norme établie. Cette exception sociale n'a pu être appréciée par ses pairs. Car évoquer la relation d'une fille « presque blanche » avec un Indien est un tabou à ne pas transgresser, même dans la fiction. La population de couleur continue en effet à intérioriser la norme sociale de la bourgeoisie blanche et condamne sévèrement tout écart de conduite.

Même si au moment où paraît l'ouvrage, certains membres de ladite communauté se montrent très concernés par le contenu du récit, ils ne réclament pas pour autant l'interdiction du roman ou son retrait du commerce. Comme de surcroît, le texte connaît un succès auprès du public mauricien en général et à l'étranger⁶¹, les gens de couleur ont préféré adopter le profil bas. Néanmoins, pour eux, M.-T. Humbert a dérogé à la norme en pointant du doigt les faiblesses de cette communauté. Comme les autres romans 'mauriciens' de Humbert⁶² n'ont pas créé de mécontentement au sein de cette communauté, on peut avancer qu'*À l'autre bout de moi* a été une exception sociale.

Des réactions similaires ont également succédé à la publication en 1989 du roman de Geneviève Dormann, *Le bal du dodo*.⁶³ Cette fois, c'est une romancière de nationalité française qui se retrouve victime de l'exception sociale et de la norme implicite établie par les Mauriciens. Les Blancs se sont en effet sentis trahis par celle qu'ils ont reçue comme une des leurs pendant plusieurs mois et qui a révélé des détails de leur vie qui ne leur ont pas plu dans ce roman. Par exemple, Dormann présente un personnage clochard, ivrogne, marginalisé et sans abri issu de la communauté blanche. Celle-ci n'a pas aimé la révélation d'une vérité, semble-t-il, même si c'est un personnage de la fiction. En ce sens, Dormann a transgressé la norme établie par les Blancs qui se croient toujours Français (les Franco-Mauriciens) après deux siècles de présence

⁶¹ Le roman a reçu le Grand Prix des lectrices d'*Elle* en 1979.

⁶² *La montagne des signaux*, Stock, 1994 ; *Amy*, Stock, 1998.

⁶³ Geneviève DORMANN, *Le bal du dodo*, Paris, Albin Michel, 1989.

sur la terre mauricienne. T. S. Salverda (2010 : 12) souligne, pour sa part, que :

Le bal du dodo [...] parodies the island's white community and strikes a sensitive chord. Many Franco-Mauritians refer to the novel as an offensive interpretation of their lives. Many Franco-Mauritians and Mauritians said that in order to understand the Franco-Mauritians community one ought to read the novel. One Franco-Mauritian woman said that the fact « that the [Franco-Mauritians] criticize it that much probably implies that there is much truth in it ».

Selon Salverda, le roman aurait ainsi été mal reçu au sein de cette communauté non pour son contenu mais davantage pour « its general atmosphere and its characterisation of people » (2010 : 12). De cette façon, l'auteure serait allée à l'encontre d'une norme établie depuis plus d'un siècle. Une fois de plus, toutefois, le profil bas a primé car les Blancs ne voulaient pas étaler leur mécontentement en public. Ils seraient alors passés pour le dindon de la farce d'autant plus que le roman a remporté le prix du roman de l'Académie Française la même année.

Dans la production romanesque de Dormann, *Le bal du dodo* constitue une exception car après elle n'a pas publié d'autres romans sur Maurice.

Par contre, un membre de la communauté créole a réagi très fortement contre une certaine représentation des Créoles dans un ouvrage, *Pêcheurs de l'ouest* (1989), écrit par un auteur d'une autre communauté ethnique. Amode Taher, romancier d'origine musulmane, y présente le personnage du pêcheur créole dans ce récit.⁶⁴ Cette personne qui s'est sentie offusquée par une certaine idée du stéréotype du pêcheur créole, le prend à partie dans un article de journal⁶⁵, déclarant que, pour ce romancier, les Créoles ne peuvent changer de statut social. Implicitement, il interroge la légitimité de l'auteur à parler des Créoles, n'étant pas un des leurs, et il l'accable de mépris en critiquant sa prose. L'affaire va même en cour, au point où le journal doit finalement présenter des excuses à l'auteur (Ramharai, 2005). Ce lecteur, qui a critiqué l'auteur et évité de signer son article, a préféré se cacher derrière le pseudonyme de Ton Gaby. L'île étant petite, il a pourtant très vite été identifié. Le journal ne pouvant pas divulguer ses sources, a dû faire les frais d'une affaire en cour. Le rédacteur en chef du

⁶⁴ Amode TAHER, *Pêcheurs de l'ouest*, Vacoas, Ed. Le Flamboyant, 1995.

⁶⁵ Ton GABY. Les perles rares pour cent roupies. *Week-End*, 7 janvier 1990, p. 29, 35.

journal, étant lui-même issu de la communauté créole, en acceptant de publier l'article, n'a pas vu que celui-ci comportait des éléments diffamatoires et croyait lui-aussi défendre la cause des Créoles.

Pourtant, Taher n'est pas le premier romancier à évoquer les Créoles sans appartenir au même groupe social. Savinien Mérédac, d'origine blanche, l'avait fait déjà dans *Polyte* en 1925. Si un romancier d'origine blanche peut publier un roman sur les Créoles sans attirer la colère des Créoles, pourquoi un autre romancier d'une autre communauté ne peut pas adopter une telle posture ? Taher s'est-il rendu coupable de n'avoir pas respecté la norme implicite ? L'œuvre de Taher, pour cette personne, mérite la réprobation. Taher aurait dû parler des Musulmans afin de respecter la norme sociale que lui, Créole, croyant être un intellectuel, semble être favorable à sa mise en récit.

Pour Ton Gaby, Taher aurait dû respecter le 'consensus négatif'⁶⁶ qui repose sur l'exclusion et l'évitement des communautés. Pendant la colonisation, l'harmonie sociale n'existait que par une co-habitation de différents groupes. Les membres de ces groupes ne se mêlaient pas des affaires des autres. Implicitement, une place est assignée à chacun dans la société et il l'acceptait sans se poser des questions. D'où le consensus autour de ce principe. Or, cette co-habitation ne permettait pas des interactions pour comprendre l'Autre. Il y avait un consensus autour de cet aspect négatif. Il semblerait que cette mentalité continue d'exister même de nos jours et pour Ton Gay, Taher a transgressé cette loi tacite et en ce faisant il a déséquilibré « la structuration du consensus négatif. »⁶⁷ De ce fait, Ton Gaby l'a sanctionné pour « la non-observance des règles tacites »⁶⁸.

Ces romans peuvent être classés dans la catégorie des 'exceptions sociales' dans la mesure où ils n'ont pas créé le même remous dans la société. L'approche d'une communauté par les romanciers n'a pas été critiquée avec la même virulence parce que dans les deux premiers cas, la situation de ces romancières n'est pas la même que celle de Taher. Humbert n'habite plus à Maurice depuis plus de vingt ans et Dormann vient à Maurice de temps en temps. Nul ne sait comment aurait réagi les groupes représentés dans les romans si les romancières habitaient à Maurice. Dans le troisième cas, ce n'est qu'un lecteur qui n'a pas été

⁶⁶ Toni ARNO & Claude ORIAN. *Île Maurice, une société multiraciale*. Paris, L'Harmattan, 1986.

⁶⁷ *Idem*, p. 154.

⁶⁸ *Idem*, p. 154.

content de la lecture que le romancier a fait de la communauté créole qui a réagi en diffamant celui-ci. Ces romans sont les exceptions à la règle générale car depuis on n'a pas vu d'autres réactions de ce genre.

CONCLUSION

La littérature mauricienne peut se vanter des grands auteurs dont la réputation a dépassé les frontières de l'île (Ananda Devi, Barlen Pyamootoo, Natacha Appanah, Carl de Souza, Amal Sewtohol). Il en existe d'autres qui dès leur première publication (Asgarally, Virahsawmy, Humbert, Taher) ont été victimes de la censure, de la réprobation et du dédain parce que des lecteurs ont constaté qu'ils/elles se situent dans un mouvement de dissidence, c'est-à-dire ils/elles ne voulaient pas suivre la trace de leurs prédécesseurs. Ils/elles se sentaient en effet mal à l'aise dans l'environnement social où ils ont vécu, voire grandi et ont exprimé ce mal être dans leurs œuvres. On peut dire, *a posteriori*, que pour certains le contexte sociopolitique de l'époque n'était pas propice ; pour d'autres le groupe social n'était pas prêt à s'affranchir des barrières raciales pour aller à la connaissance de l'Autre. De ce fait, en fonction des sanctions appliquées, l'on peut avancer qu'il existe différents degrés dans la répression à Maurice. Se manifeste tantôt une sanction interne (la réprobation) quand il s'agit d'une communauté d'appartenance de l'auteur identique au groupe social critiqué dans le roman (Humbert, Dormann) ; tantôt une sanction externe (le dédain ou les représailles) quand la communauté de l'auteur est différente de celle qui est représentée (Taher, Collen). Quand la lecture du texte évoque une situation sociopolitique, l'on constate une collusion entre la bourgeoisie locale et les autorités dans l'application de la censure (Asgarally et Virahsawmy).

Pour les auteur(e)s qui ont transgressé la norme sociale, le fait d'aller contre l'ordre établi pour évoquer les victimes du viol dans une société patriarcale, prôner l'ouverture vers l'Autre, voire dénoncer une forme de racisme pratiqué par les membres de la communauté d'appartenance de l'auteur(e) traduisent une catharsis chez eux/elles. Tous/toutes veulent se libérer de cet enfermement dans leur communauté respective. A travers leurs textes, ils/elles ont mis en avant une forme de littérature mauricienne engagée. Leurs prises de position, que ce soit à travers le titre ou le contenu de leur texte, servent d'exemples à ceux/celles qui cherchent à se positionner hors du champ

de la norme 'littéraire mauricienne' telle qu'elle a été conçue depuis le 19^e siècle. A l'exception de Taher, les autres auteur(e)s auraient-ils/elles eu cette attitude sur une situation sociale s'ils/elles ne sentaient pas qu'il existait un dysfonctionnement soit dans la société soit dans la gestion des affaires de l'État ? Le discours littéraire n'a pas plu ni à un groupe social donné ni aux autorités à un moment de l'histoire. Pourtant, et c'est ce qui est le plus important, ils/elles ont tous/toutes respecté un idéal esthétique.

Ouvrages cités

- ARNO, Toni & Claude ORIAN, 1986. *Île Maurice, une société multiraciale*. Paris, L'Harmattan.
- FABRE, Michel. 1980. Mauritian Voices : a Panorama of Contemporary Creative Writing in English. *World Literature in English*, vol. 19, no.2, 121-137
- GOPAUL, Sushila. 1993. Les voix anglophones. La littérature mauricienne de langue anglaise, *Notre Librairie*, 114. Paris : CLEF, 63-69.
- LE COUSTOMER, Jean-Christophe. 2009. La norme et l'exception. Réflexions sur les rapports du droit avec la réalité. *Cahiers de la Recherche sur les droits fondamentaux*, PUC, Univ.de Caen. www.unicaen.fr/puc/écrire/crdf0602lecoustumer.pd
- RAMHARAI, Vicram. 1988. La littérature d'expression anglaise à Maurice : problèmes et perspectives. *Journal of Mauritian Studies*, vol. 2, no. 2. Moka : MGI, 1-39.
- . 1990. *La littérature mauricienne d'expression créole. Essai d'analyse socioculturelle*. Port Louis : Éditions Les Mascareignes.
- . 1995. La réception de *The Rape of Sita* de L. Collen. Une lecture de la presse écrite (déc. 1993-jan, 1994). *Revue de la littérature mauricienne*, no. 2-3. Rose-Hill, Ed. AMEF, 4-42.
- . 2005. Littérature mauricienne, littérature nationale : une crise d'identité. Canon national et constructions identitaires : les nouvelles littératures francophones. *Neue Romania*, 33. Berlin : Université libre de Berlin, 43-63.
- SALVERDA, T. S.. 2010. *Sugar, Sea and Power. How Franco-Mauritians Balance Continuity and Creeping Decline of their Elite Position*. Ph.D. Thesis. Vrije Universiteit : Amsterdam.
- SELVON, Sydney. 2012. *A New comprehensive History of Mauritius. From the Beginning to this Day*, vol. 2 of 2 (From British Mauritius to the 21st Century). Port Louis : Bahemia Printing.
- WILLIAMS-WANQUET, Eileen. 2005-2006. 'Anti-Novel' as Ethics : Lindsey Collen's *The Rape of Sita*. *Connotations*, vol 15, no. 1-3, 200-214.

- . 2007. Lindsey Collen's *The Rape of Sita* : Re-writing as Ethics. *Commonwealth*, vol 29., no. 2. London, 55-66.
- . 2011. Lindsey Collen's *The Rape of Sita* (1993) : the Politics of Hybridity . *Hybridity: Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*, V. GUIGNÉRY, C. PESSO-MIQUEL and F. SPECQ (eds.). Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 322-331.

Ananda Devi dans le feu révélateur et transformateur des mythes

Metka Zupančič

University of Alabama at Tuscaloosa (USA)

La Mauricienne Ananda Devi se place dans l'entre-deux géographique et l'hybridité culturelle partagés par beaucoup d'intellectuels contemporains. Comment concilier les croyances devenues désuètes, avec les rituels traditionnels démunis de leur pouvoir salvateur, et la conscience de combien est futile notre tentative de contrôler le monde, d'infléchir les lois qui régissent notre vie et notre mort ? Dans son roman de 1993, *Le voile de Draupadi*, l'écrivaine tente d'ouvrir des voies pour une réflexion sur le pouvoir peut-être inespéré des mythes. Au-delà de la perte de la foi, les mythes soutiennent Anjali, la narratrice, dans son apprentissage de la douleur, de la libération face aux codes sociaux et aux exigences familiales. Conjugués entre plusieurs contextes dont celui de l'île Maurice, les mythes, celui de Draupadi en particulier, soutiennent Anjali dans la traversée du feu de transformation, lors de l'établissement de son identité nouvelle, annonciatrice des nouveaux paradigmes d'affirmation de soi (au féminin).

1. DRAUPADI ET SA MANIFESTATION CHEZ ANANDA DEVI

Le présent travail s'inscrit dans une réflexion plus vaste sur la place qu'occupent les mythes au féminin dans la littérature contemporaine, surtout celle écrite par les femmes. En préparation pour le congrès du Conseil International d'Études Francophones à l'île Maurice, en juin 2013, le nom d'Ananda Devi s'est imposé, grâce surtout à un des titres marquants de l'écrivaine, *Le voile de Draupadi* (1993). La figure de Draupadi se présentait alors comme une promesse pour élargir

l'interrogation sur les origines du mythe, mais aussi comme une énigme, surtout dans le contexte mauricien. Il me semblait pouvoir sinon la résoudre, du moins l'approcher de façon constructive, par plusieurs étapes de recherche dont aussi un voyage en Inde en 2013. Mon intérêt initial pour la figure de Draupadi, à partir des relectures de l'épopée indienne *Mahābhārata*,⁶⁹ est lié au roman *The Palace of Illusions* (2008), de l'écrivaine indienne Chitra Banerjee Divakaruni qui réside présentement à Houston, au Texas. Sa mise en scène de la figure emblématique féminine, dans une optique de valorisation sociale et spirituelle de la femme, paraissait pouvoir m'orienter au sujet d'Ananda Devi et de son contact avec ce même contexte mythique. En me basant principalement sur les interprétations de l'image de Draupadi, entre plusieurs époques et plusieurs variantes de l'hindouisme, j'ai donc cru pouvoir avancer dans la compréhension de l'univers mauricien. Cependant, il s'est avéré que seuls les constats d'Alt Hildebeitel (1991), sur le culte de Draupadi tel que pratiqué dans le sud de l'Inde, ne pouvaient pas résoudre les dilemmes face aux dimensions inscrites dès le titre du roman d'Ananda Devi. La question principale que je me suis posée était la suivante : pourquoi Draupadi par rapport à la marche sur le feu, l'épreuve centrale du roman ? Quelles transformations le mythe a-t-il dû subir pour que cette figure féminine en arrive à la protection des marcheurs téméraires, alors que l'écrivaine y associe aussi l'image de Sita, dans un croisement des schèmes et des motifs mythiques ?

Après ma communication à Maurice, ce n'est qu'en prenant connaissance d'un ample ouvrage collectif, *Draupadi, tissages et textures* (2008), avec plus de six cents pages d'essais réunis et synthétisés par Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo, que ma propre perplexité face à ce mythe devenu culte majeur dans les îles s'était dénouée. Portant sur la question de Draupadi dans le contexte créole de l'Océan Indien, ce livre a été publié à la suite d'une rencontre tenue à Rishikesh en Inde, en avril 2005, entre des spécialistes venant de l'Inde, de la Réunion et de Maurice (2008 : 7-8). Le deuxième roman d'Ananda Devi, *Le voile de Draupadi*, y est analysé, par rapport au culte de la déesse qu'est devenu

⁶⁹ Vu la disparité dans la translittération des titres et des noms d'origine sanscrite, surtout en ce qui concerne les signes diacritiques, je me permets de les intégrer tels que cités dans les sources consultées, en utilisant moi-même l'accent circonflexe pour indiquer la longueur de la voyelle. J'hésite quant au i long final (î) dans le nom de Draupadi, puisque je le trouve le plus souvent sans cette indication. Cette incohérence semble difficile à éviter.

ce mythe dans l'espace insulaire et plus généralement dans la diaspora indienne (au sujet de celle-ci et particulièrement la marche sur le feu en Afrique du Sud, voir aussi Alleyn Diesel, 1991). Dans ce volume, Valérie Magdelaine elle-même consacre à notre écrivaine le chapitre « De Sita à Draupadi, les ambivalences d'Anjali et de Vasanti dans *Le voile de Draupadi* d'Ananda Devi » (2008a : 165-242), en synthétisant les grandes lignes du mythe et de ses ambiguïtés, aussi par rapport à l'utilisation qu'en fait Ananda Devi, dans le dernier chapitre, « Éclats de Draupadi » (2008b : 547-586).

Si ce volume examine au départ la figure de Draupadi pour ensuite se concentrer sur son élaboration littéraire, entre autres chez Ananda Devi, plusieurs autres recherches portent plutôt sur de nombreux aspects de cette œuvre, sans pouvoir éviter la question des mythes hindous reconfigurés, en particulier la rencontre entre deux figures majeures de la tradition, Sita et Draupadi. Dans sa monographie *Ananda Devi: Feminism, Narration and Polyphony* (2013), particulièrement dans la partie sur le réalisme magique, Ritu Tyagi signale que le réel et le magique dans *Le voile de Draupadi* se recoupent et se fondent de manière tout à fait naturelle : « Vasanti and Anjali from the contemporary world come together with the mythical figures, Sita and Draupadi [sic], from the extra-real » (2013 : 149). D'après elle, les deux mythes sont nécessaires pour créer un « dialogue between contemporary women and their mythical counterparts from antiquity » (2013 : 149). L'intégration des deux mythes permettrait alors à Devi « to scrutinize [them], questioning the submissive role these socially accepted myths have imposed on women » (2013 : 157). C'est ce cheminement progressif entre le mythe de Sita et de Draupadi qui assure finalement pour Anjali la libération « from the patriarchal coding » (2013 : 154).

Reste aussi la question importante du voile, c'est-à-dire du terme choisi par Ananda Devi. Dans le chapitre « Walking on Fire : Religion, Gender and Identity in Ananda Devi's *Le voile de Draupadi* », inclus dans son livre *Rainbow Colors : Literary Ethnotopographies of Mauritius* (2007 : 47-60), Srilata Ravi souligne que ce terme s'associe au désir de l'écrivaine « de déchirer ces voiles » (2007 : 47), son propre constat dans une entrevue avec Patrick Sultan, dans *Orées 2* (2002) (la référence dans Ravi 2007 : 57). Comme l'affirme Ravi, « Devi “tears” the metaphor of the veil associated with oppression in Islamic societies from the framework of non-Islamic conceptions of womanhood and

religiosity by rewriting its significance » (2007 : 56), à savoir dans un nouvel espace, en dialogue avec « the urban educated, progressive and self-reflective women in previously colonized societies » (2007 : 56). Pour sa part, Françoise Lionnet, dans le chapitre sur « *Cinq mètres d'ordre et de sagesse...* » qui clôt l'ouvrage collectif *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité* (2011) codirigé par Véronique Bragard et Srilata Ravi, voit *Le voile de Draupadi* comme un défi éthique, « ethical challenge that targets religion, myth, superstition, and ideology » (2011a : 295). « The sari or veil » (2011a : 296), comme elle le présente, se rattache au mysticisme religieux et la foi, même si la notion du « voile translucide » (Devi 1993 : 168, dans Lionnet 2011a : 296) reçoit visiblement une charge symbolique, puisque le voile s'associe aussi à cette protection (« a protective "voile" », 2011a : 296) qui assure la traversée du feu. Il devient ainsi « a redemptive force for good, even if its narrow religious function is unequivocally denounced » (2011a : 296).

2. LE VOILE DE DRAUPADI ET L'INTERTEXTUALITÉ NON- OCCIDENTALE

Voilà ce qui se présente d'entrée en matière comme une série de postulats auxquels j'aimerais associer ma propre lecture du roman d'Ananda Devi. Comme le constate Véronique Bragard, dans son introduction à l'ouvrage *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité* (2011), dans « la littérature mauricienne féminine » qui « a connu ces dernières années un envol impressionnant, la figure d'Ananda Devi reste emblématique » (2011 : 12). Sans « "ethnicher" sa créativité », elle « n'est pas seulement devenue une institution mais a influencé la manière dont la littérature mauricienne évolue aujourd'hui » (2011 : 12). L'œuvre d'Ananda Devi s'inscrit certainement dans un domaine que Gayatri Chakravorty Spivak, dans *In Other Worlds* (1988, citée aussi dans Julia Waters 2004 : 52), désigne par la notion de *l'intertextualité non-occidentale* qu'on rencontre chez un grand nombre d'auteur-e-s issu-e-s des régions anciennement colonisées. La question qui persiste est de savoir comment aborder cette intertextualité et ce qu'elle peut signifier pour le public occidental.

