

Espaces de la Francophonie en débat

FORUM APEF 2006

11 et 12 décembre

Colloque international

ASSOCIATION PORTUGAISE DES ETUDES FRANÇAISES

**Faculdade de Letras
Universidade do Porto**



Actes

Forum APEF 2006
Espaces de la Francophonie en débat

Coordination

Ana Paula Coutinho Mendes
Maria de Fátima Outeirinho
Maria Hermínia Amado Laurel
Rosa Bizarro

avec la collaboration de Lénia Marques

Comité Scientifique

Álvaro Manuel Machado
Ana Paiva Morais
Cristina Robalo Cordeiro
Margarida de Reffoios
Maria do Rosário Girão Ribeiro dos Santos
Maria Hermínia Amado Laurel
Maria Paula Mendes Coelho

<http://www.apef.org.pt> / info-apef@dlc.ua.pt

L'image reproduit un panneau de 'azulejos' appartenant à l'Office de Tourisme de la Mairie de la ville de Porto. Consultable sur le site officiel : www.portoturismo.pt

<http://www.apef.org.pt/actas2006/actas2006.html>

© 2007 APEF
ISBN: 978-989-20-0966-7



NOTE D'OUVERTURE

Les 11 et 12 décembre 2006 se sont tenues, à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, deux journées au programme intense, au long desquelles quelques-unes des thématiques actuellement en débat dans le monde universitaire autour des Etudes françaises/francophones ont constitué le *leitmotiv* de la rencontre annuelle des associés de l'APEF. D'autres chercheurs nous ont rejoint, dont l'intervention a stimulé, par leur savoir et leur disponibilité au dialogue, des débats fructueux entre tous les participants.

La Direction de l'APEF tient ainsi à les remercier de leur adhésion à un projet qui lui est cher, celui de la diffusion des objectifs constitutifs de l'Association dans les études supérieures au Portugal, et aussi celui de la projection de l'Association en dehors des frontières nationales où elle a vu le jour ; celui aussi de la création d'un espace associatif d'échange intellectuel ouvert à tous ceux qui militent dans le terrain, parfois accidenté, des Etudes françaises et francophones un peu partout dans le monde.

Le public a été nombreux et enthousiaste à cette première initiative de l'Association de plus grande ampleur, et des étudiants, des chercheurs, des enseignants du secondaire et du supérieur, de même que des amateurs des diverses formes d'expression des cultures françaises et francophones - de la littérature au cinéma, du théâtre à la traduction - ont pu trouver, dans la Faculté des Lettres de Porto, une ambiance accueillante et propice au débat.

Les échanges fructueux entre les participants à la table ronde *Signes de la Francophonie au Portugal* et le public ont ouvert le Forum. Isabel Alves Costa (traductrice et programmatrice culturelle), João Fernandes (directeur du Musée de Serralves), Manuel Alberto Valente (directeur littéraire de Editora ASA) et Saguenail (cinéaste et dramaturge) nous ont rendu compte de leurs expériences personnelles et de travail diversifiées.

Souhaitant développer la collaboration avec des associations congénères, les organisateurs de cette rencontre ont eu le bonheur de mettre sur pied un programme inauguré par le Président de la prestigieuse *Society of French Studies*, Simon Gaunt, professeur au King's College à Londres.

La présence d'intervenants en provenance d'universités très diverses et, dans plusieurs cas, éloignées de quelques continents, a particulièrement enrichi le Forum;

leur expérience de contextes différents l'a vite constitué en un espace de discussion qui se poursuivait *extra muros*, lors des repas ou des courtes pauses que le programme prévu accordait aux participants. Malgré les spécificités de chaque contexte, les participants se sont retrouvés devant des problèmes et des questions similaires posés par les études françaises et francophones aujourd'hui. Des questions qui s'élargissent à des champs tels que celui de l'édition ou de la traduction, jusqu'aux politiques qui régissent les activités culturelles, qu'elles soient de l'ordre de la création cinématographique ou dramaturgique, ou la vie des musées. Les interventions survenues lors de la table ronde « Signes de la Francophonie au Portugal » l'ont fait bien comprendre, et l'échange des points de vue s'est révélé d'autant plus enrichissant.