Ananda Devi ne s'attarde pas à l'explication de cette intertextualité et ne propose pas les détails qui éclaireraient l'enracinement de sa narration dans les mythes et les cultes insulaires, probablement dans son

désir de rester centrée sur le récit réservé à sa protagoniste Anjali. Elle n'explique pas non plus la tradition à la base du titre de son roman et qui conditionne son récit entier, voire la raison pour laquelle la figure mythique de Draupadi, dans certaines régions telle l'île Maurice, peut agir comme protectrice lors de la traversée du feu. Valérie Magdelaine en donne la raison : « Ananda Devi, romancière et poète mauricienne, appartient à une communauté d'origine indienne qui lui a inspiré des œuvres de fiction ainsi que des textes universitaires, dont son travail de doctorat » (2008a : 165). Signée de son nom complet, Ananda Nirsimloo-Anenden, sa thèse de 1982, intitulée *The Primordial Link : Telugu Ethnic Identity in Mauritius* (Magdelaine 2008a : 236), porte ainsi sur la tradition telugu, rattachée à sa propre identité familiale, à savoir celle de sa mère ; pour l'écrivaine, ce contexte va donc de soi.

Expatriée depuis bon nombre d'années en France, à la frontière avec la Suisse, Ananda Devi reste rattachée à l'île, se nourrissant de son imaginaire et de ses richesses sensorielles qui dissimulent cependant tant de misères humaines. L'auteure se place dans l'entre-deux géographique et dans cet espace en quelque sorte intermédiaire, partagé par beaucoup d'intellectuel-le-s de sa génération. Comme le signale Eileen Lohka dans son article « Outrepasser le lieu et ouvrir un espace de création : Le cas d'Ananda Devi », « L'écrivaine arrive toujours à créer un espace intermédiaire, hybride ou inattendu », ce qui fait que « [l]'île de ce fait transcende son insularité » (2013b : 30). Comment concilier, dans cette ouverture vers l'universel, d'un côté les croyances devenues désuètes et les rituels traditionnels maintenant démunis de leur pouvoir salvateur, et de l'autre, la prise de conscience de combien est futile notre tentative de contrôler le monde, d'infléchir les lois qui régissent notre vie et notre mort ? Dans *Le voile de Draupadi* (1993) qui garde toute son actualité, l'écrivaine tente d'apporter non pas une réponse à ces hésitations et à ses doutes mais plutôt d'ouvrir des voies pour une réflexion sur le pouvoir inattendu et peut-être inespéré des mythes. Au-delà de la perte de la foi, les mythes peuvent soutenir la narratrice à la première personne, Anjali (dont le prénom signifie « la prière »), dans son apprentissage de la douleur, des pertes, de la libération face aux codes sociaux et aux exigences familiales. Conjugués entre le contexte indien de l'île Maurice et les paradigmes grecs (par exemple celui d'Ariane, nommée dans le texte, et d'une nouvelle Eurydice, celle qui assure sa propre remontée d'un au-delà symbolique), les mythes, celui de Draupadi en particulier, soutiennent Anjali dans la traversée du feu de transformation et lors de

sa remontée vers la vie, à savoir l'établissement de son identité nouvelle, annonciatrice des nouveaux paradigmes d'affirmation de soi (au féminin).

Le chemin de cette progression vers sa propre autonomie intérieure, pour la femme au centre du récit, Anjali, n'est cependant pas facile. Dans les paragraphes qui suivent, je présenterai cette progression dans le roman tel que je la perçois moi-même, sans immédiatement entrer en dialogue avec les recherches antérieures, alors que j'ai déjà signalé certains points saillants relevés par des spécialistes de cette littérature. Dans la troisième partie de cet essai, je reproduirai, en les synthétisant, les informations contenues principalement dans l'ouvrage *Draupadi : tissages et textures* qui apportent des réponses précieuses aux questions posées au début de ma réflexion.

Le texte commence par la mise en place de la situation initiale, avec une jeune famille que la maladie grave de l'enfant, à savoir une forme très sérieuse de méningite, menace d'affecter d'une manière irréversible. La réflexion initiale d'Anjali circonscrit clairement les enjeux dans le roman : les rapports qu'elle espérait établir avec son mari, pour qui elle avait de la dévotion égale à celle portée au dieu-soleil, ainsi que les changements advenus après la naissance de l'enfant, compte tenu du lien fusionnel établi avec le fils et l'adoration nouvelle qui a supplanté tous les autres attachements, annoncent des développements qui s'avèreront difficiles sinon tragiques. Comme nous le lisons sur un site qui présente ce roman (sans date et sans signataire de la notice) :

Du tragique il possède surtout ce ressort implacable qu'est la fatalité, la terrible anankê. Qu'elle soit ici appelée destinée, qu'elle soit par un fil solide de tradition philosophique et religieuse rattachée au karma, lui donne une coloration sans doute plus hindoue, sans aucunement lui enlever sa portée universelle.⁷⁰

Le mari, appelé Dev (« dieu »), ne possède cependant pas la grandeur héroïque qui lui permettrait de faire dignement face à l'épreuve qui frappe le couple ; comme l'explique Anjali, « Il n'était plus ce Dieu solaire que je m'imaginai avoir épousé » (1993 : 9). Avocat prometteur, ambitieux, il serait prêt à sacrifier son intégrité pour l'avancement social. Tel n'est pas le cas d'Anjali, femme portée par le feu intérieur, celui de la passion et du dévouement, mais aussi par une rancune profonde contre la tradition et le sort qui, chacun à sa façon, la placent devant des dilemmes souvent insolubles. En ce qui a trait à la

⁷⁰ (www.indereunion.net/actu/ananda/voile.htm)

tradition, Anjali et Dev s'inscrivent tous deux dans la lignée des Indiens qui, au dix-neuvième siècle, ont quitté le sud de l'Inde pour chercher fortune dans des endroits éloignés, souvent au milieu de l'océan, et pour des occupations souvent très basses, les seules disponibles. Une sorte de malédiction semble peser sur tout ce peuple : c'est comme si la maladie du garçonnet, Wynn, devait elle aussi être perçue comme une parmi les calamités qui ont frappé ces familles, tout comme l'a été, pendant l'adolescence d'Anjali, la mort dans les flammes de sa cousine Vasanti, malgré la conviction de cette dernière d'être plus forte que l'épreuve du feu. C'est par cette épreuve que l'adolescente de seize ans voulait non seulement se prouver mais aussi gagner l'affection du cousin, le frère d'Anjali, qui cependant ne pouvait pas lui rendre les sentiments qu'elle lui portait.

C'est avec cette perception de la vie et de la destinée que tout au long du récit, Anjali se prépare lentement, contre son gré et contre ses convictions profondes, à accepter la pression répétée de la famille de Dev et de s'engager dans le rituel du feu, *agni pariksha*. La marche sur les braises continue à paraître pour la famille l'ultime ressort, vers la fin du roman où tout le monde est plus ou moins convaincu que le petit garçon ne survivra pas, la jeune mère la première. Pendant les ruminations de celle-ci sur le rôle de la prédestination et face à la malédiction qui semble peser sur la famille, Anjali entrevoit-elle dans la marche sur le feu la possibilité de contrer ce sort ingrat ? Il est certain que la répétition des malheurs lui paraît insensée, surtout lorsqu'elle revoit encore sa cousine illuminée par des flammes qui l'immolent, malgré tout le pouvoir spirituel de l'adolescente :

J'ai pensé à ce cycle de karma qui se poursuit éternellement, qui ne s'interrompt ni pour une prière ni pour une douleur, et je me suis demandé quels actes de foi ou d'incroyance seraient nécessaires pour le briser. Ma famille semble avoir été condamnée à souffrir à travers les enfants depuis ce grand-père inconnu, et peut-être même avant lui. // Une souffrance inutile, mauvaise, que nous n'avons provoquée par aucun de nos actes, aucune de nos pensées. Une souffrance perverse issue du néant. // J'ai vu brûler sa chair, et j'ai cessé de croire parce que la pluie n'est pas venue. (1993 : 160)

Aucun autre élément naturel ne s'est donc manifesté pour s'imposer contre le feu, pour sauver cette cousine « trop libre » et « proie de son imagination » (1993 : 160). Anjali, tout comme Vasanti, est en fait elle aussi comme trop libre, vu qu'elle ne cesse de remettre en question la tradition ; on comprend facilement que la marche sur le feu

ne lui inspire pas confiance et lui fait penser à toutes les éventualités tragiques dont elle pourrait être victime. Mais plus on avance dans le récit, plus on voit surgir une série de figures mythiques féminines et un certain nombre d'éléments symboliques qui appartiennent à la culture dont est issue la narratrice et dont est imprégnée l'écriture d'Ananda Devi. Les figures mythiques semblent remonter de ce néant de la conscience réveillée qui ne veut plus s'appuyer sur des béquilles qu'offre peut-être le respect des mœurs anciennes, et comme malgré tous ces doutes qui ne cessent d'assaillir Anjali. Celle-ci évoque deux grandes femmes de la tradition hindoue, Draupadi, de l'épopée *Mahābhārata*, et Sita, l'épouse de Rama dans *Rāmāyana*. Ces femmes exemplaires se manifestent comme le rappel, voire la promesse des énergies qui peuvent aider Anjali dans sa détresse profonde et dans ses hésitations. Dans la deuxième partie du roman, c'est par rapport à la cousine Vasanti que les mythes au féminin reviennent en premier lieu : « Elle prétendait suivre la voie de ces femmes ailées, plus qu'humaines, qu'avaient été Sita et Draupadi. Oubliant qu'elles étaient des mythes, amplifiées hors de toute mesure par l'insatiable soif de grandeur des hommes » (139).

Même si Anjali souligne la nature imaginaire de ces figures féminines, ces dernières commencent à se présenter à son propre esprit, dans une sorte de contamination mutuelle et de convergence que l'écrivaine ne développe pas. L'épopée *Rāmāyana* insiste sur l'épreuve purificatrice qu'accepte de subir Sita, dont l'immersion dans le feu, *agni pariksha*, prouve son innocence aux yeux de son mari Rama, même si ce dernier n'est toujours pas convaincu de la pureté de son épouse. Chez Ananda Devi, c'est toutefois Draupadi, un avatar de la femme centrale de *Mahābhārata*, qui pourra accompagner Anjali, une fois que celle-ci aura accepté intérieurement la possibilité de l'épreuve à laquelle elle se prépare – même si pendant longtemps et malgré les pressions, elle ne promet pas d'accomplir le sacrifice. Dans *Mahābhārata*, Draupadi elle-même n'est jamais exposée à l'épreuve purificatrice du feu. Le voile de Draupadi, auquel fait allusion le titre du roman analysé ici, s'apparente au moment où son sari devient interminable et qu'il la protège contre une humiliation extrême.

Avant de me concentrer sur les particularités de ces mythes dans l'hémisphère sud, j'aimerais signaler encore quelques notions généralement connues des deux figures de l'hindouisme traditionnel, Sita et Draupadi. Les deux possèdent des caractéristiques bien

particulières. Sita n'est pas considérée comme un être d'origine humaine : elle s'est synthétisée à partir des éléments naturels, surtout l'eau et la terre. C'est la terre que Sita considère comme sa seule mère – et c'est à celle-ci qu'elle reviendra après l'épreuve du feu, en lui demandant de la reprendre lorsque Rama exigera d'elle un autre sacrifice. Draupadi paraît être une figure humaine, mais elle non plus n'est pas née d'une femme. Lorsque le roi Drupada demande aux dieux de lui donner un fils capable de le venger de ses adversaires, une petite fille se manifeste du feu sacrificiel de *yagna* à côté d'un garçon d'environ six ans, Drishtadyumna. Elle sera appelée Draupadi (fille de Drupada) ou Panchâli (fille du roi de Panchala) ou encore Krishnâ, celle qui a la peau foncée. Draupadi reçoit immédiatement la prophétie qu'elle changera le cours de l'histoire. Lorsque le héros mythique Arjuna se la mérite comme épouse, elle sera obligée d'accepter non seulement celui-ci mais aussi ses quatre frères, dans une relation polyandrique cautionnée par les dieux. L'aîné des époux, Yudishthira, la perdra avec leur royaume entier lors d'une joute malhonnête de dés. Draupadi est forcée d'apparaître devant la cour des hommes où on essaie de l'humilier en la dénudant, c'est-à-dire en lui enlevant son sari. Le dieu Krishna intervient en rallongeant interminablement le sari de la princesse. Comme conséquence, Draupadi encourage ses cinq maris à se lancer dans une des plus grandes batailles de la terre indienne, celle de Kurukshetra, où elle perdra ses cinq fils (né chacun d'un des cinq maris) ainsi que son frère.

À titre d'exemple de la contamination et d'une certaine confusion entre les deux grandes épopées indiennes (*Mahâbhârata* et *Râmâyana*) dans les analyses qui portent sur le roman d'Ananda Devi, voici l'interprétation que propose Martine Mathieu-Job, dans sa propre tentative d'expliquer la jonction entre le voile et le mythe de Draupadi :

Le voile de Draupadi est ainsi construit autour du *Mahabharata* et du rituel de la marche sur le feu qui légitime le récit épique. Ce voile, apparaissant à l'héroïne épique Draupadi, lui permet de prouver sa pureté et de subir la marche sur le feu. (2004 : 75)

Dans la perception de Mathieu-Job, toute différence est ainsi gommée, entre les deux épopées et les deux figures mythiques féminines. Dans le roman, *pariksha* – le terme y est mal écrit, « parishka » (Devi 1993 : 138), et pareillement mal repris chez les critiques – est d'abord mentionné en rapport avec l'autodafé involontaire de la cousine Vasanti, ce qu'évoque aussi Kumari Issur, en

la présentant comme « la petite-fille de l'aïeul immigrant, qui périt dans les flammes » (2001 : 190).

D'après Mathieu-Job, « Anjali accomplit avec succès ce rituel auquel elle ne croit plus pour mieux attester de son définitif renoncement à la foi et aux textes sacrés » (2004 : 75). Toutefois, la question principale, surtout par rapport à la fin du roman et aux notions mythiques et symboliques qui s'y trouvent, concerne la protagoniste et son cheminement romanesque, incontestablement spirituel malgré un rejet certain des attentes sociales et des impositions familiales ou plus largement traditionnelles. La fin du roman ne coïncide pas avec le rituel dans lequel s'engage Anjali ; malgré la réussite, malgré la vision tout à fait mystique du voile de Draupadi qui porte la narratrice dans ces moments éprouvants, elle n'est donc pas une « convertie ». D'ailleurs, il est certain que le sacrifice n'a pas sauvé le fils – dont la mort n'est d'ailleurs pas mentionnée dans le roman. Mais c'est après cette épreuve que commence la remontée symbolique d'Anjali, avec son dépouillement de tout ce qui est devenu obsolète et trop lourd pour sa nouvelle existence. En fait, ce qui permet à Anjali de se lancer sur les braises, c'est une prise de conscience très profonde et qui rejoint non seulement la philosophie hindoue (et même bouddhique) mais où on voit aussi la fusion, chez la narratrice, entre plusieurs traditions, à savoir le mythe d'Ariane associé à la notion du karma et à la figure de Draupadi :

Il suffit de savoir que chaque labyrinthe a son fil d'Ariane, ce sari sans fin de Draupadi, pour nous rendre compte que nos dilemmes et nos indécisions sont risibles. D'une façon ou d'une autre, chacun est occupé à perpétuer son karma, à suivre son fil invisible à travers le temps. Si notre destinée nous semble tragique, c'est que nous attribuons à nos actes une gravité qui n'y est pas. (1993 : 160)

Anjali se présente donc comme un être désabusé mais qui possède maintenant une nouvelle sagesse qu'elle a acquise lors d'une certaine identification avec la figure mythique de Draupadi, à sa sortie initiale du feu – ou du labyrinthe que représente pour elle toute cette tribulation. L'apparition du voile, « le tissu mystique de la foi indiscutée » (1993 : 168), qui assurera le sauf-conduit à travers les braises, est préparée par ce processus initial où Anjali « noue le sari couleur safran autour de moi. Il me semble interminable » (1993 : 164), référence à Draupadi qui essaie de se protéger contre l'humiliation, dans le *Mahābhārata*. C'est à ce moment-ci qu'Anjali avoue : « c'est comme si l'illumination mystique était déjà en nous » (1993 : 166). Cependant, après sa propre épreuve,

celle du feu, la jeune femme rejette la dimension sacrée de son acte : « J'ai vu le voile de Draupadi et j'ai marché sur le feu sans me brûler. Mais il ne me demeure aucun enchantement mystique » (1993 : 169). De même, « rien n'est résolu, rien n'est expliqué », même si cet acte assure à la protagoniste la libération intérieure, « Je suis libre à présent » (1993 : 169).

Après l'« anorexie nerveuse » (1993 : 162) avant le sacrifice où Anjali, touchant le fond d'elle-même, glisse vers la mort et où elle serait prête à se laisser emporter par « la marée montante » – donc, l'eau (1993 : 162) qui, dans une rencontre possible entre Sita et Draupadi, retrouve le feu – « mourir dans un embrasement bleu » (1993 : 162), elle comprend déjà que « ma vie m'appartient. Je n'ai de comptes à rendre à personne » (1993 : 165).

Cette affirmation n'est toutefois pas finale, puisque l'écrivaine a opté pour un autre chapitre, le vingt-deuxième, qui clôt le roman : Anjali est « forcée de remonter, péniblement » (1993 : 174), même si elle renvoie tout le monde et demande à son mari, Dev, « de partir pour de bon ». C'est son attachement à l'île, à l'océan, dans « un insolite mariage » (1993 : 174), qui sera la promesse « plus tard peut-être, d'un recommencement » (1993 : 175).

La dernière phrase du roman, « Au matin, j'irai chercher Fatmah » (1993 : 175), représente ainsi une ouverture, la promesse d'un nouveau départ – et fait aussi penser aux développements sur l'amitié entre femmes qu'Ananda Devi explore dans plusieurs de ses livres, dont *Indian Tango* (2007), avec une autre dimension de transgressions possibles des coutumes ancestrales et des normes imposées de conduite, surtout aux femmes. Dans *Le voile de Draupadi*, c'est une amie musulmane, à l'instar du croisement de cultures si typique (mais pas toujours facile) de Maurice, qui pourra éventuellement aider Anjali à renouer avec la vie et s'appuyer sur d'autres femmes pour continuer son chemin. La question qui reste ouverte est celle du rapport qu'un personnage comme Anjali continuerait à entretenir avec une figure mythique – comme celle de Draupadi, ce à quoi le roman n'apporte évidemment pas de réponses.

3. LES PARTICULARITÉS DE DRAUPADI DANS L'OcéAN INDIEN

Ce sont les contributions dans *Draupadi : tissage et textures* (2008) qui expliquent la nature des manifestations spécifiques de ce domaine mythique dans la région du Sud de l'Inde et de l'Océan Indien, avec des paradoxes, des contaminations et des chevauchements entre les figures symboliques et mythiques. Dès son « Introduction : Marches de Draupadi » (2008 : 7-27), Valérie Magdelaine cite Alt Hiltebeitel dans *The Cult of Draupadi* (1991) qui « place la date de naissance de la Draupadi tamoule vers le XI^e siècle, date des premières invasions musulmanes au Sud de l'Inde » (2008 : 16). Elle explique ainsi le rattachement du culte aux rites qu'on rencontre dans « les îles », où « les fonctions des déesses se mêlent » et « sont reliées par le feu » : « Cette région pratiquant le rite de la marche sur le feu, Draupadi va donc constituer un lien, un passage entre pratique rituelle et texte sacré », bien que « les prêtres rappellent eux-mêmes que l'épisode n'existe pas dans l'épopée mais qu'il leur sert à transmettre une forme particulière d'enseignement » (2008 : 17, pour toutes les citations). La démultiplication des caractéristiques du culte fait que Draupadi « entre [...] en résonance avec Sita, l'héroïne du *Rāmāyana*. Les deux femmes sont érigées en archétypes de l'attitude et de la condition féminine », « élevées au statut de mythes et de divinités » (2008 : 13).

K. Madavane, dramaturge, nouvelliste et professeur indien, s'appuie pour sa part sur ses propres expériences à Pondichéry, en Inde du sud, pour proposer sa synthèse de la transformation du personnage mythique en déesse du culte qui préside à la marche sur le feu. Le culte établit un rapport particulier, souvent sexualisé, entre la déesse et ses adeptes, mais n'exclut pas la participation des femmes (2008c : 114 ; note 15), ce qui explique pourquoi Anjali, chez Ananda Devi, est capable de s'y engager. Cependant, dans le sud de l'Inde, « Draupadi, Kâlî et Mariamman », « divinités féminines », suscitent « une angoisse indéfinie mêlée d'une profonde vénération » (2008c : 46) ; notons que Kâlî est la déesse de la destruction, éventuellement porteuse du renouveau, ce qui n'est pas à ignorer dans le cas d'Anjali (et de sa cousine Vasanti). Le culte de Kâlî a semblé remonter au « VI^e siècle, 300 ans avant Draupadi » (2008c : 49) ; la vénération de ces déesses « reflète finalement le symbole de la puissance féminine qui va se cristalliser autour de la sexualité agressive (voire l'inceste) de la femme »

(2008c : 47). La complexité de ces domaines est indéniable, vu que « Draupadi est intimement associée à la mort et à l'érotisme » (2008c : 102).

K. Madavane insiste sur la double nature de Draupadi, entre deux archétypes opposés qui s'appliquent facilement au cheminement d'Anjali, à savoir celui de *parivrata* (2008c : 53), la femme soumise qui évolue vers la stature de *kanya* (2008c : 55 ; aussi 103-104), vierge symbolique, femme libérée. Cette liberté des femmes, à l'image de Draupadi en *kanya*, se rattache à la peur ancestrale envers les femmes ; c'est cette peur qui sous-tend non seulement les mythes indiens mais aussi les structures sociales contemporaines que remet en question Ananda Devi. Lorsque Draupadi est associée avec une des incarnations de Kâli, Patrakâli, elle « représente donc la femme vierge dont le désir sexuel est dangereux » (2008c : 78).

Par rapport à cette liberté, c'est d'abord Vasanti qui est montrée comme trop libre, par Anjali elle-même (1993 : 160) ; ou alors, selon les constats de Valérie Magdelaine, dans son analyse du roman, comme l'incarnation « d'une Draupadi plus populaire, violente, extrême » (2008a : 182), ce qui, avec sa « chevelure sauvage », la rapproche « à l'idée de destruction, de désordre » (185). Magdelaine voit les cousines comme le double l'une de l'autre, ce qui « permet de faire converger petite et grande tradition et de donner à la figure de Draupadi toute la labilité et la souplesse » (170). Dans ce sens, « la petite tradition » est celle « de la déesse villageoise destructrice » (telle qu'elle se manifeste à Maurice), alors que « la grande tradition » est celle de « l'héroïne épique » (166), à savoir du *Mahâbhârata*. D'ailleurs, le « personnage de Draupadi » intervient « trois fois » (170) dans le roman : par « la mention faite à son nom » : « de manière visible à propos de Vasanti comparée à Kali et qui renvoie à la Draupadi populaire, à la divinité en colère » ; et troisièmement, par rapport à Anjali, avec des allusions à « certains épisodes du *Mahâbhârata* » (170). Mais c'est le « rite de l'Inde du Sud refondé par son transfert dans l'île Maurice » qui « l'emporte sur les traces du mythe » (166). « [P]aradoxalement désacralisé », il mène à « une réflexion sur le statut féminin dont Draupadi devient l'un des emblèmes » (166-167). Et voici l'explication pour la fusion de celle-ci avec « la figure de Sita » (167) qui « illustre l'itinéraire de libération d'une femme », en conjonction avec « l'image mortifère d'origines perdues » (167). Le parcours de l'« ancrage dans l'île » produit aussi

« Phéroïne éclatée sur les deux personnages majeurs du roman, Vasanti et Anjali » (167).

En ce qui concerne la marche sur le feu, le voile que découvre Anjali est celui « de féminité, de fidélité et de chasteté » de la Draupadi de l'Inde du Sud, dont la figure est « souvent assimilée à celle de Sita » (173). C'est cependant un être « de compassion » qui « occulte toute allusion à son caractère vengeur » (173), même si le « rite de la marche sur le feu consiste en une réactualisation de l'épopée du *Mahābhārata* », alors que « les pénitents n'en ont pas nécessairement conscience » (175). « Vasanti, brûlée vive, devient une légende villageoise », alors qu'Anjali « va faire revenir le mythe dans le texte » (176) ; en découvrant « sa propre spiritualité », elle « assure le lien entre le mythe de l'Inde et ses prolongements mauriciens » (177).

Face à ces prolongements, le procédé scriptural d'Ananda Devi prend des libertés, ce qui fait d'Anjali une « Draupadi renonçante, chaste mais sans jamais avoir exploré les voies de la Draupadi désirante », alors « que Vasanti demeure la chaste qui aspire sans y accéder à une puissance sexuelle qui la détruit » (190). Quant à « la marche sur le feu » qui n'a « pas véritablement de justification épique » (193), elle peut se rattacher, comme le résume Valérie Magdelaine en citant Alf Hildebeitel, à plusieurs manifestations du feu dans le *Mahābhārata* (2008a : 193), alors que chez Ananda Devi, « le feu agit comme un acteur principal du texte » (194). En fin de compte, c'est le feu « qui va permettre à Anjali de renaître à elle-même », « qui dénoue son mariage » et qui « devient feu de crémation de son enfant et de ses illusions » (196). Toujours est-il que « le statut du rite se trouve bouleversé » puisqu'il permet à Anjali de rompre avec la communauté et « de renaître à soi » (208). Le « rite », « beaucoup plus visible que le mythe », permet cependant de mener Anjali « de la présence tutélaire de Sita à celle de Draupadi », selon « un itinéraire qui la conduit [...] d'une métaphore de la condition féminine à l'autre » (209), de « Sita, la *pativrata* » (210), à « Draupadi révoltée », « la *kanya* » (210) ; ce même procédé cité plus haut par K. Madavane. Dans le cas d'Anjali, il s'agira « d'abandonner Sita » et « de découvrir sa nouvelle féminité par sa rencontre dans le feu avec le “voile de Draupadi” et sa capacité de révolte » (215).

En conclusion, c'est donc l'ouvrage collectif *Draupadi : tissage et textures*, tout particulièrement l'analyse détaillée du roman d'Ananda Devi par Valérie Magdelaine, qui apporte une série de réponses à la

question posée au début, au sujet des schèmes majeurs utilisés dans *Le voile de Draupadi*, dans une interpénétration des cultures subcontinentales et insulaires souvent difficiles à percevoir dans leur plénitude, particulièrement pour un lectorat non-avisé en face des mythes d'une extrême complexité. Toujours est-il que ce roman nous permet de suivre le cheminement libérateur de celle qui, dans le feu combiné des traditions, sait se renouveler – consciemment ou inconsciemment, à l'aide des mythes, domaine qui reste ouvert et sujet tout autant aux transformations qu'aux interprétations multiples.

Ouvrages cités

- BRAGARD, Véronique, et Srilata RAVI (éds.). 2011. *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan.
- BRAGARD, Véronique. « Ananda Devi ». N. p., n. d. En ligne : 26 déc. 2012. www.lehman.cuny.edu/ilc.en.ile/paroles/devi.html.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, Gayatri. 1988. *In Other Worlds*. London & New York : Routledge.
- . 1981. « Draupadi » by Mahasweta Devi. *Critical Inquiry* 8 : 2 (Winter), 381-402.
- . 2001. Moving Devi. *Cultural Critique* 47 (Winter), 120-163.
- CHOPRA, B. R., and Ravi CHOPRA. 1988-1990. *Mahabharat*. New Delhi : Moser Baer Entertainment Ltd. (94 épisodes de la série télévisée diffusée en Inde entre 1988 et 1990).
- CHAVY COOPER, Danielle. 1994. Ananda Devi. *Le voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan. 1993. 175 pages. *World Literature Today* 68 : 3 (Summer), 640-641.
- DEVI, Ananda. 2008. Écrire hors de sa bulle. *Nouvelles Études Francophones* 23 : 1 (Printemps), 12-18.
- . 1993. *Le voile de Draupadi*. Paris : L'Harmattan, « Encres noires ».
- . 2007. *Indian Tango*. Paris : Gallimard.
- . 2009. *Le sari vert*. Paris : Gallimard.
- « Interview avec Ananda Devi ». N.p., n.d. En ligne : 26 déc. 2012. www.indereunion.net/actu/ananda/intervad.htm.
- DEVI, Mahasweta. 1988. « Draupadi », dans Gayatri Spivak, éd. et trad. *In Other Worlds*, London & New York : Routledge.
- DIESEL, Alleyn. 1991. The Tradition of Hindu Firewalking in Natal. *Natalia* 21 (December), 31-39.
- DIVAKARUNI, Chitra Banerjee. 2008. *The Palace of Illusions : A Novel*. New York : Doubleday.
- HILTEBEITEL, Alf. 1991 [1988]. *The Cult of Draupadi, 1. Mythologies from Gingee to Kurukshetra*. Chicago : University of Chicago Press.
- . 1991. *The Cult of Draupadi, 2. On Hindu Ritual and the Goddess*. Chicago : University of Chicago Press.

- . 1999. *Rethinking India's Oral and Classical Epics : Draupadi among Rajputs, Muslims, and Dalits*. Chicago : University of Chicago Press.
- . 2001. *Rethinking the Mahabharata : A Reader's Guide to the Education of the Dharma King*. Chicago : University of Chicago Press.
- ISSUR, Kumari R. 2001. La recherche des origines dans le roman réunionnais et mauricien. Dans Kumari R. Issur et Vinesh Y. Hookoomsing (éds.). *L'Océan Indien dans les littératures francophones : pays réels, pays rêvés, pays révélés*. Paris : Karthala Éditions, 179-196.
- « *Le voile de Draupadi* ». N.d., n.p. En ligne : 26 déc. 2012. www.indereunion.net/actu/ananda/voile.htm.
- LIONNET, Françoise. 2011a. *Cinq mètres d'ordre et de sagesse, cinq mètres de jungle soyeuse : Ananda Devi's Unfurling Art of Fiction*. Dans Véronique Bragard et Srilata Ravi (éds.). *Écritures mauriciennes au féminin : penser l'altérité*. Paris : L'Harmattan, 283-310.
- LOHKA, Eileen. 2013b. Outrepasser le lieu et ouvrir un espace de création. *Nouvelles Études Francophones* 28 : 2, 27-38.
- MADAVANE, K. (Kichenassamy). 2008c. « La sexualité de Draupadi et son culte populaire : De la menstruation de Kali au *Moundani* de Panchali ». Dans Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (éd.). *Draupadi, tissages et textures*. L'Île sur Têt (Réunion) : Éditions K'A, 43-125.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO, Valérie. 2008. *Draupadi, tissages et textures*. L'Île sur Têt (Réunion) : Éditions K'A.
- . 2008a. De Sita à Draupadi, les ambivalences d'Anjali et de Vasanti dans *Le voile de Draupadi* d'Ananda Devi. Dans Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (éd.). *Draupadi, tissages et textures*. L'Île sur Têt (Réunion) : Éditions K'A, 165-242.
- . « Éclats de Draupadi ». 2008b. Dans Valérie Magdelaine-Andrianjafitrimo (éd.). *Draupadi, tissages et textures*. L'Île sur Têt (Réunion) : Éditions K'A, 547-586.
- MATHIEU-JOB, Martine. 2004. *L'entredire francophone*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux.
- RAVI, Srilata. 2007. *Rainbow Colors. Literary Ethno-Topographies of Mauritius*. Lanham, etc. : Lexington Books.
- TYAGI, Ritu. 2013. *Ananda Devi. Feminism, Narration and Polyphony*. Amsterdam : Rodopi.

WATERS, Julia. 2004. « Ton continent est noir » : Rethinking Feminist Metaphors in Ananda Devi's *Pagli*. *Dalhousie French Studies* – « Hybrid Voices, Hybrid Texts : Women's Writing at the Turn of the Millennium » 68 (Fall), 45-55.

À l'ombre des cages à tigres : imaginaire décolonial et représentation du corps féminin dans *Riz Noir* d'Anna Moï

Aurélie Chevant
Harvard University (USA)

Cet article analyse les épistémologies décoloniales dans *Riz Noir* (2004), premier roman d'Anna Moï. Reprenant à son compte la définition d'Emma Pérez de l'imaginaire décolonial, comme s'inscrivant entre le colon et le colonisé (1999 : 7), il établit que l'écriture de Moï se place à la croisée des histoires et littératures françaises et vietnamiennes. Dans *Riz noir*, l'auteure utilise l'histoire vraie de deux sœurs vietnamiennes, Tan et Tao, emprisonnées sur l'île de Poulo Condor pendant deux ans. Se focalisant sur diverses formes et expressions du corps féminin, Moï permet d'ouvrir un espace de redéfinition de la femme vietnamienne et de sa place dans l'histoire du Vietnam, à la croisée du trauma individuel et de la tragédie historique internationale.

Anna Moï est née à Saïgon en 1955 dans la partie sud d'un Vietnam en pleine guerre et décolonisation française. Éduquée dès son plus jeune âge dans des écoles françaises, elle émigre vers la France en 1973 à la fin de ses années au Lycée Marie Curie. Elle s'intéresse par la suite à l'industrie du textile et travaille en tant que créatrice de mode à Paris et Bangkok dans les années 1980. En 1992, elle retourne habiter dans sa ville natale. Parmi ses critiques, Lily Chiu (2008 : 94, 105), s'appuyant sur la théorie du mimétisme coercitif⁷¹, soutient que Moï utilise la nostalgie culturelle des stéréotypes coloniaux tels que la congai et le montagnard dans le but d'attirer, en France, l'attention d'un

⁷¹ Pour Rey Chow, les auteurs, dans leur autobiographie, qui feignent une écriture ethnique en réaction à la pression sociale faite sur eux afin de remplir un certain rôle ethnique, accomplissent une forme de mimétisme coercitif et permettent donc à la culture hégémonique de maintenir des stéréotypes ethniques (2002 : 107).

lectorat néocolonial. Toutefois, il est très restrictif, voire incorrect, de définir l'écriture de *Moï* comme une simple reproduction de stéréotypes. Je propose, au lieu de cela, d'analyser l'écriture et les épistémologies décoloniales dans *Riz Noir*, premier roman de *Moï*, comme ouvrant un espace entre les cultures et permettant un nouveau regard sur l'histoire du Vietnam et de ses femmes.

En effet, dans son premier roman, *Moï* porte une attention particulière à la réécriture de l'histoire du Vietnam, de sa diaspora, et en particulier de ses femmes. Le projet littéraire de *Moï* nous semble rejoindre la théorie qu'Emma Pérez a développée autour des histoires chicanas. Dans *The Decolonial Imaginary*, cette historienne étudie l'influence de la pensée coloniale sur le développement de l'histoire et de l'historiographie chicana, et établit le concept d'imaginaire décolonial comme projet politique de reconceptualisation de ces histoires subalternes (1999 : 4). L'idée est que toute histoire subalterne suit l'histoire traditionnelle qui tente de couvrir tous les silences ou les 'trous' historiques. Ces 'trous' perturbent le fil linéaire du temps et ouvrent un espace de rupture. Ce qui est « décolonial » s'inscrit, par conséquent, dans cet espace, entre le colonial et le postcolonial, comme une alternative à ce qui a été inscrit dans l'histoire traditionnelle. L'imaginaire sert à décrire, quant à lui, les identités fragmentées du colon et colonisé. Ainsi, l'imaginaire décolonial représente un espace interstitiel où des dilemmes sociaux et politiques sont négociés et où les identités de l'opprimé et de l'opresseur sont constamment changeantes (1999 : 6-7). En utilisant cette définition de l'imaginaire décolonial (1999 : 7) je postule que l'écriture de *Moï* se place à la croisée des histoires et littératures françaises et vietnamiennes et ouvre un espace pour replacer les femmes vietnamiennes dans l'histoire du Vietnam et dans le monde francophone. Dans *Riz noir*, l'auteure utilise l'histoire vraie de deux sœurs vietnamiennes, Tan et Tao, emprisonnées sur l'île de Poulo Condor pendant deux ans. Se focalisant sur les diverses formes et expressions du corps féminin, *Moï* représente la voix et présence des femmes vietnamiennes dans l'histoire du Vietnam et redéfinit leurs rôles et stéréotypes.

Le roman de *Moï* s'inscrit à la croisée de différentes traditions littéraires : une tradition française et une tradition vietnamienne. Établissant son récit dans une période de tortures et de massacres

relativement peu connue de l'histoire du Vietnam⁷², Moi indique sa volonté d'inscrire l'expérience des femmes vietnamiennes dans les deux traditions tout en replaçant cette partie de l'histoire vietnamienne dans le paysage littéraire francophone. Comme Pérez l'a mentionné, « history, after all, is the story of the conquerors, those who have won. The vanquished disappear » (1999 : XV). L'histoire du Vietnam est en fait une histoire d'hommes : chinois, français, japonais, américains, et vietnamiens. Dans son étude sur l'héritage féminin du Vietnam, Van Ky Nguyễn explique :

When one takes a close look at Vietnamese society, one may be startled by the paradoxical status of women : their low social representation, or absence thereof, and their actual place in society, testified to by history and confirmed by legends, or even their preeminence in some oral traditions and symbolic representations. Does one not say in Vietnamese : “When the enemy is at the gate, the woman goes out fighting” (Giac den nha dan ba phai danh) ? ... A good many of them had not yet had time to savor the taste of love before falling into the oblivion of history. (2002 : 87)

L'héritage féminin du Vietnam est peu connu dans le pays et à l'étranger, car toutes les sources témoignant du rôle et de la présence des femmes au Vietnam étaient principalement des sources orales. Seuls certains vestiges de ces mythes et du folklore vietnamiens nous permettent d'obtenir une brève idée de l'héritage matrilineaire vietnamien. Au Vietnam, l'histoire, que le peuple apprend et connaît, a commencé à être écrite par des érudits confucéens qui étaient les premiers à transcrire la littérature folklorique et les règles gouvernementales en chinois. Ainsi, la base culturelle du peuple aussi bien politique que sociale était, jusqu'au début du XX^{ème} siècle, le Confucianisme (De Francis, 1977 : 155). Cette influence, qui a commencé avec l'incorporation du Vietnam dans la Chine impériale autour de 111 av. J.-C., a dicté des règles de conduite pour les femmes qui sont encore visibles dans la société contemporaine. Les Quatre Vertus (*tu duc*) étaient et restent les principales règles à suivre. Ngo Thi Ngan Binh explique que *Cong* enseigne à la femme à être travailleuse et respectueuse du travail des autres ; *dung* lui apprend à maintenir une apparence physique humble et immaculée en toutes circonstances ; *ngon* lui explique comment refréner des émotions trop fortes comme la jalousie ou la colère ; et *hanh* se focalise sur la beauté intérieure (la

⁷² Il s'agit des événements ayant eu lieu entre 1962 et 1970, période d'intensification du conflit entre le Nord communiste et le Sud aidé par les Américains, après l'indépendance de l'autorité française.

dévotion, la gentillesse, la piété filiale, et la loyauté) (2004 : 50-51). L'exemple parfait de ce modèle féminin est le poème de Kim Van Kiêu, œuvre fondatrice du peuple vietnamien et écrite au XIX^e siècle par Nguyễn Du. Cette épopée du devoir filial et de l'exil de son héroïne éponyme est connue dans toutes les couches sociales. Influencée par le bouddhisme, Kiêu épouse néanmoins les valeurs confucianistes de devoir filial, de devoir envers le souverain, et de respect des engagements. Selon George Van Den Abbeele, ce texte serait une allégorie des souffrances du Vietnam, pays dont le peuple a constamment connu la séparation, la perte et l'exil (2009 : 324). Bien que ce poème ait pour personnage principal une femme, il n'en est pas pour autant féministe en ce qu'il présente une femme soumise au système social et à la fatalité.

Au premier abord, *Riz noir* pourrait avoir des airs de Kim Van Kiêu : l'héroïne est jeune et elle semble se sacrifier pour son pays ; elle doit subir l'exil dans la prison de Poulo Condor et elle vit une vie d'épreuves douloureuses. Cependant, l'auteure nous présente un personnage principal élevé par une mère célibataire qui a son propre commerce de soie et qui lui enseigne, ainsi qu'à sa sœur, à ne pas se fier aux principes du Confucianisme :

Soyez différentes, ne vous conformez pas, méprisez le confucianisme, allez le plus loin possible. Aucun homme n'est présent pour nous rappeler les dogmes de Confucius, le philosophe pour qui l'absence de talent, chez une femme, est synonyme de vertu. Personne à qui vouer le culte de l'obéissance et de la hiérarchie. (2004 : 45)

Très tôt, Tan a pris conscience de ces règles et elle a pu développer une perception de sa féminité de manière plus informée et plus libre. Sa mère les a également poussées à faire du judo en expliquant que « le judo n'est pas un sport de combat mais de défense » (2004 : 60). Ainsi, le corps féminin est perçu comme un outil d'adaptation et de protection, de force, et non pas un objet passif et obéissant. Tan a appris rapidement que le corps était voué à une utilisation active et réfléchie.

De plus, l'auteure continue à déconstruire les stéréotypes féminins confucéens quand elle associe la fin de l'enfance de Tan à l'immolation du moine bouddhiste, Thich Quang Duc, le 11 juin 1963. La narratrice est témoin de ce tragique spectacle au milieu d'un carrefour très fréquenté de Saïgon :

La chaleur est extrême, et le bitume est en fusion. Je ne prie jamais, et, quand les bonzes psalmodient, je me contente d'écouter leurs incantations. Mais les vibrations du gong, comme une respiration, ont gonflé ma

poitrine et dilaté mes veines. Comme la respiration parallèle d'un autre corps dans mon corps. Un autre sang dans mon sang. (2004 : 63)

La symbiose entre une femme vietnamienne et un moine bouddhiste est un symbole de double altérité. L'Autre est à la fois la narratrice et ce moine qui est une victime supplémentaire de l'histoire vietnamienne. Ce mélange de deux êtres opprimés pousse le récit encore plus dans l'imaginaire décolonial. Tout comme Pérez l'a expliqué, « one negotiates within the imaginary to a decolonizing otherness where all identities are at work in one way or another » (1999 : 7). Toutes les identités se mélangent afin de changer l'historiographie établie. Dans l'imaginaire décolonial, le corps est montré de manière à remettre en question le statut de celui-ci dans une histoire écrite par des hommes pour une cohésion nationale autoritaire. En décrivant l'imperturbabilité et le dévouement du moine, le récit remet en question des modèles autoritaires comme le gouvernement du Sud qui essayait de réduire au silence les religions autres que le catholicisme. L'immolation silencieuse du moine peut également symboliser le silence historique fait sur la lutte des bouddhistes et des femmes au Vietnam.