Organisé selon des regroupements thématiques, le programme du *Forum APEF 2006* a proposé quelques grands sujets de réflexion aux participants : « Etudes françaises/Etudes francophones : questionnements », « Théâtre et cinéma francophones », « Francophonie et représentations identitaires », « Ecritures au féminin », « Etudes françaises : enseignement et pratiques », « Poétiques d'auteur et traduction ». Des problématiques dont le lecteur s'apercevra en lisant les pages qui suivent, qui nous interpellent tous, et qui renvoient non seulement à des contextes institutionnels parfois moins propices aux études françaises ou francophones, pour ne pas dire aux études de lettres dans leur généralité, mais également à des questions d'ordre épistémologique et méthodologique qui se posent à des études qui cherchent de nouvelles voies, situées au-delà de l'acceptation traditionnelle du champ des « lettres » ou « lettres modernes », en quête de nouveaux publics, engagés dans une actualité où règnent les images captivantes, bien que fuyantes, de l'éphémère.

Profitant de ces deux journées pour s'associer aux commémorations du centenaire de la naissance de Samuel Beckett, l'APEF a invité un groupe d'acteurs de la compagnie Assédio, de Porto, à lire quelques-uns de ses textes, dans la version originale et en traduction. Les sonorités portugaises accordées par leur lecture, si profondément travaillée, aux textes beckettien, ont su créer une atmosphère, pour le moins, inattendue, dans l'assistance, et ont été ressenties comme un bel hommage à l'auteur de *En attendant Godot*.

Des chercheurs de la plupart des universités portugaises étaient présents à Porto lors de ces deux journées, venus de l'université d'accueil, ou de celles de Minho, Aveiro, Coimbra, Lisbonne (Universidade Nova de Lisboa et Universidade Aberta), de l'Algarve et de Madère, de même que de plusieurs universités étrangères, notamment de l'Universidad Autonoma de Madrid, de l'Universitat Autònoma de Barcelona, de

l'Universidad de Pablo de Olavide à Séville, en Espagne, de l'Université Libre de Bruxelles, en Belgique, de l'Université St. Kliment Ohridski, à Sofia, en Bulgarie, de l'Université Mentouri Constantine, à Alger, de l'Universidade Federal do Rio Grande do Sul, au Brésil, de l'Université de Tohoku, au Japon, de l'Université de Montréal, au Canada, et de la Carnegie Mellon University, aux Etats-Unis d'Amérique.

Parmi ces chercheurs se comptaient quelques-uns de ceux qui avaient participé au Séminaire « Pour enseigner la littérature romande dans le monde », organisé par le Centre de recherche sur les lettres romanes de l'Université de Lausanne, en 2004. La participation de ces éléments du « Groupe de Lausanne » explique l'occurrence de la popularité des auteurs suisses dans le Forum.

A tous ceux qui ont contribué au succès de ces deux journées si enrichissantes, qui nous ont donné l'élan pour des projets à venir, et qui nous font maintenant la confiance de la publication de leurs textes, nous adressons la reconnaissance de la Direction de l'APEF et du Comité organisateur du Forum qui nous a réunis, en l'occurrence les collègues de la Section de Français de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, Profs Ana Paula Coutinho Mendes, Fátima Outeirinho et Rosa Bizarro.

Reconnaissance que nous aimerions adresser également, d'une façon très personnelle, le Directeur de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, Mme le Prof. Maria de Lurdes Correia Fernandes, le Directeur du Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos, M. le Prof. Francisco Topa et au Président du Conseil Scientifique de cette Faculté, Mme le Prof. Maria de Fátima Marinho.

La réalisation du Forum APEF 2006 a été soutenue par l'appui de la *Society for French Studies*, FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de cette Faculté, Editora ASA, Services Culturels de l'Ambassade de France au Portugal, Ambassade de Suisse et Pro Helvetia, Fondation Suisse pour la Culture, Turismo da Cidade do Porto.

Notre reconnaissance s'adresse aussi aux membres du Comité scientifique et aux organisateurs de cette rencontre pour leur disponibilité à suivre, de leurs conseils et de leur esprit de travail en équipe, à la distance de combien de messages électroniques, tous les travaux préparatoires du Forum, de même que le déroulement de l'événement.