L'épisode du moine et de la fin de l'enfance de la narratrice intervient à la fin de la deuxième partie du roman et établit la transition vers la troisième partie « L'année du singe », qui se focalise sur l'éveil à la sexualité de la narratrice pendant l'Offensive du Têt de 1968. Cette campagne militaire de 1968 a été lancée par le Viet Cong et le Vietnam du Nord contre le Sud et les Américains. La vie quotidienne de Tan se résume aux bombardements et à la réclusion dans la maison familiale :

Est-ce mon impatience exacerbée de vivre autre chose, un nouveau commencement ? Est-ce l'adolescence, ces si longs débuts, cette impression d'inassouvissement ? L'attente forcée entre les murs aveuglant aiguise mon sentiment d'être en veille. Tous mes sens sont stimulés, et mon corps en effervescence. Je me sens comme un être privé de vue, aux abords d'un espace délimité par le toucher et l'ouïe. Je me sens indignée en ce début d'année. (2004 : 95)

L'histoire du Vietnam est vécue à travers la perception d'une femme ; c'est par le biais de sa sexualité fleurissante que le lecteur comprend les changements historiques. Un espace s'ouvre alors ici pour insérer la voix et la sexualité des femmes dans des mouvements de l'histoire officielle. De plus, Moï met en avant l'agitation de Tan et son histoire d'amour avec Minh, un étudiant révolutionnaire :

Tandis que le rythme de la musique se cadence et s'accélère, je me lève du guéridon en céramique et je m'approche de Minh, statique comme un

bibelot ou la statue de Bouddha. Il est aussi immobile que la musique de Sibelius est tourmentée. Je ne me sens pas tourmentée. Je veux seulement que pour une fois tout prenne un sens : les secousses de la terre, la tristesse de Sibelius, le rayon de lune, l'homme en fuite, et moi, adolescente de quinze ans. À l'approche de la fenêtre, la lune m'inonde, pleine, d'une luminosité intense. Demain, déjà, elle entamera un autre cycle. (2004 : 99)

Dans ce passage, Moï redonne le pouvoir au désir de la narratrice. Pérez appuie son discours de l'imaginaire décolonial et du désir féminin sur les théories de Foucault et de De Lauretis. Elle mentionne notamment l'importance du pouvoir sur le désir et précise que « *lodged in this repressive society is power — power over desire, a power to police desire, to remake the deviant into the “normal”* » (1999 :123). Contrairement aux volontés du pouvoir dominant d'effacer la place et le désir de la femme des récits historiques, le corps et le désir de la narratrice s'affichent ici clairement. Le corps n'est pas réduit au fatalisme de la guerre, et il s'ajoute au cycle de la terre et de l'univers. L'importance de la musique de Sibelius indique la nécessité de l'art, de la création, et du mysticisme dans l'expérience de la guerre. Dans l'encyclopédie de l'Agora, les symphonies de Sibelius, selon Léo-Pol Morin, évoquent « tantôt en couleurs brillantes et fortes, en rythmes vigoureux et nerveux, en sonorités éblouissantes, tantôt en tableaux d'un mysticisme suggestif, les grands héros de l'épopée nationale et des légendes mythologiques de la Finlande ». L'œuvre de Sibelius serait le symbole d'une « époque héroïque où la Finlande a combattu pour la liberté et la justice » (« Sibelius Jean », 2014). En associant le désir de la narratrice à la musique de Sibelius, Moï invoque l'importance des émotions fortes de la femme et peut-être aussi l'importance d'un retour à l'héritage matrilinéaire du Vietnam. Cela pourrait se vérifier dans le surnom donné plus tard aux deux sœurs, « filles de Dragon » (2004 : 113), symbolisant le mythe d'origine du Vietnam et l'importance de la matrilinéarité⁷³. De plus, dans ce passage, l'initiation sexuelle est rattachée au nouveau cycle lunaire qui, dans beaucoup de cultures, est une représentation du primitif, de la féminité, et de la fécondité.

Parallèlement à l'accent mis sur le désir dans le récit, l'auteure montre le remodelage constant du corps féminin. Contrairement à une image immaculée, lisse, et silencieuse de la femme selon Confucius, ou

⁷³ « This legendary story is testified to in the common phrase, known to every Vietnamese, *Cong rong, chau tien*, “Children of the dragon, grandchildren of the fairy”, a proud epithet that the Vietnamese have bestowed upon themselves to legitimize their origin » (Nguyên, 2002 : 89).

bien encore à la congai exotique et sauvage, restes de l'imaginaire colonial français⁷⁴, Moï expose un corps féminin en constante renaissance et transition, s'adaptant aux tortures, et imposant son désir, sa présence, et son rythme cyclique imperturbable. Un des premiers souvenirs de la narratrice évoque comment elle a été arrêtée à Saigon, accusée de faire partie du mouvement communiste, et comment elle a été torturée dans la villa Mai-Phuong avant d'être envoyée en prison : « Des fils nus entortillés autour d'une matraque y sont reliés. L'arme ainsi électrifiée est appliquée sur les doigts, les oreilles, sur le bout des seins, introduits dans la bouche ou dans le vagin » (2004 : 25-26). Le corps féminin est décrit de manière découpée : le lecteur n'en découvre que les extrémités, les parties les plus sensibles et intimes. L'auteure expose un corps morcelé pour montrer la dépossession du corps vécue par ces femmes lors de la torture. Il y a une perte d'individualité associée à une sorte de simulation de pénétration sexuelle, violente et sadique, pratiquée par ces hommes. Néanmoins, à la fin de ce chapitre, la nuit suivant cette scène de torture, la narratrice se réveille car « du sang ruisselle le long des cuisses » (2004 : 34). La première partie du roman, intitulée « Capture », se termine sur ce constat : « le sang coule toute la nuit, le lendemain, et deux jours de suite. J'ai eu mes premières règles » (2004 : 35). Même si ce sang peut être lié aux tortures, il est principalement le symbole d'un cycle hormonal féminin inaltéré. Il semblerait donc qu'en dépit du pouvoir masculin et des violences faites au corps féminin, celui-ci se construit et reconstruit constamment au sein du récit.

De plus, les souvenirs de la narratrice sont évoqués depuis le bain où elle a été emprisonnée avec de nombreuses femmes. Dans son étude sur la poétesse Luz María Umpierre et sur sa critique de l'ordre dominant des corps, Mayra Rivera Rivera explique que la représentation du corps sert à véhiculer les idéaux faussés d'une identité nationale pure et homogène (2012 : 218-219). Selon elle, en littérature, la ville fortifiée symbolise une structure qui contraint et régule les fonctions identitaires et, par extension, qui montre les idéaux fermés de l'identité nationale et une obsession pour l'hétéro-normativité (2012 : 214- 215). Afin de résister à ce regard dominant, le corps doit donc apparaître sous des formes multiples afin de démontrer qu'il est formé et déformé en fonction de son inscription dans la multitude de contextes sociaux qui

⁷⁴ Pour une analyse détaillée et complète du stéréotype colonial de la femme vietnamienne, voir : Yee, Jennifer. 2000. *Clichés de la femme exotique*. Paris : L'Harmattan.

existent. Dans l'histoire de Moi, il est possible d'identifier le bagne comme ce lieu fermé, symbole des valeurs d'hétéro-normativité et d'une identité nationale uniforme. Les responsables de l'ordre sont des hommes et leurs prisonniers sont en majorité des femmes (ou du moins, deux fois plus nombreuses que les hommes⁷⁵). Dans cet espace délimité par un pouvoir masculin, ces femmes perdent tout sens d'individualité et deviennent éphémères, transformées en sons voire même en échos : « Que les murs de prison résonnent ! Je distingue les sons aigus des trémolos féminins, les vociférations des gardiens, les coups sourds des matraques sur le dos... Je sais déjà que la cellule sera, tout le temps que je resterai ici, un incubateur d'échos » (20004 : 22). Malgré cela, les femmes brisent ce silence et apprennent à se réapproprier ce lieu de séquestration et à affirmer leur présence dans ce monde restrictif. Une des prisonnières, Phuong, est un parfait exemple de cela.

Le lecteur la découvre à travers la description de son bras (qu'elle a amputé elle-même après avoir reçu un éclat d'obus) et de ses cicatrices rouges boursoufflées (2004 : 103). La narratrice précise que Phuong a dû abandonner son enfant pendant la guerre :

Elle ne parle jamais de l'enfant qu'elle a porté. Les enfants n'ont pas beaucoup de place dans une guerre. Quand c'est possible, les bébés des combattantes du Sud sont acheminés vers le Nord, où ils sont recueillis par des familles d'accueil. Le bébé de Phuong est peut-être à Hanoi, ou à Haiphong, relativement en sécurité s'il n'y a pas de bombardements. Est-ce déjà un enfant ? (2004 : 104)

Phuong apparaît comme un modèle de femme amoindrie, d'une part parce qu'elle est physiquement diminuée et, d'autre part, parce qu'elle a failli à son devoir maternel. Le lecteur est partagé entre un sentiment de rejet social envers la « combattante » qui a fait le choix de la lutte au lieu de la maternité, et un sentiment de compassion pour la femme qui a presque tout perdu à cause de la guerre. Pourtant, trois chapitres plus loin, Phuong est dépeinte comme une guerrière dont le « corps athlétique semble moulé d'une matière inaltérable qui refuse de se dégrader » (2004 : 120). Bien que changé par la guerre, son corps reste fort et énergique. De plus, Phuong pratique le tai-chi à l'intérieur de sa minuscule cellule de prison :

Pondérant l'équilibre du corps sur un pied ou l'autre, ses jambes et son bras intact découpent ensuite l'espace en blocs géométriques,

⁷⁵ La narratrice décrit son arrivée en bateau au bagne : « Quatre cent femmes. Deux cent hommes » (2004 :6).

conformément aux enseignements du tai-chi, tandis que ses yeux se ferment sur les haies de bambou de son village près de Bac Lieu. (2004 : 121)

Même s'il lui manque un membre, Phuong est capable de modifier l'espace dans lequel elle est emprisonnée, et, avec ses mouvements contrôlés, de projeter son énergie corporelle pour se réapproprier les mouvements de l'univers. Le corps n'est ni immobile ni immuable. En outre, le tai-chi serait un amalgame des principes néo-confucianistes des arts-martiaux, des principes taoïstes d'harmonie yin-yang, et du bouddhisme des moines Shaolin. En choisissant cette pratique, Phuong s'insère dans une tradition multiple en constante évolution et bouleverse toute définition préconçue d'une femme vietnamienne. Elle s'oppose aux discriminations politiques d'un pouvoir masculin grâce à sa créativité et sa capacité mentale à se projeter dans sa terre natale.

En effet, l'auteure, en nous offrant des conceptions relativement variées de l'expérience féminine, ouvre un nouvel espace de l'identité de la femme vietnamienne. Dans la quatrième et dernière partie du roman, les prisonnières se révoltent pour faire libérer les bébés. Des officiers leur jettent de la chaux pour arrêter leurs plaintes, ce qui provoque des brûlures de la peau. La narratrice remarque : « des stigmates commencent à apparaître, dès le deuxième jour, pour me rappeler ma mortalité. L'épiderme, détruit par la chaux, pèle par lambeaux » (2004 : 107). Deux chapitres avant celui-ci, la narratrice avait mentionné l'utilisation de la chaux pour purifier sa maison à l'occasion de la célébration du Têt. Même si la chaux semble être, dans le passage ci-dessus, une forme de punition, le renouvellement de la peau fait écho au processus de purification du Têt. Avec cette connexion entre les deux passages, la description du corps féminin indique l'oppression, mais encore plus la force des femmes qui s'adaptent à leur corps meurtri. La narratrice, tout en observant les cicatrices de son corps et en acceptant sa mortalité, reconnaît qu'elle est toujours vivante et que son corps fonctionne toujours en dépit des tortures et des conditions de vie destructrices en prison. En transformant ce statut de victime, Moi crée un espace pluriel où le corps féminin est symbole de transformation et de renouvellement.

De plus, dans ce milieu hostile et masculin de la prison, il reste quand même une solidarité entre tous ces corps féminins fragilisés. Même si le corps de Phuong semble affaibli dans sa 'féminité', il est capable d'offrir une sorte de confort maternel à Tan : « Entre les corps tièdes de Tao et de Phuong, je me sens comme un bébé emmaillotté,

mais parfois aussi comme un forcené en camisole » (2004 : 104). Comme l'explique Mayra Rivera Rivera,

at its most fundamental level, bodies are constituted, understood, and experienced in relation to others – not only to those others under whose gaze we feel the power of social controls but also those familiar bodies among which we first learned to see ourselves as individuals. Physically and cognitively, bodies are shaped by other bodies and through them they are marked by their meanings in society. (2012 : 219-220)

Vivant en prison sous l'autorité d'un système qui la fait taire, Tan ressent les effets de cette claustrophobie et de l'emprisonnement à travers la présence d'un cycle hormonal incessant qui rappelle le manque ou la blessure. Or, parce que ces femmes autour d'elle utilisent leur environnement de manière créative, Tan arrive à se sentir comme un bébé, symbole d'une renaissance potentielle. Toutefois, la narratrice évoque le sentiment de folie qui émane de cette situation. Dans son étude sur les femmes et la folie, Phyllis Chesler explique que « ce que nous considérons comme « folie », qu'elle apparaisse chez les hommes ou chez les femmes, est soit la représentation du rôle dévalué de la femme, soit le rejet total ou partiel du stéréotype du rôle sexuel » (1975 : 66). Entourée de tous ces corps, la narratrice a conscience de l'ambiguïté de sa situation : elle ressent à la fois la bienveillance protectrice de ce cocon féminin, et le carcan aliénant des stéréotypes féminins. Tous ces corps féminins à fleur de peau montrent ainsi les multitudes d'expériences de la femme vietnamienne : la perte et le manque tout comme la renaissance et la création.

Toutes ces images du corps en sang, torturé, avorté culminent pour arriver à la fin de ce qui semble être la fermeture de la boucle mémorielle du roman. Le lecteur se rend compte que les premières règles supposées de la narratrice étaient en fait une fausse couche. Dans le dernier chapitre, les souvenirs personnels de la narratrice (de la perte d'un enfant et du bien-aimé) se mélangent aux souvenirs des victimes des cages à tigre⁷⁶ et de la guerre. La narratrice se demande : « Dans une guerre, ne sommes-nous pas tous des criminels ? Ne sommes-nous pas tous innocents ? » (2004 : 173) Cette question s'applique tout particulièrement au rôle de la représentation des corps des victimes de la guerre. D'un côté, la photographie libère les victimes, tout comme Tom Harkin, un journaliste américain, l'a fait lorsqu'il s'est rendu à la prison

⁷⁶ Dans le bagne de Poulo Condor, les prisonniers étaient séquestrés dans des cachots en béton, d'à peine 2 mètres carrés de surface et dont le plafond était une grille métallique.

en 1970 et a réussi à publier des photos illégalement prises. Cette publication est, en réalité, parue en 1970 dans le magazine *Life* et est considérée comme l'un des premiers reportages authentiques sur l'atrocité des cages à tigres. À ce moment-là, ces corps participent à l'entreprise d'écriture critique et du journalisme activiste. Cependant, ce passage sur Tom Harkin est suivi, dans le roman, du souvenir de la mort de Minh, l'amoureux de la narratrice :

Minh est-il la soixante et onzième victime ? Son exécution est enregistrée en direct par une télévision américaine. Un photographe est également sur place, et sur la photo agrandie, la balle propulsée hors du crâne est visible... À Saïgon, les images reviennent en boucle et, à la fin, ce qu'on voit sur l'écran n'est plus une personne – un fils, un frère, un amant – mais une bête sacrifiée aux démons. (2004 : 174)

Comme les corps des prisonniers et de Minh sont capturés par une forme de média occidentale et représentés dans les télévisions et magazines vietnamiens et internationaux, ils deviennent alors l'image officielle de l'opprimé qui va renforcer les dichotomies coloniales du capitalisme contre le communisme, de l'oppresseur contre le libérateur, et de l'Occident contre l'Orient. Cela démontre le danger d'une photographie comme celle-ci et du journalisme s'ils sont manipulés par les média occidentaux à des buts voyeuristes. Moï essaie d'affirmer ici sa place à la croisée des cultures tout comme le suggère la théorie de l'imaginaire décolonial. Pour Pérez, le danger de toute littérature, en particulier sur l'histoire des femmes venant d'anciens pays colonisés, est de « potentially descend into the pitfalls of coloniality when systems of thought remain unchallenged » (1999 : XVII). De même, Moï veut mettre au grand jour des événements de l'histoire vietnamienne et témoigner pour toutes les voix qui ont disparu, tout en restant consciente en permanence des dangers que cela pose en termes de voyeurisme et d'oppression coloniale.

Dans les derniers mots de la narratrice, Moï semble préciser son projet d'imaginaire décolonial :

Les Américains ont des rêves de morne plaine. Je n'ai pas le même rêve. Dans mes rêves, les rizières verdoient, les forêts sont impénétrables, les bêtes sont féroces et les fleurs carnivores (...) Il faudra du temps pour comprendre de nouveau le monde des vivants et des héros. (2004 : 176)

L'auteure mentionne la transmission de l'histoire et comment se forment les idées d'une culture ou d'un pays en fonction des tensions politiques. Comme le dit Pérez, « political borders, geographic boundaries, and discursive categories have shaped late-twentieth-century

historical knowledge » (1999 : 3). L'histoire du Vietnam s'apprend encore, dans un contexte occidental, à travers son rapport aux États-Unis. Aujourd'hui, l'imaginaire décolonial consiste à retrouver les héros du Vietnam et à aller aux sources de ce qui forme son peuple et sa culture ; il s'agit de retourner au plus profond de la culture afin d'en retrouver ses atouts et forces au lieu de constamment percevoir l'histoire du pays dans un rapport de forces avec les puissances occidentales, et dans une position de victime des Américains et des Français. Pérez mentionne également que « adapting stereotypes – for example, women as wives and mothers – reveals more about what is unsaid and unthought than about gender itself. The stereotypes serve to produce particular systems of thought » (1999 : 12). La fin du roman de *Moi* peut servir encore de contestation du stéréotype féminin :

Je ne sais plus quoi faire de mes rêves. Je ne sais pas si les secousses électriques ont définitivement sclérosé les parties de mon corps où la vie se féconde (...) Aujourd'hui il me reste à récupérer mon âme errante. Si vous la rencontrez, dites-lui que mon corps est intact, presque intact. Quelques plaies suppurent encore, mais j'ai le temps... Des miasmes de ma chair sont restés ici, des traces de mes ongles, des gouttes de mon sang menstruel. Et pourtant, en dépit de tout cela, je suis déjà nostalgique de cet endroit de sable blanc et de murs noirs, où une partie de mon adolescence a été séquestrée. (2004 : 176-177)

La narratrice reconnaît, en effet, sa potentielle incapacité à remplir son rôle « biologique » et semble accepter son corps fragilisé. Néanmoins, contrairement aux stéréotypes de la femme faible et inférieure, elle attend un renouveau et la guérison de ses blessures. Elle ne sait ni comment ni si elle sera un jour capable d'aimer quelqu'un d'autre ou d'avoir un autre enfant, or elle n'a aucune peur car son corps changera et se transformera. Parce que son corps a été remodelé au contact des corps d'autres femmes emprisonnées dans les cages à tigres, elle a fait la paix avec la perte d'attributs féminins tels que les ongles et le sang des menstruations. Elle remarque aussi qu'une part d'elle est nostalgique de son temps passé dans la prison car cela lui a permis de construire une nouvelle forme d'elle-même et une capacité à s'adapter à la famine, à la souffrance et à l'isolement. Le sable blanc et les murs noirs font écho à la dualité vue précédemment : comme ce contraste symbolise en même temps la liberté et la séquestration, ou bien encore le rêve exotique et le cauchemar, le corps féminin, par extension, modèle la multitude d'expériences, de formes, et de rôles socioculturels et politiques. *Moi* ouvre un espace pour rappeler des moments tragiques et méconnus de

l'histoire vietnamienne d'un point de vue féminin ; le fait que ce roman se conclut sur la présence du corps féminin dans sa nature brute (ongles, menstruations), affiché sans tabou, et sur le paradoxe du désir vague ou regret attendri pour cette expérience atroce montre bien la volonté de créer une nouvelle représentation de l'expérience féminine dans l'histoire vietnamienne.

Le premier roman d'Anna Moï exprime ainsi cette obsession à démontrer que les choses ne sont jamais ce qu'elles semblent être (2011 : « Genèse de *Riz Noir* »). En réécrivant la tragédie historique du Vietnam et les destins individuels des sœurs Tan et Tao, Moï offre une alternative à l'histoire connue du Vietnam : elle ouvre un espace de remise en question du silence fait sur ce passage de l'histoire et sur le rôle des femmes vietnamiennes, et, de cette manière, commence un dialogue sur l'héritage matrilineaire du Vietnam. Moï continue son entreprise de l'Imaginaire décolonial à travers deux autres romans, *Rapaces* (2005) et *Violon* (2006), dans lesquels la réécriture de l'histoire coloniale et la représentation d'un entre-deux géographique et linguistique permettent au lecteur de remettre en question la définition de l'identité de cet Autre colonial et postcolonial.

Ouvrages cités

- CHESLER, Phyllis. 1975. *Les Femmes et la Folie*. Paris : Payot.
- CHIU, Lily V. 2008. The Return of the Native : Cultural Nostalgia and Coercive Mimeticism in the Return Narratives of Kim Lefèvre and Anna Moï. *Crossroads : An Interdisciplinary Journal of Southeast Asian Studies* 19.2, 93-124.
- CHOW, Rey. 2002. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York : Columbia University Press.
- DE FRANCIS, John. 1977. *Colonialism and Language Policy in Vietnam*. The Hague, The Netherlands : Mouton Publishers.
- MOÏ, Anna. 2004. *Riz Noir*. Paris : Gallimard.
- . 2005. *Rapaces*. Paris : Gallimard.
- . 2006. *Violon*, Paris : Editions Flammarion.
- . 2011. *Riz Noir : guide pédagogique*. SCEREN : CNDP-CRDP.
- NGO Thi Ngan Binh. 2004. The Confucian Four Feminine Virtues (*tu duc*) : The Old Versus the New – *Ke thua* Versus *phat buy*. *Gender practices in Contemporary Vietnam* Lisa Drummond et Helle Rydstrom (eds). Singapore : Singapore University Press. 47-73.
- NGUYỄN Van Ky, 2002. Rethinking the Status of Vietnamese Women in Folklore and Oral History. *Việt Nam Exposé : French Scholarship on Twentieth-Century Vietnamese Society*. Gisèle Bousquet et Pierre Brocheux (eds). The United States of America : The University of Michigan Press, 2002. 87-107.
- PÉREZ, Emma. 1999. *The Decolonial Imaginary : Writing Chicanas Into History*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- RIVERA RIVERA, Mayra. 2012. Thinking Bodies : The Spirit of a Latina Incarnational Imagination. *Decolonizing Epistemologies*. Ada Maria Isasi-Díaz et Eduardo Mendieta (eds). New York : Fordham University Press. 207-227.
- « Sibelius Jean ». *Encyclopédie de l'Agora*. 01 avril 2004. En ligne. 16 mai 2014. http://agora.qc.ca/dossiers/Jean_Sibelius.
- VAN DEN ABBEELE, Georges. 2009. Gender, Exile and Return in Việt-Kiêu Literature, *Transnational spaces and identities in the francophone world*. Hafid GAFAITI, Patricia M E Lorcin, et David G Troyansky (eds).

Lincoln : University of Nebraska Press. 321-343.

AFRIQUE DU NORD ET AMÉRIQUE DU NORD

Le Premier Homme d'Albert Camus : l'individu de l'autofiction et de la Méditerranée

Anne-Marie Ganster
University of Pittsburgh (USA)

« La Patrie, ce n'est pas l'abstraction qui précipite les hommes au massacre, mais c'est un certain goût de la vie qui est commun à certains êtres... La Méditerranée, c'est cela, cette odeur ou ce parfum qu'il est inutile d'exprimer : nous le sentons tous avec notre peau. »

Albert Camus, « La Culture indigène, la Nouvelle culture méditerranéenne » (1965 : 1321)

Pourquoi faire sentir le parfum de la Méditerranée à l'écrit si, justement, il est inutile de l'exprimer ? Est-il possible de trouver des mots pour dire ce qui ne se dit pas ? À la fois éphémère et concrète, la Méditerranée dont parle Albert Camus dans son discours « La Culture indigène, La Nouvelle culture méditerranéenne » se manifeste non pas d'un point de vue strictement géopolitique, mais d'une manière poétique, voire indicible, dans la langue de tous les jours. Elle est, comme il suggère, ressentie. Or, ce « nous » ambigu, ce « nous » qui suppose une collectivité capable de ressentir la même chose, implique quelque part une sorte de communication entre ces « certains êtres » car d'après Camus, les sentiments sont partagés. Si on suit ce raisonnement, pour Camus, l'individu goûte la vie méditerranéenne, et donc il fait partie d'une Patrie vague et réelle en même temps.

Étant donnée cette relation paradoxale entre l'individu et un certain universalisme, je pense que l'on pourrait appliquer ces idées à son « autobiographie », *Le Premier Homme*. Expression ultime de l'individu, l'autobiographie est le genre grâce auquel un sujet parlant peut raconter sa propre histoire. D'une part, Camus peint son goût de la vie méditerranéenne. D'autre part, il recrée cet esprit autrement inexprimable pour parler plus largement d'une expérience méditerranéenne partagée. Je propose que la nature autobiographique de ce texte se rapproche du genre contemporain que l'on appelle « l'autofiction », un genre qui exige l'ambiguïté vu son caractère à la fois autobiographique *et* fictionnel. Par conséquent, la forme de la narration du *Premier Homme* souligne le fait d'être situé entre deux côtés où il s'agit de négocier la sphère individuelle et la sphère sociale.

Debra Kelly (2007) et Peter Dunwoodie (2007) ont déjà tous les deux étudié la question de l'Histoire collective et de la mémoire dans *Le Premier Homme* ; j'ajoute à ces études postcoloniales une focalisation sur le caractère « autofictionnel » de cette œuvre inachevée consacrée à la Méditerranée. Né en Algérie, Camus s'est souvent déclaré méditerranéen. Il me paraît donc intéressant de faire une étude approfondie de la relation entre l'autobiographie de Camus et son discours sur la Méditerranée. Comme on peut voir les variantes dans son manuscrit, parler du processus d'écriture autobiographique chez Camus ouvre de nouvelles voies à l'analyse du genre.

Je propose, alors, de traiter les manières dont l'esprit méditerranéen se manifeste dans l'autobiographie de Camus, tout en demeurant quelque part inexprimable / insaisissable, aussi difficile à mettre en mots qu'une version authentique de la vie de l'auteur. En premier lieu, je m'interrogerai sur le caractère autobiographique de ce texte. D'un point de vue théorique, je m'appuierai sur la distinction entre autobiographie et fiction, une distinction toute aussi ambiguë que celle de la Méditerranée, qui, elle aussi, est un espace en même temps réel et ineffable. Je démontrerai ensuite comment les frontières linguistiques visibles dans le texte soulignent la question de l'indicible. Enfin, je parlerai des variantes dans le roman, non pas pour commenter les intentions de l'auteur, mais pour souligner à quel point elles dévoilent le côté inexprimable, et les moyens possible de le capter dans l'écriture, voire de le dépasser.

I. AUTOBIOGRAPHIE, ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE OU AUTOFICTION ?

Trouvé dans la sacoche de Camus le 4 janvier 1960, le jour de sa mort, le manuscrit du *Premier Homme* ne sera publié qu'en 1994 par sa fille Catherine à partir d'une dactylographie faite par sa femme, Francine. Le livre reste inachevé, et garde de nombreux indices de son statut de « travail en cours ». En effet, dans sa forme originale, *Le Premier Homme* comprend « cent quarante autres pages couvertes d'une petite écriture en pattes de mouche, difficile à déchiffrer, parfois sans point ni virgule... » (Rondeau 2005 : 36). La forme même de ce texte partiellement fini prête à l'ambiguïté : d'un côté, il y a une Méditerranée réelle et inexprimable, et de l'autre, une vie vécue mais aussi fictionnalisée.

Il est important ici de s'interroger sur la nature autobiographique de ce texte dans la mesure où *Le Premier Homme* transgresse certains critères du « genre » dont fait état Philippe Lejeune dans son *Pacte Autobiographique*. De nombreux critiques ayant déjà mis en question la manière dont nous abordons la distinction théorique entre autobiographie et fiction, rappelons d'abord en quoi consiste l'autobiographie selon Lejeune. Nous verrons, par la suite dans quelle mesure le genre auquel appartient *Le Premier Homme* guide notre lecture vers l'indicible. Après tout, Camus avait rédigé cette indication dans ses notes de travail : « le livre doit rester inachevé » (288).

Selon Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (1975 : 14). Ainsi, l'on s'appuie sur la forme du langage (en prose), le sujet traité (histoire d'une personnalité), et la relation entre l'auteur, le narrateur, le personnage, pour déterminer le caractère autobiographique d'un texte. En effet, quant à l'autobiographie, puisque les noms du personnage, du narrateur et de l'auteur sont identiques, (le « je » est à la fois auteur, narrateur et personnage) s'articule entre le narrateur et le lecteur un contrat (15) qui insiste sur la notion de la vérité du récit : le lecteur croit ce qu'il lit parce qu'en principe, le texte est authentique. Cependant, « la vérité » d'un texte, même autobiographique, n'est jamais absolue. Étant donnés les enjeux de la mémoire, un certain manque d'objectivité, le choix des anecdotes racontées et la manière de fictionnaliser certains aspects de l'histoire

pour la rendre plus littéraire, toute œuvre autobiographique met en question l'idée d'une vérité absolue.

Alors, peut-on considérer *Le Premier Homme* comme une autobiographie ? Keling Wei qualifie le texte d'« autobiographie algérienne » (2001 : 125), alors que Mounir Laouyen le considère comme une « nouvelle autobiographie » au sens où il opère une « subversion du genre » (2002 : 4). En effet, le texte ne correspond pas tout à fait aux critères établis par Lejeune. D'abord, Camus n'emploie pas la première personne du singulier pour raconter l'histoire de sa vie. Son personnage principal s'appelle Jacques Cormery, et donc le « il » du narrateur omniscient se trouve omniprésent dans ce texte. Cette distance linguistique entre l'auteur, le narrateur, le personnage et le lecteur est caractéristique d'une œuvre de fiction dont « la situation narrative... ne se ramène *jamais* à la situation d'écriture », d'après Gérard Genette (1972 : 226). Le personnage/narrateur se distingue de l'auteur, et donc l'auteur n'est pas responsable du contenu de l'énoncé produit. En même temps, Cormery était le nom de la grand-mère paternelle de Camus, donc ce nom n'est pas si éloigné du sien. D'une part, le choix du « il » au lieu du « je » met en doute le contrat de la vérité. D'autre part, ce même choix paraît être une tentative de rendre l'histoire autobiographique plus littéraire. Par ailleurs, la distance linguistique du « il » souligne une certaine opposition entre le récit intime et singulier de Camus et l'histoire plus universelle qu'il raconte. Ce « il » nous renvoie à la notion d'une collectivité faite de plusieurs « je ». Une histoire devient ainsi polyphonique. Paul Ricœur commente pour sa part que : « Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées » (1983 : 356). Kelly soutient que « *Le Premier Homme* is not a mythologizing text, it is written in the full understanding of the consequences of the Algerian War of Independence, and as such is not a surrender to nostalgia, another frequent accusation levelled at Camus, but part of the work of mourning and loss » (2007 : 224). *Le Premier Homme* serait donc un tissu d'histoires de la vie de Camus et un tissu d'histoires de l'Histoire oubliée collective du pied-noir dans la Méditerranée.

Le second écueil de catégorisation générique du *Premier Homme* relève du fait que l'œuvre n'est pas terminée. Puisque nous avons accès

au processus d'écriture à travers les notes et les annexes, nous savons (jusqu'à un certain point) ce que Camus souhaitait modifier dans le récit : s'il est évident qu'il parle de sa propre vie, il cherche également à adapter celle-ci à son œuvre littéraire, voire à cacher les indices concrets de sa véracité. On remarque ce désir d'adaptation suivant des indications comme « développer » et « allonger » (164), les réécritures des phrases (137 ou 168), et surtout ces rappels de masquer la véritable identité des personnages (121, note a : « attention, changer les prénoms »). Par conséquent, ce qui aurait été flou est d'autant plus clair. Comme si *Le Premier Homme* était un roman à clé dans lequel la clé est inscrite explicitement.

S'agit-il donc d'un roman autobiographique et non pas d'une autobiographie ? Limité aux cas où le héros porte un nom différent d'auteur, le roman autobiographique selon Lejeune ne serait qu'un changement mineur du projet autobiographique. Dans son œuvre *Est-il je ?*, Philippe Gasparini explique que

le roman autobiographique s'inscrit dans la catégorie du possible (*eikós*), du vraisemblable naturel. Il doit impérativement convaincre le lecteur que tout a pu se passer logiquement de cette manière. Faute de quoi il bascule dans un autre genre qui, lui, mélange vraisemblable et invraisemblable, l'autofiction. (29)

Quelles sont les limites de la vraisemblance dans *Le Premier Homme* ? Guy Pervillé a déjà résumé les différences entre la vie de Camus et son œuvre (2003 : 431). Pour les besoins de mon travail, il n'est nécessaire de vérifier les événements du récit en faisant une comparaison avec la vie d'auteur. En revanche, parler du genre me permet de dégager une manière de lire et d'interpréter cette œuvre. Si j'hésite à attribuer l'appellation de « roman autobiographique » au *Premier Homme*, c'est parce qu'il faut s'interroger tout d'abord sur cette ligne floue où le vraisemblable bascule vers l'invraisemblable. Pourrait-on alors avancer que *Le Premier Homme* est une autofiction ?

La définition que donne Gasparini de l'autofiction est limitée par rapport aux autres délimitations de ce genre ambigu. Officiellement, le terme « autofiction » a été utilisé pour la première fois par Serge Doubrovsky pour définir son roman *Fils* (1977). Toujours dans le cadre établi par Lejeune, un récit d'autofiction doit répondre à deux critères : d'une part, le texte retient le prénom et le nom de l'auteur, et d'autre part, comme Chanfrault-Duchet l'explique, « l'auteur s'invente une existence tout en conservant son identité réelle » (1993 : 156). En quelque sorte, l'explication la plus claire du genre provient de Vincent

Colonna, qui définit l'autofiction comme « la fictionnalisation de l'expérience vécue » (1989). Or, cette définition est assez réductrice car elle ignore le rapport de l'autofiction et la psychanalyse. D'après Doubrovsky lui-même, « l'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte » (1980 : 89). L'expérience de la psychanalyse met en valeur des vérités interprétées et floues, et c'est cette expérience qui entre dans le genre de l'autofiction, contrairement à l'autobiographie qui s'appuie sur la fidélité entre l'histoire vécue et l'histoire racontée.

En effet, le roman autofictionnel se nourrit souvent de l'expérience analytique de l'auteur, qui en parle dans son récit, comme l'explique Régine Robin (1993 : 82). L'effet est double : l'auteur fait référence à ses expériences psychanalytiques dans le récit, et le processus d'écrire fonctionne comme une continuation de la séance analytique. Doubrovsky lui-même en parle pour expliquer la scène du rêve du monstre marin dans *Fils* : il explique que « [le rêve] est authentique, mais je n'en ai jamais parlé à mon psychanalyste. Les paroles du psychanalyste, elles aussi, sont vraies, mais elles n'ont pas été prononcées pendant la même séance » (2013). Or, ce processus d'auto-narration, particulière à l'autofiction, existe dans l'autobiographie aussi, autrement nommé « l'aspect téléologique ». Jean Starobinski décrit l'aspect téléologique dans ces termes : « comment d'autre que j'étais, je suis devenu moi-même » (1970). De cette manière, l'œuvre autobiographique ou l'autofiction se limiterait à un travail individualiste, voire narcissique. Toutefois, il y a des différences entre l'introspection de l'autobiographie et le processus psychanalytique de l'autofiction : tout d'abord, l'auteur de l'autofiction cherche à recréer l'espace indéfini situé entre vérité et fiction pour ses lecteurs, tandis que l'autobiographie traditionnelle cherche à effacer tout ce qui resterait indécidable. La nécessité de reconstruire une vérité indubitable dans un texte autobiographique se manifeste surtout dans les *Confessions* de Rousseau, qui, d'après l'auteur lui-même, peint son portrait dans « toute sa vérité ». La relation entre l'auteur et le lecteur devient plus compliquée dans l'interprétation d'un texte autofictionnel.

Évidemment, dire que *Le Premier Homme* est une autofiction ne veut pas que le texte respecte tous ces critères car par exemple, le texte ne garde pas le prénom et le nom d'auteur dans le récit. En revanche, le

côté téléologique du *Premier Homme* est incontestable. Parler des influences de sa famille, de son professeur et de son pays natal est plus qu'une explication de comment l'auteur est devenu ce qu'il était, c'est aussi un remerciement, une appréciation pour tous ceux qui l'ont profondément marqué. Comme Camus l'écrit dans les notes du livre, « En somme, je vais parler de ceux que j'aimais. Et de cela seulement. Joie profonde »⁷⁷. Il y a peut-être aussi un côté mémorialiste dans *Le Premier Homme* dans la mesure où Camus l'a écrit quand il était déjà célèbre.

Or, *Le Premier Homme* ne se réduit pas à une évocation simple d'une existence passée. En fait, la notion du genre du texte s'ouvre aussi à un questionnement méthodologique plus élargi sur l'autobiographie. Dans son article « Autobiography as De-facement », Paul De Man met en doute le fait que l'autobiographie soit un genre, disant que « the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that [it] is undecidable » (1979 : 921). Alors, si nous considérons que *Le Premier Homme* se situe dans cet espace indéfinissable lié à son genre, sans tenter de lui attribuer l'étiquette d'« autobiographie », de « roman autobiographique », de « roman d'autofiction » ou encore de « roman » tout court, nous pouvons souligner un certain *processus* de compréhension de la part du lecteur. Camus écrit cette œuvre indéfinissable parce que le contenu de son sujet est son identité d'homme de la Méditerranée : mais, la Méditerranée n'est pas une nation, et donc ce sujet aussi n'a pas d'identité reconnue. Autrement dit, l'oscillation entre la fiction et l'autobiographie dans ce texte reflète la nature insaisissable du sentiment de la Méditerranée. La forme (voire le « genre », si on se permet de le dire) du *Premier Homme* exige une lecture à partir de ce qui n'a pas encore été dit, car la Méditerranée est indéfinissable. Il faut non seulement la narrer, mais aussi l'inventer.

II. FRONTIÈRES DU LANGAGE : UNE FAMILLE SILENCIEUSE, LA POÉSIE COMME LA MÉMOIRE DE L'ÊTRE

Le non-dit se manifeste dans *Le Premier Homme* surtout dans la mesure où la famille de Jacques est un espace silencieux. Jacques habite

⁷⁷ Voir aussi la lettre qu'il a écrite à son professeur M. Germain, 19 novembre 1957.

avec sa mère quasi sourde qui ne parle que très peu (« il ne l'avait jamais entendue se plaindre... il ne l'avait jamais entendue dire du mal de personne... il l'avait rarement entendue rire de tout son cœur » (p. 72)). Par conséquent, les seules traces du père de Jacques qui lui restent sont cachées dans l'oubli insaisissable de sa mère (« – Il s'appelait Henri et puis quoi ? – Je ne sais pas. – Il n'avait pas d'autres noms ? Je crois, mais je souviens pas » (p. 74)) ou dans des lettres peu révélatrices (« l'éclat d'obus qui avait ouvert la tête de son père était dans une petite boîte de biscuits derrière les mêmes serviettes de la même armoire, avec les cartes écrites du front et qu'il pouvait réciter par cœur dans leur sécheresse et leur brièveté » (p. 76)). Son oncle Étienne/Ernest parle très peu aussi – il est « tout à fait sourd lui, et s'exprimant autant par onomatopées et par gestes qu'avec la centaine de mots dont il disposait » (p. 113). Dans cette famille, on n'entend pas bien, on ne lit pas beaucoup (puisqu'on ne sait qu'à peine lire), et on parle d'une manière simplifiée, voire pas du tout.

Or, ce manque de langage n'indique pas forcément un manque de communication. On peut considérer cet appui sur la communication comme une métaphore pour la figure du pied-noir, qui n'a pas de langue ou qui est pris entre différentes langues. Doublement marginale, cette figure se trouve en dehors de l'espace français et de l'espace algérien. La Méditerranée est un espace qui n'a pas de langue unique, mais comme dans la famille de Jacques, cela ne nie pas l'existence d'une communauté sans langue et sans nom. Après tout, les membres de cette famille arrivent à communiquer entre eux, même dans le silence, surtout Jacques et son oncle. Tout juste après une partie de chasse, par exemple, Etienne/Ernest et Jacques rentrent ensemble : « 'tu es content ?' Jacques ne répondait pas. Ernest riait et sifflait son chien. Mais, quelques pas plus loin, l'enfant glissait sa petite main dans la main dure et calleuse de son oncle, qui la serre très fort. Et ils rentraient ainsi, en silence » (128). Et, par ailleurs, quand Jacques s'est cassée la main, l'oncle Ernest, « il l'avait senti, quant à lui le jour de l'accident à la tonnellerie » (139). Il y a une fraternité qui est sentie, et non pas forcément parlée. En tant que lecteurs, nous sentons cette fraternité dans le rythme des phrases courtes qui deviennent petit à petit plus longues, coupées par points qui soulignent le silence.

Au sens plus large, le leitmotiv du silence et de la communication *en dépit du silence* nous renvoie à un discours sur le langage et ses limites intrinsèques. D'une certaine manière, les limites ne se posent pas inter-

linguistiquement (c'est-à-dire entre les langues). Ces frontières sont plutôt intra-linguistiques, propres au langage. En effet, Camus met en doute le potentiel du langage à tout exprimer de la même façon que fait Jacques Derrida dans son œuvre *Le Monolinguisme de l'autre*. En écrivant « je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne » (42), Derrida évoque à la fois les illusions de l'identification avec une communauté grâce à l'usage d'une langue, et des possibilités d'appropriation d'une langue vu son caractère non-appropriable. Ainsi, Derrida voit dans le français plus que la langue du colonisateur. Il insiste sur le fait que la langue nous dépasse tous, même s'il y a une spécificité au pied-noir, et dans le cas de Derrida, du Juif d'Algérie. Jenny Laurent explique « la langue » d'après Derrida dans ces termes : « Elle ne m'est pas offerte comme une forme toujours instrumentable. Souvent elle se dérobe à mes efforts. Et je ne suis pas son maître. Aussi puriste que je sois, toujours par quelque bord, elle m'échappe » (2005). Il me semble que *Le Premier Homme* souligne à la fois ce caractère non-appropriable du langage et sa relation à l'oubli du passé. De plus, il renvoie aussi à l'impossibilité d'une langue de la Méditerranée. Le passé de Jacques lui échappe dans la mesure où il n'a jamais connu son père, et il n'a aucun moyen concret de retracer ses origines.

En essayant de reconstruire son passé, Jacques doit passer par « la mémoire enténébrée » de sa mère, une mémoire individuelle qui fonctionne métaphoriquement comme la mémoire collective de la colonisation algérienne perdue dans l'oubli. Camus écrit : « la mémoire des pauvres déjà est moins nourrie que celle des riches, elle a moins de repères dans l'espace puisqu'ils quittent rarement le lieu où ils vivent, moins de repères aussi dans le temps d'une vie uniforme et grise » (93) et par ailleurs « Ni sa mère ni son oncle ne parlaient plus des parents disparus. Ni de ce père dont il cherchait les traces, ni des autres. Ils continuaient à vivre de la nécessité... » (149). D'un côté pratique, l'oubli est donc la conséquence des conditions socio-économiques défavorisées, et aussi, bien que Camus n'en soit peut-être pas conscient, au refus de mémoire de la part du pied-noir. Pas juste reléguée à la famille de Jacques mais aussi généralisée aux gens « pauvres, » la mémoire dans ce cas devient collective. Comme Debra Kelly explique,

If *Le Premier Homme* is written in the full understanding of the consequences of the Algerian War of Independence, this is not a surrender to nostalgia, but part of the work of mourning and loss. The aim of the elaboration of a collective memory – which is arguably Camus's purpose in *Le Premier Homme* – is to create a 'useable past' for the creation of a

group identity... Yet since French Algerians have no future, rather than expressing an 'unchanging reality', *Le Premier Homme* is a book of mourning... a kind of remembering [that]... will end in letting go. (2007 : 198)

Précisément si *Le Premier Homme* est une sorte de deuil qui « will end in letting go », le langage ne serait qu'un outil qui permet à l'auteur (voire à la collectivité) de recréer ce « passé utilisable ». Or, le leitmotiv du non-dit et du silence fait plus que s'appuyer sur l'expression d'une mémoire collective. Effectivement, ils soulignent à quel point la Méditerranée est aussi réelle *et* ineffable.

D'un côté, *Le Premier Homme* peint une image de la Méditerranée en évoquant des souvenirs ensoleillés de l'enfance de Jacques. Par exemple,

cette nuit en lui, oui ces racines obscures et emmêlées qui le rattachaient à cette terre splendide et effrayante, à ses jours brûlants comme à ses soirs rapides à serrer le cœur, et qui avait été comme une seconde vie, plus vraie peut-être sous les apparences quotidiennes de la première vie et dont l'histoire aurait été faite par une suite de désirs obscurs et de sensations puissantes et indescriptibles, l'odeur des écoles, des écuries et du quartier, des lessives sur les mains de sa mère... la chaleur des camarades préférés... de transpiration et de poussière... la révélation d'un monde raffiné et délicat et à l'indicible séduction... (303-304)

On note tout d'abord l'ubiquité des sensations dans ce passage : la chaleur, les images des jours brûlants et surtout les odeurs se mêlent pour affirmer quelque chose « d'indescriptible » et « d'obscur ». C'est la poétisation en prose de l'idée exprimée dans la citation d'ouverture, que « La Méditerranée, c'est cela, cette odeur ou ce parfum qu'il est inutile d'exprimer : nous le sentons tous avec notre peau ». D'un côté, les exemples que donne l'auteur concrétisent un sentiment qui sinon serait resté caché derrière les apparences. De plus, tout ce qui est derrière est « plus vrai ».