Les derniers remerciements envers notre associée, Maria da Conceição Maltez et à David Maltez, son frère, pour leur travail de design concernant la préparation du matériel de divulgation graphique et électronique du Forum APEF 2006, auquel a

également collaboré notre associée, le Prof. Maria do Rosário Girão, pour la visite guidée de la ville de Porto, à travers les belles photos qu'elle a organisées à cet effet.

L'organisation des textes qui constituent les premières Actes publiées par l'APEF n'aurait pas été possible sans l'appui inconditionnel et dévoué de notre associée, Lénia Marques, à qui nous souhaiterions adresser notre reconnaissance la plus vive.

La publication de ces Actes est appuyée, de point de vue technique, par le CEMED, de l'Université d'Aveiro.

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL
Universidade de Aveiro
hlaurel@ua.pt

LES ESPACES FRANCOPHONES AU MOYEN AGE ET LES ENJEUX POUR L'HISTOIRE LITTERAIRE¹

SIMON GAUNT

King's College London

simon.gaunt@kcl.ac.uk

Résumé: L'histoire littéraire traditionnelle, qui a dominé notre discipline jusqu'à une époque très récente, voile l'envergure de la francophonie médiévale et méprend sa nature. Car il y avait deux francophonies au Moyen Age: une francophonie septentrionale, qui était avant tout un phénomène culturel partagé entre la France et l'Angleterre, et puis une francophonie méridionale, qui était avant tout un phénomène commercial, et qui jouait un rôle primordial dans l'expansion coloniale aux marges de l'Europe jusqu'à la fin du Moyen Age. Or, le centre de cette "autre" francophonie aurait été non pas Paris, mais le nord de l'Italie, avec sa position-clef sur les routes commerciales vers le moyen Orient, l'Orient, et l'Afrique du nord. Dans cette conférence je considère les enjeux théoriques et historiques des francophonies médiévales pour notre discipline. Je prendrai comme exemples principaux *La Chanson de Roland* et *Le Divisament du monde* de Marco Polo.

Abstract: Traditional literary history, which dominated our discipline until very recently indeed, does not acknowledge the extent of medieval *francophonie* and frequently misrepresents it. Thus in the Middle Ages, there were two *francophonie*: a Northern one, which was above all a cultural phenomenon shared between France and England, then a more southerly *francophonies*, grounded above all in commerce, which played a key role in the colonial expansion at the margins of Europe until the end of the Middle Ages. Moreover, the centre of this other *francophonie* was not Paris, but Northern Italy, due to its key position on the trade routes towards the Middle East, the Far East and North Africa. In this lecture I consider the theoretical and historical stakes of medieval *francophonies* for our discipline. My principle examples will be the *Chanson de Roland* and Marco Polo's *Divisament du Monde*.

Key words: *francophonie médiévale*, *Chanson de Roland*, Marco Polo, franco-italien.

¹ Je reprends ici le texte de ma conférence du premier congrès de l'APEF à Porto, en décembre 2006.

Prononcer la leçon inaugurale de la *Association Portugaise d'Etudes Françaises* était un honneur et une responsabilité dont j'étais très sensible, et que j'ai assumés avec très grand plaisir. Toutefois, il y avait une certaine ironie dans ma présence au congrès comme représentant de la *Society for French Studies*, car bien que j'enseigne la langue et la littérature françaises depuis vingt ans ma première formation était celle d'un occitaniste. Or depuis quelques années mes recherches ne sont même plus du tout axées sur la littérature française au sens classique du terme, mais plutôt sur la production littéraire en Italie de langue française. En gros, si au niveau institutionnel je suis au beau milieu de la discipline qu'en Angleterre nous appelons "French Studies", et si en tant que Président de la *Society* je m'efforce de promouvoir cette discipline et de la défendre, au niveau intellectuel par contre je n'ai jamais été très identifié à cette même discipline et pour en dire toute la vérité je ne sais même plus si j'y crois en tant que discipline. Voici peut-être des propos étranges à tenir lors du premier congrès d'une nouvelle association-soeur. Que je m'explique alors avec quelques remarques sur l'histoire de la discipline en Angleterre à travers celle de la *Société*, avant d'entamer le sujet principal de ma conférence.