On pourrait donc conclure que le langage peut essayer de capturer quelque chose d'inexprimable, mais c'est presque comme si pour le capturer, il faudrait exister dans un espace incertain. Dans ce qui est très concret, évident et réel, on découvre des vérités, des sentiments, des « sensations puissantes » qui restent attachés à l'ineffable. De cette manière, *Le Premier Homme* évoque une vision de la Méditerranée semblable à celle d'Yves Bonnefoy telle qu'il l'exprime dans sa préface à l'anthologie *Les Poètes de la Méditerranée* (2010). Bonnefoy peint un tableau de la Méditerranée dans lequel se mélangent les sens et la pensée, le mystère et la vérité, la transcendance et la réalité « ordinaire ».

Bien que de nombreuses antithèses se dévoilent dès les premières lignes de ce texte (limite/seuil, s'enveloppant/se creusant, couchant/levant, découvrir/oublier, etc.), au cœur de l'argument de Bonnefoy on découvre une résistance aux oppositions binaires pour privilégier un certain flou poétique, révélateur du flou de l'être. Plus précisément, ce flou caractérise la Méditerranée. À la fois un espace « entre-deux » ou « entre plusieurs » en termes géographiques, linguistiques et historiques, la Méditerranée incarne l'expérience et l'imagination : elle est poétique et poésie. Elle est interprétée et elle interprète ; vivante et vécue.

III. LES VARIANTES : UN PROCESSUS D'ÉCRITURE TOUJOURS EN ÉVOLUTION

Comme le mélange de vérité et de fiction dans le genre « autobiographique », le mélange de l'éphémère et du concret nous force à rester dans l'indécision, l'incomplétude. Cela se manifeste dans le texte à partir des notes et des variantes d'autant plus que l'on sait que Camus voulait que ce texte reste « inachevé ». Le caractère inachevé du *Premier Homme* nous concerne dans la mesure où la forme manuscrite du texte reflète son contenu.

Tout d'abord, les prénoms des personnages changent au fur et à mesure que l'auteur raconte son histoire. Oncle Étienne devient Ernest (68), la mère de Jacques qui s'appelle « Lucie » au départ devient « Catherine » (98) et le frère de Jacques s'appelle Henri et Louis (250). D'un côté, ces changements semblent inconscients – un prénom glisse vers un autre, comme si Camus n'arrivait pas à s'éloigner de la nature autobiographique du texte. Les prénoms changent parce qu'ils sont *faux*, des éléments fictifs qui cachent la vraie histoire. Or, Camus oscille entre la fictionnalisation de son expérience vécue et la réalité de cette expérience. En quelque sorte, l'auteur envisageait de faire une sorte d'œuvre autofictionnelle sans être capable de tout fictionnaliser. Par ailleurs, quelques indices laissent entendre que Camus *savait* qu'il basculait entre la réalité et la fiction. Par exemple, il écrit « il y avait Daniel et Pierre* » et indique dans ses notes il marque « attention, changer les prénoms » (121). Il est évident alors qu'il était au courant de ce qui était « undecidable » dans la fictionnalisation de son récit.

En deuxième lieu, la fréquence des mots qualifiés d'« illisibles » donne une sorte de concrétisation de l'inexprimable dans la version imprimée du *Premier Homme*. Même si ces mots illisibles auraient été

déchiffrables pour l'auteur, le fait qu'ils nous soient indéchiffrables souligne encore une fois les limites de la langue, cette fois-ci par rapport à l'interprétation textuelle. Chez le lecteur, ces trous littéraires évoquent l'ambiguïté ; métaphoriquement, ils provoquent des « sensations puissantes » en parallèle avec l'inexprimable dont parle Camus dans *Le Premier Homme*. Ces mots illisibles sont la matérialisation d'une Méditerranée aussi illisible, néanmoins sentie.

Les indications des mots « illisibles » dans les notes sont les marques de l'intercesseur. Or, la plupart des notes dans le manuscrit sont celles de l'auteur – des éléments à « développer » (82), des détails à vérifier (140), des descriptions élaborées (117) et parfois des changements dans l'organisation même du texte (« Amener l'oncle Ernest *vieux, avant* – son portrait dans la pièce où se tenaient Jacques et sa mère. Ou le faire venir *après* » (111)). En tant que lecteurs, nous pouvons voir comment le récit prenait sa forme, et à quel point le fait d'écrire sa vie représentait un défi pour l'auteur. Camus cherchait à saisir des sentiments à travers l'usage de ses mots, et c'était-là un processus sans fin.

Dans les notes du texte, Camus réécrit certaines phrases aussi : « L'Arabe qui conduisait faisait claquer alors sur son dos le plat des rênes usées* » devient des rênes « fendillées par l'usure » (14). Par ailleurs, « ...Jacques après tant d'années ne pouvait se rappeler cette histoire sans une crispation de honte et de dégoût* » devient « où la honte et le dégoût se mêlaient » (100). En regardant ces phrases refaites, nous voyons un travail soigné au niveau du langage. Évidemment, Camus choisit ces tournures de phrases pour être plus littéraire, voire plus poétique. Si l'on considère que « la poésie est le flou de l'être », comme le disait Bonnefoy, peut-on dire que ces précisions sont paradoxalement révélatrices d'un flou plus philosophique ? Ces réécritures distinguent ce manuscrit des autres manuscrits dans le sens où elles révèlent un processus infini d'écriture et d'interprétation souligné par le fait que ce texte *doit rester inachevé* d'après l'auteur. D'une certaine manière, utiliser un langage poétique serait la façon privilégiée d'insister sur les limites langagières afin de les dépasser.

IV. EN GUISE DE CONCLUSION

L'esprit inexprimable méditerranéen se concrétise dans *Le Premier Homme* dans le sens où, paradoxalement, rien n'est définitif, mais tout

est palpable. C'est-à-dire, comme cette œuvre quasi autobiographique / quasi fictive et inachevée, la Méditerranée qui est représentée est autant réelle qu'ineffable. Situé quelque part entre deux côtés génériques, *Le Premier Homme* nous rappelle à quel point la reconstruction du passé demeure néanmoins insaisissable dans sa totalité. En lisant ce texte, on ressent la constitution d'un double sujet culturel – celui de l'auteur et celui de la Méditerranée. Or, définir l'identité méditerranéenne resterait pour l'auteur un fait inaccompli car elle est toujours en train de se (re)construire à travers un processus sans fin. Au lieu de définir quelque chose qui n'avait pas encore été dit, Camus saisit le sentiment de l'inexprimable pour parler plus largement de l'expérience partagée méditerranéenne : un goût de la vie, un goût de l'insaisissable.

Ouvrages cités

- BEAUJOUR, Michel. 1980. *Miroirs d'encre*. Paris : Le Seuil.
- CHANFRAULT-DUCHET, Marie-Françoise. 1993. « Adolf Wölfli : mémoires bruts? » *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Publié sous la direction de Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE. Université de Paris X . 156.
- COLONNA, Vincent. 1989. *L'autofiction (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*. Doctorat de l'E.H.E.S.S. Directeur : Monsieur Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- DE MAN, Paul. 1979. « Autobiography as De-facement ». *MLN*. 94, 5. Comparative Literature. 921.
- DOUBROVSKY, Serge. 1980. « Autobiographie/vérité/psychanalyse » *L'esprit créateur*. XX, 3. 89.
- DUNWOODIE, Peter. 2007. « Negotiation or Confrontation ? Camus, Memory and the Colonial Chronotope. » *Albert Camus in the 21st Century: A Reassessment of his Thinking at the Dawn of a New Millenium*. New York, Amsterdam.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Le Seuil. 2004.
- GENETTE, Gérard. 1972. « Discours du récit. » *Figures III*. Paris : Le Seuil.
- KELLY, Debra. 2007. « *Le Premier Homme* and the literature of loss » *The Cambridge Companion to Camus*, Edward J. HUGHES. Cambridge : Cambridge University Press. 191-202.
- . 2007. « An Unfinished Death: The legacy of Albert Camus and the work of textual memory in contemporary European and Algerian literatures. » *International Journal of Francophone Studies*. 10, 1-2.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.
- LAURENT, Jenny. 2005. « La langue, le même et l'autre ». <http://www.fabula.org/lht/0/Jenny.html>.
- PERVILLÉ, Guy. 2003. « Albert Camus était-il raciste ? : Le témoignage du *Premier Homme*. » <http://guy.perville.free.fr/spip/article.php3?>

- id_article=33#nb7. *Histoire et littérature au XX^{ème} siècle*, collection *Sources et travaux d'histoire immédiate*. Toulouse : GRHI. 431-445.
- RICÉUR, Paul. 1983. *Temps et Récits*. Paris : Le Seuil.
- ROBIN, Régine. 1993. « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut. » *Autofictions & Cie*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes modernes, Publié sous la direction de Serge DOUBROVSKY, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (Université Paris X):. 82.
- RONDEAU, Daniel. 2005. *Camus ou les promesses de la vie*. Paris : Éditions Mengès.
- SAROCCHI, Jean. 1995. *Le Dernier Camus ou 'Le Premier homme'*. Paris : Nizet.
- WEI, Keling. 2001. « Le premier homme. Autobiographie algérienne d'Albert Camus. » *Études littéraires*. 33, 3. 125-135.

Être « exotique » dans l'entre-deux-guerres : l'exemple de Robert de Roquebrune

Marie-Hélène Grivel

Université Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (France)

Les métaphores arboricoles sont fréquentes pour évoquer les relations franco-québécoises en matière de littérature. Dans l'entre-deux-guerres, et ce de part et d'autre de l'Atlantique, la France est considérée comme la souche de la culture canadienne-française. Pour les « douaniers de la littérature », la France coloniale représente le passé glorieux de la Belle Province. En cela, ils offrent à leur pays une histoire et un sujet littéraire. En revanche, pour ceux partis parfaire leurs études à Paris, la France culturelle des années 1900-1914 n'a plus rien à voir avec ce passé. Naît alors une querelle du sujet, faut-il baser l'art sur le terroir ou avoir du style ? Dans les deux cas, c'est l'*intelligentsia* française qui donne le ton. Dans l'après-guerre, être inscrit dans un cercle de sociabilité est la stratégie de légitimation pour un écrivain canadien-français. Il faut se plier aux exigences des pontes parisiens et cela, Robert de Roquebrune l'a bien compris. Ce dernier fait œuvre d'avant-garde au Québec avec la revue *Le Nigog*, se faisant même taxer d'« exotique ». Mais trop « Français » dans la Belle Province, il devient pourtant un « auteur canadien » pour les intellectuels français. Lui qui mène la première querelle, ne participe pas à celle de l'utilisation de la langue dialectale dans l'écriture. Ce sont les « Individualistes », rejetant toute implication de la France, qui vont trouver un débouché appréciable pour faire éclore une culture typiquement canadienne-française loin de la France du passé – même si Robert Charbonneau relance la polémique, cette fois avec la France.

INTRODUCTION

Selon Pierre Rajotte, dans l'entre-deux-guerres au Québec : « Nul ne peut prétendre à la qualité de peintre, d'écrivain, de comédien ou d'intellectuel, nul ne peut se dire "cultivé" s'il n'a pas traversé l'Atlantique et découvert les "vieux pays" »⁷⁸. Cela est d'autant plus vrai que d'après Madeleine, la célèbre propriétaire de *La Revue moderne*, les intellectuels sont très attachés à « Cette haute culture française vers laquelle nous tendons nos esprits avides... depuis des siècles »⁷⁹. Pour l'élite, la France représente les racines et Paris demeure la capitale du savoir et de la littérature. C'est du moins ce que les prêtres-critiques imposent comme canevas à la société. Mais leur représentation de la France n'est pas celle de ceux qui y ont séjourné. C'est particulièrement le cas de Robert Laroque de Roquebrune et de ses amis du *Nigog*. Ces avant-gardes déclenchent sur la scène publique la querelle du sujet. Faut-il, comme le prétendent les clérico-nationalistes, rester axé sur des thèmes exclusivement nationaux pour faire de la littérature ? Les « nigogistes » repartent pour la France, sans avoir véritablement répondu à la question. C'est du côté français que viendra la réponse grâce à la publication successive de *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et des *Habits rouges* de Robert de Roquebrune. Il semble que, pour être reconnu à Paris, il soit essentiel de coller au terroir canadien-français ; ce qui, pour un temps, met tout le monde d'accord à Montréal. Toutefois, les succès de Félix-Antoine Savard et de Ringuet déplacent la querelle sur le thème de la langue. Et ce sont les « Individualistes » qui affranchissent leur culture (langue et sujet) de la suprématie supposée de la France.

LA QUERELLE DU SUJET : NAISSANCE D'UNE CRITIQUE

L'herméneutique littéraire repose, et ce depuis le début du XX^{ème} siècle, sur un seul homme, M^{gr} Camille Roy, qui met « la littérature "en service national", vertueux, mais sans la couper des "sources de la littérature mère" »⁸⁰. Dès 1907, il publie *Essais sur la littérature canadienne*, ouvrage dans lequel il « démontre l'existence d'une

⁷⁸ Pierre Rajotte, « Stratégies d'écrivains », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 32.

⁷⁹ Madeleine, « Enfin », *La Revue moderne*, 15 août 1920, p. 7.

⁸⁰ Laurent Mailhot, *La Littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, coll. « Essai », 2003, p. 49.

littérature nationale chez les Canadiens français »⁸¹. Rompu à la critique parisienne, qu'il prend comme référence, il ne peut s'empêcher de calquer ce modèle sur les écrits de ses compatriotes. En 1918, paraît son texte consacré aux auteurs français⁸² qui l'amène à construire « toute une théorie sur la transmissibilité de la "clarté française" par le sang des ancêtres. »⁸³ La France coloniale représente la souche de la culture canadienne-française. Il prône le nationalisme littéraire et le respect de la morale catholique par le maintien de la langue française et l'ancrage du sujet sur le territoire national. Pourtant, sa vision n'est pas partagée par tous. Pour certains, nationalisme ne signifie pas forcément « clérico-nationalisme », et des voix s'élèvent contre les « douaniers de la littérature » (Victor Barbeau) et des idées.

Éclate alors une querelle politico-littéraire. L'École littéraire de Montréal donne le coup d'envoi dans *Le Terroir*. Elle énonce que si « les collaborateurs [...] souhaitent l'avènement d'une littérature nationale et d'une langue autonome, de l'indépendance du Canada et même du Québec, [...] ils se réclament aussi du service de l'art : "Notre maître sera l'art" »⁸⁴. Il n'existe pas de cadre spécifique à la création et au « nous », ancré sur le territoire et prôné par les clérico-nationalistes, ils opposent le « je » de la liberté. Les tensions se cristallisent avec la naissance d'une nouvelle revue élaborée par de jeunes intellectuels bientôt affublés du nom d'« exotiques ». Ces « retours d'Europe » participent à la scission du champ littéraire des années 1920, d'un côté l'élite et de l'autre les avant-gardes.

Mais qui sont les « exotiques » ? Étymologiquement, ce sont ceux qui viennent de l'extérieur. Pratiquement, ce sont ceux qui introduisent des thèmes extranationaux dans leurs productions, et qui luttent contre le « nationalisme exclusif », arguant que bien que ce courant soit porteur de chefs-d'œuvre, il ne saurait les engendrer tous. Ces jeunes intellectuels sont empreints des textes contemporains d'auteurs français qu'ils ont découverts lors de leurs études en France. Si les thèses

⁸¹ Lucie Robert, « Essais sur la littérature canadienne », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1900-1939)*, Tome II, Montréal, Fides, 1980, p.457-461.

⁸² *La Critique littéraire du XIX^{ème} siècle, De Mme de Staël à Émile Faguet*, Québec, Imprimerie de L'Action Social ltée, 1918.

⁸³ Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne française*, Paris, PUF, 3^{ème} éd., 1965, p. 107.

⁸⁴ Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », Yvan Lamonde et Esther Trépanier, (dir.), *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Éditions de l'IQRC, 2007, p. 22.

nationalistes et exotiques sont basées sur un même catholicisme, elles ne relèvent pas du même champ. En effet, les prêtres-critiques font émerger une « paralittérature nationale » quand les seconds œuvrent à la professionnalisation de l'ensemble du champ éditorial⁸⁵. Les deux camps se rejoignent sur le fait que la France reste le baromètre d'excellence pour définir ce que doit être la littérature. Ils n'ont juste pas la même France en référence. C'est pour cette raison que nous avons choisi de traiter de Robert de Roquebrune, car son parcours nous éclaire sur deux phénomènes, à savoir que la notion d'« exotique » est évolutive dans le temps, et qu'elle ne signifie pas la même chose si l'on est au Canada ou en France.

Nous savons très peu de choses du premier voyage de Robert de Roquebrune en France, excepté qu'il y poursuit ses études au Collège de France puis à la Sorbonne. En raison des guerres, ses séjours dans l'Hexagone (1911-1940) sont entrecoupés. C'est donc pendant un de ses retours que lui, Fernand Préfontaine et Léo-Pol Morin fondent une revue dont le but est « de tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie »⁸⁶. Ils se donnent pour « mission de faire l'éducation du public »⁸⁷, et créent une revue, *Le Nigog*, ouvrant la voie contre le « nationalisme exclusif ». Leurs voyages en France leur ont fait prendre conscience de la montée du régionalisme dans leur pays. C'est contre ces images d'Épinal qu'ils prônent que « critiquer une œuvre, ce n'est pas regarder d'abord si le thème est canadien ou catholique, c'est plutôt considérer le fond et la forme, les idées et le style »⁸⁸. En janvier 1918, le numéro un est en kiosque, et les membres exposent leur objectif : « Nous le répétons avec insistance, l'Art est le seul but de notre effort comme il sera le seul critère de notre critique »⁸⁹. Dans un climat mondial peu propice aux questions artistiques, les fondateurs décident pourtant d'en faire le sujet principal⁹⁰, en intéressant les lecteurs à

⁸⁵ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. 4, Les Presses de l'Université Laval, 1999, pp. XVI-XVII.

⁸⁶ *Le Nigog*, vol. 1, Imprimerie L. Ad. Morissette, 1918, 408 pages.

⁸⁷ Jacques Michon (dir.), *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, t. 2, *La Naissance de l'éditeur. 1900-1939*, Montréal, Fides, 1999, p. 404.

⁸⁸ Édouard Chauvin, « Foin ! Foin ! du régionalisme », *Le Nigog*, juin 1918.

⁸⁹ Anonyme, « Signification », *Le Nigog*, janvier 1918, p. 3.

⁹⁰ « L'art est plutôt une futilité, l'apanage peu enviable de quelques rêveurs, qui mourront pauvres. Il a le tort immense de ne pas payer son homme. [...] Non : l'art chez nous est

l'esthétisme sous toutes ses formes sans s'attacher au sujet. Dès le numéro de février 1918, ils introduisent un article débutant par une citation de Rémy de Gourmont : « Le sujet en art n'a d'intérêt que pour les enfants et les illettrés »⁹¹. Ce qui est une attaque directe à la pensée de l'époque – tout dans la revue allant à l'encontre du classicisme de M^{gr} Roy. En cela, la revue est la première publication à classer au rang des feuilles modernistes, au double titre de ses partis-pris et de la pluridisciplinarité des sujets abordés.

Robert de Roquebrune en devient le directeur littéraire, Fernand Préfontaine s'occupe des arts plastiques, et Léo-Pol Morin de musique. Ils sont entourés par de nombreuses personnalités, que ce soit des musiciens, des littéraires, des universitaires, des peintres, des architectes ou des sculpteurs. Ils reprochent aux « régionalistes » leur politisation qui leur font produire continuellement la « même messe de minuit et la même veillée de village. » Berthelot Brunet explique que ses adversaires ont une vision étriquée de la littérature contemporaine française, à savoir « Bazin, Bourget (le Bourget d'après la conversion), Brunetière, Bordeaux, le vicomte de Vogué et [qu'ils] ont appris l'art des vers dans le traité si étroit de Dorchain. » Alors que les « vraies raisons pour lesquelles je suis "exotique" » ajoute-t-il, « et aussi croyez moi, pour lesquelles la plupart des "exotiques" sont des "exotiques" », c'est que « nous détestons le cliché, le banal et rien ne nous horripile comme de nous cantonner dans un seul genre »⁹². Pour les « nigogistes », l'explication est claire, elle réside tout entière dans la méconnaissance de l'écriture moderne française et étrangère, y compris anglo-canadienne⁹³. Ils accusent l'école et les critiques de maintenir la population dans l'ignorance. Robert de Roquebrune met en avant l'étroitesse d'esprit des prêtres-critiques qui poussent les écrivains à préférer des sujets canadiens et catholiques. Intransigeant, il ne mâche ni ses mots ni ses idées, faisant parfois penser à ses détracteurs qu'il attaque en tout, y compris son pays. De plus, il introduit de nombreux textes sur des œuvres françaises

une anomalie ; et l'artiste, un excentrique, [...]. », Édouard Montpetit, « L'art nécessaire », *Le Nigog*, février 1918, p. 38.

⁹¹ Fernand Préfontaine, « Le sujet en art », *Le Nigog*, février 1918, p. 44.

⁹² Berthelot Brunet, « Pourquoi je suis "exotique" », *La Revue moderne*, 15 septembre 1920, p. 18.

⁹³ La rédaction compte une trentaine de collaborateurs, dont cinq anglophones, ce qui leur attire encore plus de difficultés.

modernes évoquant parfois des auteurs peu recommandés au Québec⁹⁴. Il regrette que les lectures soient cantonnées aux œuvres françaises de « 30^e ordre » et tente d'y remédier. En un mot, les « exotiques » prêchent contre une littérature utilitaire, exclusivement morale, catholique et nationaliste, trop attachée à l'idée de la France « souche culturelle » et au sol « terreau unique d'inspiration ». Ils veulent voir naître une élite cultivée, détachée des préoccupations exclusivement nationalistes.

Robert de Roquebrune pose clairement la question : « L'originalité propre à un art canadien, ne serait-ce pas d'être français avec un aspect spécial conquis à l'influence anglaise et américaine ? »⁹⁵ Cette remarque représente la première racine du détachement à la France. Pour ce type de réflexions, les collaborateurs sont « regardés comme étant des esprits dangereux »⁹⁶. Leurs points de vue dérangent les élites, d'autant que *Le Nigog* relaye rapidement les œuvres des aînés au rang de thèses passésistes. Pendant une année, les « nigogistes » secouent les idées reçues, éprouvent le conformisme. Née quinze ans trop tôt, la revue disparaît des kiosques après le mois de décembre 1918. Selon Jacques Michon, cette fin « évoque une forme d'autosacrifice implicite », car dans les faits, l'équipe sauve l'entreprise de la faillite⁹⁷. Le dernier numéro s'achève sur un texte consacré à la paix revenue, ce qui veut dire que les « retours d'Europe » peuvent regagner le Vieux continent.

QUAND LA FRANCE S'EN MÊLE

Du côté français, les années 1920 marquent une recrudescence de l'intérêt des intellectuels, des diplomates et des politiques, comme si le conflit leur avait rappelé qu'il existait, de l'autre côté de l'Atlantique, des cousins qui représentent alors « un espoir et un modèle pour l'ensemble des pays latins »⁹⁸. Ainsi, cet engouement voit le Canada célébré en France pendant toute la décennie : invitations de conférenciers à

⁹⁴ Robert de Roquebrune, « La jeune littérature française d'avant 1914 », *Le Nigog*, août 1918, pp. 267-273.

⁹⁵ Robert de Roquebrune, « Littérature – De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire », *Le Nigog*, mars 1918, p. 82.

⁹⁶ Marcel Dugas, *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'or, 1942, p. 27.

⁹⁷ Jacques Michon (dir.), *op. cit.*, p. 405.

⁹⁸ Michel Lacroix, « Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau "latin" des Québécois en France, 1923-1939 », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 51.

l'Institut catholique, voyages et interventions de Lionel Groulx (1920 et 1922), mission économique du Canada en France (1922). Dans le champ littéraire, c'est la préservation de la France d'autrefois qui est célébrée. L'image du Québec est celle d'une France conquérante, victorieuse, authentique et préservée. L'arrivée de *Maria Chapdelaine* reflète cet engouement, nous y reviendrons. Ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est la publication des *Habits rouges* de Robert de Roquebrune.

C'est en 1919, dans ce climat propice aux intellectuels canadiens, que Robert de Roquebrune repart pour Paris, où il entre aux Archives publiques du Canada en qualité de chercheur. Il reste en contact avec son pays en devenant l'un des collaborateurs de *La Revue moderne* de Montréal, sous-titrée revue « littéraire, politique, artistique ». Sa participation à de nombreux événements, qu'il rapporte dans ses articles, lui confère au Québec un pouvoir symbolique croissant et une valorisation sur le plan culturel, comme lorsqu'il participe à l'intronisation de Joseph Bédier à l'Académie française⁹⁹. De 1923 à 1939, ses relations parisiennes s'intensifient par la fréquentation des salons littéraires¹⁰⁰, le rapprochant des milieux maurrassiens, et donc d'une certaine idée de la France traditionnelle et monarchique. Par le biais du cercle de Charles Lesca, il rencontre les dirigeants de l'Action française, et découvre que ces mouvements sont idéologiquement proches de la notion de catholicisme social qui a cours au Québec ; Charles Maurras prônant que la nation latine est du côté de l'ordre et du catholicisme. Ce concept fait écho chez l'archiviste qui, s'il ne fréquente pas la droite française, glisse progressivement vers le nationalisme. Pourtant, une polémique, entre de Roquebrune et *L'Action française*, naît au sein de la *Revue moderne* où l'archiviste affirme que « pour Charles Maurras et ses disciples, [l'expérience du monde] c'est la monarchie de Louis XIV et la littérature de 1660. Ils voudraient y ramener la France moderne »¹⁰¹. Ce qui rejoint en tout point ce qu'il

⁹⁹ Robert de Roquebrune, « Rostand glorifié », *La Revue moderne*, 15 mai 1922, pp. 17-18.

¹⁰⁰ « Les Salons littéraires à Paris », *La Revue moderne*, juillet 1923, pp. 19-21 (Gabrielle Réval) ; « Le Salon de Madame Rachilde au Mercure de France », *La Revue moderne*, janvier 1924, pp. 21-22 ; « Les Salons littéraires à Paris », *La Revue moderne*, juin 1924, pp. 22-24 (Duchesse de Rohan) ; « Les Salons littéraires à Paris – Le salon de Mlle Louise Read », *La Revue moderne*, novembre 1924, pp. 17-19.

¹⁰¹ Robert de Roquebrune, « L'Honorable Léon Daudet », *La Revue moderne*, 15 janvier 1922, p. 33.

professait au *Nigog*, contre ceux qui rabattaient la littérature au niveau du terroir. Cet incident lui fait prendre conscience que tous ses écrits sont lus par les intellectuels français. Il clôt le litige, se rapprochant des discours des clérico-nationalistes, en énonçant « que l'un des moyens de conserver intact l'esprit français du Canada [est] de le tenir attaché le plus étroitement possible à son catholicisme traditionnel et de l'associer par des rapports constants à l'esprit de la France »¹⁰². Car appartenir à un réseau, *a fortiori* outre-Atlantique, est devenu la clé de voute des intellectuels canadien-français de l'entre-deux-guerres, de Roquebrune prend en considération que ses lignes ne peuvent plus aller à l'encontre de ceux qui font la vie de l'esprit. À partir de cette date, son discours change, et cette politique semble fonctionner, puisqu'il arrive à se faire éditer, y compris dans les pages de *L'Action française*.

Si cette valorisation culturelle est d'importance au Québec, elle n'est qu'éphémère en France. Néanmoins, au cours de l'année 1923, elle existe des deux côtés de l'Atlantique. C'est par le biais des salons littéraires qu'il entre en contact avec des personnalités du monde éditorial français, tels Fernand Laudet (*Revue Hebdomadaire*), M. de Lanzac (*Revue des Deux Mondes*), Alfred Vallette, via son épouse Rachilde (*Mercure de France*), et surtout Gustave-Louis Tautaine (*Le Monde-Nouveau*)¹⁰³. Ce dernier est très important dans le réseau de l'archiviste, c'est en effet dans *Le Monde-Nouveau* de février 1921 que paraît son premier texte publié en France¹⁰⁴. Échelon initial « vers l'obtention d'un capital symbolique fort, [elle] l'installe dans le "canadianisme" » aux yeux des intellectuels français, et marque son « glissement » discursif, le conduisant à devenir un « écrivain canadien-français »¹⁰⁵. *Exit* donc l'universalité de l'écriture, on attend qu'il « colle » au terroir, et si possible au travers de l'histoire de la Province de Québec ; après tout, n'est-il pas archiviste ?

¹⁰² Robert de Roquebrune, « Rostand glorifié », *art. cit.*, p. 22.

¹⁰³ La revue *Le Monde-Nouveau*, sous-titrée *Revue mensuelle interalliée et internationale (The New World)*, est fondée en 1919, à Paris. Son but est de promouvoir « un rapprochement social, économique, littéraire et artistique entre la France et les pays alliés ou neutres. », *Le Monde-Nouveau*, vol. I, n° 1, 20 mars 1919.

¹⁰⁴ Robert de Roquebrune, « L'état d'esprit actuel des Canadiens français », *Le Monde-Nouveau*, février 1921.

¹⁰⁵ *Le Monde Nouveau* s'intéresse au Canada, et lui consacre un numéro entier en août 1923. Cette édition est soulignée dans les pages des *Nouvelles littéraires*. Henri Rambaud, « Revue des Revues et Revue de la Presse – Du Canada français », *Les Nouvelles littéraires*, 23 septembre 1923, p. 4.

Sa collaboration avec Tautaine ne s'arrête pas là, puisque l'éditeur lui offre le meilleur moyen d'être reconnu, celui de publier un roman. Robert de Roquebrune raconte lui-même :

«[Léo-Pol] Morin vient de m'apprendre, me dit-il [Tautaine], que vous écrivez. Donnez-moi un roman sur le Canada. Morin me dit que vous en avez un tout prêt». Évidemment, j'avais les Habits rouges mais je voulais refaire ce livre avant de le proposer à un éditeur. [...] Mais déjà Tautaine me présentait à J.H. Rosny aîné qui faisait partie du comité de lecture des Éditions du Monde-Nouveau : «C'est un Canadien qui va vous donner un roman» [...] Rosny me dit aimablement : «Nous lirons votre œuvre avec beaucoup d'intérêt».¹⁰⁶

Cet événement, aussi bref qu'il puisse paraître, lance la carrière littéraire de Robert de Roquebrune, un des rares auteurs canadien-français de l'époque à voir la quasi-totalité de sa production publiée en France. En tant que « latin d'Amérique », il se voit estampillé « auteur canadien ». Son livre, *Les Habits rouges*, est présenté au public en 1923¹⁰⁷, sortie évidemment saluée dans *La Revue moderne* par Madeleine en personne, puis par le Frère Marius qui lui consacre trois pages¹⁰⁸. Ce qui est innovant dans le traitement historique que l'auteur livre de la Rébellion de 1837, c'est qu'il « veut ne nous présenter que l'essence de ses impressions et de ses images »¹⁰⁹. Car contrairement à ce qu'affirme Pierre Mac Orlan, « ce n'est pas un roman historique – du moins tel qu'on l'a compris chez nous »¹¹⁰. Au contraire, selon le critique du journal *La Libre parole*, « le mérite de ce roman est double : il offre un élément psychologique social qui porte à la réflexion et d'autre part, l'intrigue qu'il noue avec un art parfait fournit à l'imagination un aliment bien confectionné d'épisodes émouvants, imprévus, d'un intérêt

¹⁰⁶ *En fouillant dans ma mémoire* de Robert de Roquebrune. In Pierre Rajotte, « Stratégies d'écrivains québécois de l'entre-deux-guerres : séjours et rencontres en France », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 36.

¹⁰⁷ L'éditeur a fait un travail de promotion puisque *Le Figaro*, *Le Gaulois* (5 nov. et 23 mai), *Les Nouvelles littéraires* (19 mai) et *Le Temps* (10 avril) en annoncent la publication.

¹⁰⁸ Madeleine, « Un grand roman canadien, *Les Habits Rouges*, par M. Robert LaRoque de Roquebrune », *La Revue moderne*, mars 1923, p. 15.

¹⁰⁹ Frère Marius, « *Les Habits rouges* », *La Revue moderne*, juillet 1923, p. 10.

¹¹⁰ Pierre Mac Orlan, « *Les Habits rouges* », *Républicain Orléanais*, 22 juin 1923. Le Frère Marius poursuit : « nous ne saurions trop féliciter M. de Roquebrune de nous avoir épargné ces longues tranches d'histoires, empruntées à nos manuels, par quelques-uns de nos romanciers, sous couleur de mieux nous informer, mais en réalité pour atteindre tant bien que mal les 300 pages qu'ils s'étaient fixées. », Frère Marius, *art. cit.*, p. 10.

soutenu »¹¹¹. Quant à la revue *France-Amérique*, par la voix de Maurice Guénard, elle enfonce le clou : « Au contraire de ce qu'on pourrait croire ce n'est pas un roman historique. L'histoire n'est qu'un prétexte à une étude psychologique. [...] Dans l'ensemble *Les Habits rouges* sont un beau roman qui fait honneur à la littérature canadienne »¹¹². L'archiviste, sous couvert de prendre un thème cher aux régionalistes de son pays, réussit le tour de force d'y intégrer le volet psychologique, aspect relativement nouveau, dans un roman canadien¹¹³. Pour ce « style nerveux, ce coup d'œil sûr »¹¹⁴, il reçoit le Prix David¹¹⁵. Comme il le souligne : « certains livres fournissent une carrière »¹¹⁶.

Toutefois, ce qui intéresse véritablement les intellectuels français, c'est le canadianisme de leurs nouveaux interlocuteurs ; c'est un point qui est également souligné dans *La Presse* : « nous connaissons assez peu le véritable Canada, ce Canada qui fut une de nos plus belles colonies [Robert de Roquebrune y] ajoute un intérêt romanesque à la peinture de cette époque dont le souvenir doit être si cher à des cœurs français »¹¹⁷. C'est alors que l'on assiste à un glissement idéologique de l'ex-nigogiste. Ce qu'il refusait dans sa publication – rester axé sur les sujets exclusivement canadiens – il en devient un spécialiste outre-Atlantique. Il véhicule l'image persistante de la gloire coloniale française en terre d'Amérique. En cette qualité, il intéresse le réseau « Latin », et particulièrement Charles Lesca de la *Revue de l'Amérique latine (RAL, 1922-1923)* qui accueille de nombreux articles d'auteurs canadiens-français et, bien sûr, de Robert de Roquebrune. L'archiviste, de par son désir de reconnaissance, mais également de par sa formation sociale, change de discours, et se transforme en « auteur canadien » évoluant

¹¹¹ Anonyme, *La Libre Parole*, 15 juin 1923. In Louis Claude, « Livres et revues – Les Habits rouges et la critique en France », *La Revue moderne*, septembre 1923, p. 50.

¹¹² Maurice Guénard, « La vie intellectuelle, sociale et artistique – Un roman canadien », *France-Amérique*, décembre 1923, p. 297.

¹¹³ Il faut attendre 1929 pour que Jovette-Alice Bernier, Alice Lemieux et Éva Senécal introduisent dans leurs écrits la trame « intimiste », bourgeoise et urbaine, défendue par les membres du *Nigog* et que les Individualistes tentent d'imposer dans les Lettres, avec la complicité de l'éditeur Albert Lévesque.

¹¹⁴ Michel Lacroix, « Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau "latin" des Québécois en France, 1923-1939 », *Études littéraires*, vol. 36, n° 2, 2004, p. 11.

¹¹⁵ Luc Aubry, « Notes et Échos – Félicitations », *La Revue moderne*, juillet 1923, p. 16.

¹¹⁶ L'archiviste est même classé, par *La Revue des lectures*, parmi les auteurs dont il faut retenir le nom. Anonyme, « Les principales nouveautés », *Revue des lectures*, 15 janvier 1929, p. 852.

¹¹⁷ Louis Payen, « Chronique littéraire », *La Presse*, 7 juillet 1923, p. 3.

dans « un milieu cosmopolite ouverts aux cultures d'horizons divers : le réseau latin naîtra sur ces bases »¹¹⁸.

C'est donc à partir de l'édition de son roman que de Roquebrune atteint la renommée, d'autant que le dîner consacré aux *Habits Rouges* est retranscrit dans les pages de plusieurs journaux, dont le *New York Herald*. Ces articles accroissent son pouvoir symbolique – en plus des intellectuels français, « soixante personnalités canadiennes et sud-américaines s'étaient réunies à ce dîner qui fut un hommage au Canada français et à sa littérature »¹¹⁹. *La Patrie* signalant même que l'écrivain « est en train de faire beaucoup pour la renommée intellectuelle et artistique de ses compatriotes »¹²⁰. L'auteur anonyme de ces lignes s'appuie sur les échos faits dans la presse française : *La Libre Parole*, parlant du roman en des termes flatteurs¹²¹, *La petite Gironde*, se montrant enthousiaste¹²², tout comme le *Journal* de Marseille. Les signatures sont prestigieuses : Charles Lesca, Ernest Martinenche, Philippe Roy, Jean Nolin, Marcel Dugas, Blaise Cendrars, Léo-Pol Morin, Pierre Dupuy, etc. La qualité de ses écrits fait de lui le « principal collaborateur canadien [de la *RAL*], avec ses neuf articles »¹²³. Malgré tout, la publication de ses autres romans se fait plus discrète. *D'un Océan à l'autre* ne soulève pas l'enthousiasme¹²⁴. Notons toutefois que l'*Almanach catholique français* souligne que l'auteur « nous console un peu de voir l'immense effort chrétien si peu représenté dans notre abondante littérature exotique. [Ses] romans [...] nous ramènent au roman historique »¹²⁵. Pour la critique montréalaise, l'archiviste est toujours un « exotique », alors que ses sujets sont nationaux. Ce glissement sémantique (être seulement à l'extérieur) montre que dans la

¹¹⁸ Michel Lacroix, *art. cit.*, p. 52.

¹¹⁹ Anonyme, « Le succès des *Habits Rouges* en France. Dîner de "L'Amérique Latine" en l'honneur de Robert de Roquebrune », *La Patrie*, samedi 4 août 1923, p. 13.

¹²⁰ *Ibid.* Bien que l'article ne soit pas signé, il est du correspondant en France de *La Patrie*, puisque la signature se présente sous cette forme « Paris, 15 juillet ».

¹²¹ L'auteur de l'article évoque « des dons incontestables d'artiste et une grâce de style remarquable », *La Libre Parole*, 15 juin 1923. *Ibid.*, p. 13.

¹²² Pierre Mac Orlan, *La Petite Gironde*, 24 juin 1923.

¹²³ Il « fut accompagné de Pierre Dupuy, Marcel Dugas, Olivar Asselin, Marius Barbeau et Rosaire Dion. », Michel Lacroix, *art. cit.*, p. 54.

¹²⁴ Tout comme les *Dames Le Marchand* (1927) qu'un journaliste qualifie de « récit singulier, sans conclusion comme sans intrigue », Louis Jalabert, « Revue des livres », *Études*, 5 juillet 1928, pp. 120-121.

¹²⁵ Jean Morienvall, « V^e partie – La Vie artistique et littéraire », *Almanach catholique français*, 1925, p. 231.

Belle Province, les choses ont évolué. Si la France ne fait que peu de cas de ce livre, il n'en reste pas moins que, pour l'autre côté de l'Atlantique, un roman supplémentaire publié à Paris par un auteur de la Province fait de lui un personnage important. Ainsi, Victor Morin, président de la Délégation des Canadiens-français en voyage au « pays des ancêtres », élève-t-il Paul Morin et Robert de Roquebrune au rang d'ambassadeurs des Lettres, car ils « augmentent le capital littéraire accru et désormais hors d'atteinte »¹²⁶. C'est-à-dire que pour l'*intelligentsia* montréalaise, ces auteurs ont mis sur un pied d'égalité les œuvres canadiennes-françaises contemporaines et celles de la France.

Cette affirmation ne vaut pas pour la critique française, et l'archiviste trouve refuge dans la presse. Par ses articles, nous retrouvons un homme qui puise dans les thèmes nationalistes. Il livre à *La Revue de France*, un texte très complet intitulé « Une littérature inconnue, la littérature canadienne française »¹²⁷, et fait un réquisitoire, dans *Le Figaro*, sur « Le combat pour la culture française au Canada », dénonçant l'américanisation de la société québécoise¹²⁸. Il est devenu en France un nationaliste aux écrits terroiristes, et il n'a d'exotique que son lieu d'habitation. Sa vie parisienne semble l'avoir déconnecté des réalités canadiennes. Pourtant à Montréal, d'autres intellectuels ont repris le flambeau du *Nigog*, ce sont les « Individualistes », qui plus que la forme défendent une langue et une culture.

LA QUERELLE DE LA LANGUE : NAISSANCE D'UNE CULTURE

Comme nous l'avons vu, M^{gr} Roy est attaché à la préservation du français. De ce fait, il n'est pas tendre envers ceux qui utilisent des canadianismes. Il énonce que « la langue française maniée par d'habiles artistes canadiens, sera toujours assez souple, assez large, assez belle, pour permettre d'imprimer sur cette matière le cachet d'une suffisante ou puissante originalité »¹²⁹. Quant à Lionel Groulx, le chantre du

¹²⁶ Gaétan Sanvoisin, « Les Canadiens-Français à Paris – Un entretien avec leur président, M. Victor Morin », *Le Gaulois*, 30 août 1927, p. 1.

¹²⁷ Anonyme, « Littérature », *La Quinzaine critique des livres et revues*, 25 janvier 1932, p. 57.

¹²⁸ Robert de Roquebrune, « Le combat pour la culture française au Canada », *Le Figaro*, 25 septembre 1930, p. 5.

¹²⁹ Camille Roy, *Regards sur les Lettres*, Québec, Librairie de l'Action Sociale, 1931, p. 235-236.

nationalisme, il engage ses étudiants à ne pas rester sur les impressions anciennes qui consistent à dire que l'Hexagone les « a laissé tomber », et insiste sur le fait « que le Canada a été *cédé* et non *conquis* »¹³⁰. Il crée les notions d'identité culturelle et de nationalisme intégral. La pensée et la langue deviennent le ciment du Québec. Les clérico-nationalistes offrent à la Belle Province ses canons littéraires axés sur une Histoire mystifiée, religieuse et morale, héroïque et sacrificielle. En lien direct avec la France coloniale, *Notre maître le passé* dicte ce que doit être la culture¹³¹. Ils l'affranchissent en la dotant d'une identité propre (littérature et histoire) teintée du nationalisme de rigueur. Il s'agit bien là d'autonomie vis-à-vis du modèle traditionnel, celui du respect quasi dictatorial du canevas français à tous les étages de la société.

Ce sont les « Individualistes », jeunes critiques, qui se détachent des dictats imposés par les clérico-nationalistes en ancrant l'autonomie littéraire (critique) et en légitimant la culture nationale (langue). Ils ont pour mentor Louis Dantin, prêtre défroqué, qui ne se cache pas pour dire à l'un de ses protégés :

*Vous vous rendez bien compte, n'est-ce pas, qu'une moitié ou plus des chefs-d'œuvres [sic] de la littérature française sont interdits aux catholiques obéissants ? Vous ne pouvez lire ni les Essais de Montaigne, ni L'Esprit des lois, ni les Lettres persanes de Montesquieu, ni Rien de Rousseau, de Voltaire, de Diderot, de D'Alembert, de Marmontel (il ne reste plus que Fréron et l'abbé Delille). [...] Croyez-vous vraiment qu'on puisse se passer de toute cette éducation intellectuelle, et devenir un écrivain ?*¹³²

Au-delà de cette condamnation des prêtres-critiques, il considère qu'être un auteur ce n'est pas être obligatoirement exotique (thèmes extranationaux), c'est avant tout respecter la langue de la littérature mère. Pour l'un de ses disciples, Albert Pelletier, tout réside dans la façon d'enseigner les Lettres au Québec. Il ne faut pas seulement la modifier, mais réformer la formation des intellectuels. La clé, c'est accepter d'être du territoire auquel on appartient, c'est-à-dire un peuple de langue française en Amérique du Nord. Ainsi, ce qui oppose ces deux

¹³⁰ L'expression vient d'Henri d'Arles, reprise par Paul Dumas, *Nos raisons d'être fières*, tract n° 1 des Jeune-Canada, Montréal, *Le Devoir*, novembre 1934.

¹³¹ Lionel Groulx, *Notre maître, le passé*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1924.

¹³² Richard Giguère, « "Vous vous rendez compte, n'est-ce pas, qu'une moitié ou plus des chefs-d'œuvres [sic] de la littérature française sont interdits aux catholiques obéissants" : un témoignage majeur de Louis Dantin », *Voix et Images*, vol. 23, n° 2, (68) 1998, pp. 224-228.

critiques, c'est l'utilisation dialectale dans l'écriture. Pour Pelletier, tout se doit d'être canadien, car « il nous est impossible, à cause de notre histoire, de notre milieu, de nos aspirations naturelles, de notre climat, de nos conditions de vie, etc., de nous assimiler le génie de la race française »¹³³.

La question de la langue est déjà présente avec *Maria Chapdelaine*. À Montréal, si le succès éteint pour un moment la querelle entre avant-gardistes (européanisants et modérés) et les agriculturistes, entérinant les canons de la littérature au profit du « terroirisme », l'ouvrage déclenche de vives réactions chez les partisans de la langue française, tel Camille Roy. Les canadianismes utilisés par l'auteur sont une gageure. L'introduction de la langue dialectale est une petite révolution dans le monde des Lettres canadiennes et ouvre les portes à toute une génération d'écrivains. C'est le cas, en 1938, du livre *Trente Arpents* de Ringuet, usant de québécois, qui reçoit des critiques d'André Thérive, terrible journaliste au *Temps*, regrettant que l'auteur se soit plié à tous les travers des « littératures jeunes qui sont presque obligées (ou se croient telles) de traiter d'abord des sujets nationaux »¹³⁴. C'est dire que de part et d'autre de l'Atlantique, être canadien-français, et qui plus est écrivain, c'est conserver intact la langue de Molière. Mais en 1920, les critiques faites à l'encontre de l'utilisation du langage dialectal sont symptomatiques de la suprématie supposée de la France, tant à Montréal qu'à Paris. Si Louis Hémon innove, au moment où le provincialisme français se porte bien, Ringuet, lui, est passé de mode en 1938. André Thérive, s'attaquant aux « régionalismes », énonce qu'il « n'est pas étonnant que l'anglais menace leurs fils plus encore directement que s'ils parlaient le vrai français »¹³⁵. Le critique ajoute : « on peut aussi méditer sur l'inconvénient que présente pour un peuple détaché de sa souche l'usage d'un parler trop régional. [Ils] ne connaissent en effet qu'un jargon, amusant mais fort corrompu ; ils sont donc sans défense devant une grande langue de culture »¹³⁶.

Ce n'est pourtant pas le point de vue de Claude-Henri Grignon, pamphlétaire redoutable, journaliste au *Canada* d'Olivar Asselin, et

¹³³ Lettre d'Albert Pelletier à Alfred DesRochers, 24 juillet 1931. *Ibid.*, p. 17.

¹³⁴ André Thérive, « Les Livres – Ringuet : *Trente arpents*, 1. Vol. (Librairie Flammarion) – Léo-Pol Desrosiers : *Les Engagés du Grand-Portage*, 1. Vol. (Librairie Gallimard) », *Le Temps*, 16 février 1939, p. 3.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ André Thérive, *art. cit.*

membre de l'École littéraire de Montréal, dont la critique, sous sa plume, se fait acerbe. Il rédige seul *Les Pamphlets de Valdombre*, entreprise qui évoque les *Cahiers de la quinzaine* de Péguy. De 1936 à 1943, il passe au crible les écrivains qu'il considère comme dépourvus de talent et d'imagination. Il s'attaque aux feuilles bigotes, aux membres du pouvoir politique et à leurs organes de presse. Il n'épargne pas les auteurs d'outre-Atlantique, y compris l'abbé Bethléem¹³⁷. En revanche, il salue l'arrivée de *Trente Arpents*, qui représente pour lui le premier essai réussi de la littérature devenue autonome grâce à la singularité de sa langue. Claude-Henri Grignon se transforme en défenseur de l'utilisation de canadianismes dans l'écriture.

*Jamais nous n'aurons une littérature nationale, je veux dire originale, si nous ambitionnons d'utiliser la langue française telle qu'écrite aujourd'hui en France et si nous abordons le roman psychologique à la Bourget ou à la Mauriac. La terre est notre parlure ! Voilà !*¹³⁸

Il remplace habilement « nationale » par « originale », car pour lui il n'est pas question que la littérature soit récupérée. Elle se doit de refléter le Beau et la Vérité, tout en se détachant des idéologies, pour trouver son style, sa forme et sa langue ; il ne sert à rien de vouloir imiter la souche. Il milite, comme Pelletier, pour l'autonomie de la littérature vis-à-vis de la France. Il opte pour le régionalisme (esthétique), lutte contre l'agriculturisme (discours), mais consent au nationalisme. Il pense que la littérature nationale peut exister « à condition d'être une littérature, c'est-à-dire autre chose qu'un ensemble d'écrits sans valeur littéraire propre » (termes empruntés à Olivar Asselin)¹³⁹. En cela, il approuve l'œuvre de Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, qu'il désigne comme « presque génial », soulignant « la réussite stylistique et langagière [qui] prouve que les canadianismes contribuent à l'émergence de grandes œuvres »¹⁴⁰. D'autant que les textes de Ringuet et de l'abbé Savard sont

¹³⁷ « Enfin ! Il est mort ! », *Pamphlets de Valdombre*, 4^e année, nos 4 et 5, septembre-octobre 1940, pp. 145-154.

¹³⁸ *Pamphlets de Valdombre*, III, 108, Valdombre souligne. In Dominic Marçil, « Construction d'un ethos critique : discours sur la littérature canadienne-française dans *Les Pamphlets de Valdombre* de Claude-Henri Grignon », Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Université du Québec à Montréal, novembre 2007, p. 46.

¹³⁹ Olivar Asselin, « Préface », Jules Fournier, *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, [s. é.], 1920, p. 8.

¹⁴⁰ Il conclut en disant que F.-A. Savard est « digne des plus belles pages d'anthologie. », *Pamphlets de Valdombre*, I, 392. Dominic Marçil, *op. cit.*, p. 74-75.

unanimement accueillis par toute la critique. Ce climat favorable permet à Valdombre de lancer cette invitation : « Ne craignons pas les canadianismes. Ils sont beaux, pleins de couleurs et de sons. Mais écrivons. Tout est là. »¹⁴¹.

Cette querelle consacre Albert Pelletier et Claude-Henri Grignon comme les défenseurs du « canadianisme intégral », notion qui met un terme provisoire aux altercations entre exotiques et terroiristes¹⁴². Ils font émerger la dichotomie du champ de la critique en littérature, entre les morts (les consacrés) et les vivants (les aspirants). Et pour eux, il n'est pas question de fonder les écrits sur les idéologies, mais plutôt sur la qualité intrinsèque des œuvres. À la question comment faire une littérature qui soit lue par le plus grand nombre si le « patois devient trop difficile aux Académiciens » ? Albert Pelletier réplique simplement : « Eh bien, tant mieux : c'est que nous aurons une langue bien à nous [et] les Français nous traduiront comme ils traduisent la littérature provençale »¹⁴³.

CONCLUSION

Albert Pelletier énonce le principe de « littérature nationale et nationalisme littéraire ». Il pense qu'il existe une littérature nationale qui n'est pas forcément celle édictée par le clergé, c'est-à-dire une littérature d'inspiration qui ne soit pas obligatoirement régionaliste ; et ces particularités littéraires, inhérentes au Québec, ne peuvent déboucher que sur une littérature différente de celle des autres pays. Il spéculé que si les écrivains canadiens étaient moins « obéissants », pour reprendre les termes de Dantin, ils feraient des œuvres plus riches notamment grâce à l'utilisation du français du Canada et non pas de pâles copies « incolores, inodores et sans saveur »¹⁴⁴ d'auteurs français. Alfred DesRochers le rejoint sur ce point, et démontre l'importance de l'ancrage de la Province sur le territoire Nord-Américain. Il souhaite que l'écrivain prenne en compte ce contexte, non plus pour se tourner vers le vieux modèle, la France, mais pour se faire une place unique sur le marché

¹⁴¹ Claude-Henri Grignon, *Ombres et clameurs. Regards sur la littérature canadienne*, Albert Lévesque, 1933.

¹⁴² Annette Hayward, « La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique », *Québec Studies*, n° 12, Spring-Summer 1991, p. 97.

¹⁴³ Albert Pelletier, *Carquois*, Librairie d'Action canadienne française, 1931, p. 26.

¹⁴⁴ Albert Pelletier, *op. cit.*, p. 12.

anglo-saxon majoritaire sur le continent. L'écriture découle donc d'une double culture : la francisation scolaire et l'américanisme de fait.

Quant à Robert de Roquebrune, il trouve un compromis appréciable en intégrant le réseau « latin ». Basé sur l'importance du catholicisme comme « soutien de la latinité dans le monde »¹⁴⁵, il procure à ses adhérents une aura importante dans la société canadienne-française de l'époque. À travers l'expérience de cet écrivain-archiviste, nous entrons dans la sphère de sociabilité et de mondanité de quelques jeunes intellectuels canadiens-français dans l'Hexagone. Son travail aux archives le place de fait comme un spécialiste de l'histoire et/ou des racines françaises du Québec, mais contribue également à l'inscrire du côté des « régionalistes » de son pays, ce qui le conduit à délaïsser la voix de l'exotisme. Disons également qu'être exotique ne signifie plus la même chose en 1930 qu'en 1920, séjourner à l'étranger n'est plus le seul critère. Toutefois son parcours nous apprend aussi que pour pénétrer dans le cénacle des mandarins français, il est essentiel de s'adapter à ce qu'ils attendent. Ainsi, parce qu'il doit « jouer le jeu », Robert de Roquebrune a-t-il été incité à devenir un « écrivain québécois ».

Ce qui a manqué aux hommes des années 1920, c'est l'absence d'antériorité dans les Lettres canadiennes. Dans la décennie 1930, les succès romanesques, tels *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard, *Les Engagés du Grand Portage* de Léo-Paul Desrosiers, ou *Trente Arpents* de Ringuet¹⁴⁶, démontrent la puissance créatrice du champ littéraire devenu autonome du modèle français. Comme le souligne Clément Marchand, même si « Paris seul sait organiser le rayonnement universel d'un écrivain », la capitale française ne dénigre aucun talent¹⁴⁷. Un professeur honoraire de l'Université de Québec pose la véritable question : « Sans *Maria Chapdelaine*, *Menaud, maître-draveur* aurait-il vu le jour ? »¹⁴⁸ La grande force de ces livres est d'offrir aux lecteurs et aux critiques le sentiment « d'une généalogie romanesque. » Ce discours de continuité « a empêché les critiques de reprendre pour *Menaud* le

¹⁴⁵ Robert de Roquebrune, « La Semaine des Écrivains Catholiques de Paris », *art. cit.*, p. 22.

¹⁴⁶ Félix-Antoine Savard, *Menaud, Maître-draveur*, Québec, Librairie Garenau, 1937, Léo-Paul Desrosiers, *Les Engagés du Grand Portage*, Paris, Gallimard, 1938, Ringuet (Philippe Panneton), *Trente Arpents*, Paris, Flammarion, 1938.

¹⁴⁷ Clément Marchand, « Sur le front littéraire – À quand Paris ? », *Le Bien public*, 18 mars 1937.

¹⁴⁸ Gaillard De Champris, « La revanche de *Maria Chapdelaine* », *Journal des Débats*, dimanche 17 avril 1938, p. 2.

jugement qu'ils répétaient depuis des années au sujet de toutes les œuvres de valeur, affirmant que chacune était la *première* grande œuvre romanesque de notre jeune littérature »¹⁴⁹. La référence à l'œuvre existante marque l'historicité du corpus, reconnaît une continuité littéraire détachée ou affranchie du passé colonial. « Ainsi Monseigneur Camille Roy avait raison de s'inquiéter : les conceptions littéraires et la vision du monde qu'il défendait depuis trente ans seraient, durant les années trente, mises en cause comme elles ne l'avaient jamais été auparavant » par des jeunes gens qui vont plus loin, que des DesRochers ou des Pelletier, en créant *La Relève*, en 1934. L'un de ses fondateurs, Robert Charbonneau, relancera la querelle, mais cette fois avec la France¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Daniel Chartier, *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, 2000, p. 109.

¹⁵⁰ Robert Charbonneau, *La France et Nous. Journal d'une querelle*, Bibliothèque Québécoise, coll. « Sciences humaines », 1993.

Ouvrages cités

- ANONYME. janvier 1918. Signification. *Le Nigog*. 3.
- ANONYME. 20 mars 1919. *Le Monde-Nouveau*. 1.
- ANONYME. 4 août 1923. Le succès des *Habits Rouges* en France. Diner de "L'Amérique Latine" en l'honneur de Robert de Roquebrune. *La Patrie*. 13.
- ANONYME. juin 1924. Une Nouvelles canadienne : le Chien. *Revue moderne*. 3.
- ANONYME. 15 juillet 1924. Les Romans. *Romans-revue : guide de lectures*. 517.
- ANONYME. 15 décembre 1924. Romans – Sabatier. *Romans-revue : guide de lectures*. 1042.
- ANONYME. 15 janvier 1929. Les principales nouveautés. *Revue des lectures*. 852.
- ANONYME. 25 janvier 1932. Littérature. *La Quinzaine critique des livres et revues*. 57.
- ASSELIN, Olivar. 1920. Préface. Jules Fournier. *Anthologie des poètes canadiens*. [s. é.].
- AUBRY, Luc. juillet 1923. Notes et Échos – Félicitations. *Revue moderne*. 16.
- BLAIS, Jacques. 2007. Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité. Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.). *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*. Éditions de l'IQRC. 2007.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Minuit.
- BRUNET, Berthelot. 15 septembre 1920. Pourquoi je suis "exotique". *Revue moderne*. 18.
- CAZELAIS, Normand. 2011. *Robert de Roquebrune. L'art de la fabulation*. Éditions XYZ.
- CHARBONNEAU, Robert. 1993. *La France et Nous. Journal d'une querelle*. Bibliothèque Québécoise. coll. « Sciences humaines ».
- CHARTIER, Daniel. 2000. *L'Émergence des classiques. La réception de la littérature québécoise des années 1930*. Fides.

- CHAUVIN, Édouard. juin 1918. Foin ! Foin ! du régionalisme. *Le Nigog*.
- CLAUDE, Louis. septembre 1923. Livres et revues – Les Habits rouges et la critique en France. *Revue moderne*. 50.
- DAVID, Athanase. 1934. *En marge de la politique*. Montréal : Éditions Albert Lévesque.
- DE CHAMPRIS, Gaillard. 17 avril 1938. La revanche de *Maria Chapdelaine*. *Journal des Débats*. 2.
- DUGAS, Marcel. 1942. *Approches*. Québec : Éditions du Chien d'or.
- DUMAS, Paul. novembre 1934. Nos raisons d'être fiers. *Le Devoir*.
- GIGUÈRE, Richard. 1998. "Vous vous rendez compte, n'est-ce pas, qu'une moitié ou plus des chefs-d'œuvres [sic] de la littérature française sont interdits aux catholiques obéissants" : un témoignage majeur de Louis Dantin. *Voix et Images*. vol. 23, n° 2. 224-228.
- GRIGNON, Claude-Henri. 1933. *Ombres et clameurs. Regards sur la littérature canadienne*. Albert Lévesque.
- . sept-oct. 1940. Enfin ! Il est mort ! *Pamphlets de Valdombre*. 4^e année, nos 4-5. 145-154.
- GROULX, Lionel. 1924. *Notre maître, le passé*. Montréal. Bibliothèque de l'Action française.
- GUÉNARD, Maurice. décembre 1923. La vie intellectuelle, sociale et artistique – Un roman canadien. *France-Amérique*. 297.
- HARVEY, Fernand. 2012. *La Vision culturelle d'Athanase David*, Del Busso éditeur.
- HAYWARD, Annette. Spring-Summer 1991. La querelle des régionalistes et des "exotiques" : mise au point historique. *Quebec Studies*. n° 12.
- JALABERT, Louis. 5 juillet 1928. Revue des livres. *Études*. 120-121.
- LACROIX, Michel. 2004. Lien social, idéologie et cercles d'appartenance : le réseau "latin" des Québécois en France, 1923-1939. *Études littéraires*, vol. 36, n° 2.
- MAC ORLAN, Pierre. 22 juin 1923. Les Habits rouges. *Républicain Orléanais*.
- MADELEINE. 15 août 1920. Enfin. *Revue moderne*. 7.
- . mars 1923. Un grand roman canadien, Les Habits Rouges, par M. Robert LaRoque de Roquebrune. *Revue moderne*. 15.
- . avril 1923. Courrier de Madeleine. *Revue moderne*. 49.

- MAILHOT, Laurent. 2003. *La Littérature québécoise depuis ses origines*. Typo, coll. « Essai ».
- MANZO, Altay A. 2006. *Processus identitaires et intégrations. Approche psychosociale des jeunes issus de l'immigration*. Paris : L'Harmattan/IRFAM.
- MARCHAND, Clément. 18 mars 1937. Sur le front littéraire – À quand Paris ? *Le Bien public*.
- MARCIL, Dominic. 2007. Construction d'un ethos critique : discours sur la littérature canadienne-française dans *Les Pamphlets de Valdombre* de Claude-Henri Grignon. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires. Université du Québec à Montréal.
- MARIUS (Frère). juillet 1923. Les Habits rouges. *Revue moderne*. 10.
- MICHON, Jacques (ed.). 1999. *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle*, t. 2, *La Naissance de l'éditeur. 1900-1939*. Montréal : Fides.
- MONTPETIT, Édouard. février 1918. L'art nécessaire. *Le Nigog*. 38.
- MORIENVAL, Jean. 1925. V^e partie – La Vie artistique et littéraire. *Almanach catholique français*. 231.
- PAYEN, Louis. 7 juillet 1923. Chronique littéraire. *La Presse*. 3.
- PELLETIER, Albert. 1931. *Carquois*. Librairie d'Action canadienne française.
- PRÉFONTAINE, Fernand. février 1918. Le sujet en art. *Le Nigog*. 44.
- PUJO, Maurice. 15 avril 1922. Une mise au point de l'Action française de Paris. *Revue moderne*. 10-11.
- RAJOTTE, Pierre. 2004. Stratégies d'écrivains. *Études littéraires*. vol. 36, n^o 2.
- RAMBAUD, Henri. 23 septembre 1923. Revue des Revues et Revue de la Presse – Du Canada français. *Les Nouvelles littéraires*. 4.
- ROBERT, Lucie. 1980. « Essais sur la littérature canadienne ». *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1900-1939)*. T. II. Fides. 457-461.
- ROQUEBRUNE Robert (de). mars 1918. Littérature – De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire. *Le Nigog*. 82.
- . août 1918. La jeune littérature française d'avant 1914. *Le Nigog*. 267-273.
- . 15 novembre 1919. La société canadienne au XVIII^e siècle. Une amie de Montcalm : Madame de Beaubassin. *Revue moderne*. 17-19.

- . février 1921. L'état d'esprit actuel des Canadiens français. *Le Monde-Nouveau*.
- . 15 juillet 1921. La Semaine des Écrivains Catholiques de Paris. 9. 22.
- . 15 janvier 1922. L'Honorable Léon Daudet. *Revue moderne*. 33.
- . 15 mai 1922. Rostand glorifié. *Revue moderne*. 17-18.
- . juillet 1923. Les Salons littéraires à Paris. *Revue moderne*. 19-21.
- . janvier 1924. Le Salon de Madame Rachilde au Mercure de France. *Revue moderne*. 21-22.
- . juin 1924. Les Salons littéraires à Paris. *Revue moderne*. 22-24.
- . novembre 1924. Les Salons littéraires à Paris – Le salon de Mlle Louise Read. *Revue moderne*. 17-19.
- . 25 septembre 1930. Le combat pour la culture française au Canada. *Le Figaro*. 5.
- ROY, Camille (Mgr). 1918. *La Critique littéraire du XIX^{ème} siècle, De Mme de Staël à Émile Faguet*. Québec. Imprimerie de L'Action Social Itée.
- . 1931. *Regards sur les Lettres*. Québec. Librairie de l'Action Sociale.
- SAINT-JACQUES, Denis and Maurice LEMIRE (eds.). 1999. *La vie littéraire au Québec*. Les Presses de l'Université Laval.
- SANVOISIN, Gaétan. 30 août 1927. Les Canadiens-Français à Paris – Un entretien avec leur président, M. Victor Morin. *Le Gaulois*. 1.
- THÉRIVE, André. 16 février 1939. Les Livres – Ringuet : *Trente arpents*, 1. Vol. (Librairie Flammarion) – Léo-Pol Desrosiers : *Les Engagés du Grand-Portage*, 1. Vol. (Librairie Gallimard). *Le Temps*. 3.
- TOUGAS, Gérard. 1965. *Histoire de la littérature canadienne française*. Paris. PUF.
- VALLEURY. 2 juin 1924. Les Mondanités – Dans les cercles. *Le Gaulois*. 1.

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, Ramona MIELUSEL, 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 :

Désiré ATANGANA KOUNA, Karine BÉNAC-GIROUX, Aurélie
CHEVANT, Mouhamadou CISSÉ, Anne-Marie GANSTER,
Marie-Hélène GRIVEL, Emmanuel K. KAYEMBE, Laté
LAWSON-HELLU, Claude Éric OWONO ZAMBO, Emeline
PIERRE, Vicram RAMHARAI, Metka ZUPANČIČ

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