Grâce à cette première formation d'occitaniste je me suis toujours senti un peu à l'écart des études françaises en Angleterre et si, au fil des ans, j'ai beaucoup fréquenté la *Society for French Studies* c'était moins pour le rapport qu'avaient ses activités avec mes recherches, que par assiduité professionnelle. Or j'étais loin d'être le seul dans cette situation, car jadis et jusqu'à une époque très récente la *Society for French Studies*—étant une Société plutôt traditionnelle—n'offrait un véritable forum de débat qu'aux collègues qui travaillaient sur les auteurs *français* des plus canoniques et consacrés. A cet égard il est édifiant de parcourir la revue de la Société —*French Studies*—pour avoir une idée de ses principaux axes intellectuels.

En effet lire la table des matières des premiers numéros de *French Studies* (1947-48) rappelle le canon des auteurs français tel qu'il serait dressé par une histoire littéraire des plus traditionnelles du genre Lagarde et Michard: nous y trouvons des articles sur Châteaubriand, Claudel, Descartes, Flaubert, Gide, Hugo, le Jansénisme, Mallarmé, Molière, Prévost, Proust, Rabelais, Racine, Scève, Valéry, et finalement ... Villon. Cette liste est bien sûr un peu aléatoire et au cours des années suivantes la présence d'autres auteurs se fait sentir: Diderot, Montaigne, Ronsard, Rousseau, Sartre, Stendhal, Voltaire, Zola. Pourtant, il est frappant qu'aucune femme ne figure dans cette liste, que l'on y trouve un seul auteur médiéval, et qu'elle est dominée par les grands écrivains du dix-septième et du dix-neuvième siècles. S'il est peu étonnant que tous les auteurs qui figurent dans *French Studies* à cette époque proviennent à peu près de l'hexagone, il est néanmoins clair que l'histoire de la littérature française

telle que les universitaires anglais de l'après-guerre la concevaient reproduisait l'histoire littéraire et linguistique telle que les Français la racontaient: le français appartenait alors aux Français et surtout à la France.

Bien sûr je parle là d'un temps révolu, mais il ne faut pas oublier que la révolution (pour ainsi dire) est bien récente. Dans l'article qu'ils ont écrit pour célébrer le cinquantenaire de *French Studies*, publié en 1997, Malcolm Bowie et John O'Brien vantent tous les changements qu'avaient subis la revue et la *Society* (Bowie et O'Brien, 1997). Ainsi, *French Studies* n'aurait plus été un *gentleman's club* et s'était ouvert très largement l'esprit en publiant des articles avec une orientation théorique. Ils disaient vrai, mais sans dire toute la vérité, car l'ouverture de *French Studies* à d'autres approches a été très controversée. En effet, l'influence de jeunes professeurs en chaire—comme Malcolm Bowie justement—était irrésistible, d'autant plus que les jeunes chercheurs avaient commencé à publier leur travail dans d'autres revues britanniques, comme *Paragraph* ou *Modern and Contemporary France*, fondées justement pour compenser la façon dont *French Studies* s'était limitée à une histoire littéraire des plus traditionnelles. Or, s'il est vrai que *French Studies* avait commencé à publier le travail de beaucoup de femmes, la liste des auteurs auxquels la revue consacrait des articles aux années 90 reproduit d'une façon même un peu troublante celle que j'ai dressée tout à l'heure de ceux qui y ont figuré aux années 40, avec l'addition de Barthes, Beckett, et Derrida. Très peu d'écrivains femmes alors, et—voilà où je veux en venir—pas d'écrivains francophones.

Aujourd'hui la situation est bien différente, quoique, comme j'ai déjà remarqué, les changements soient récents. Il est rare maintenant de voir un numéro de *French Studies* sans un article sur un écrivain femme ou sur un écrivain francophone plutôt que français. Les mêmes tendances se font sentir dans notre congrès: l'année dernière à Birmingham trois des quatre conférenciers pléniers ont choisi de parler d'un sujet ayant un rapport avec les études francophones ou post-coloniales plutôt que françaises et le sujet dans notre appel à communication auquel nous avons eu le plus de réponses était "Mémoires post-coloniales".

S'agit-il simplement d'une mode? Abandonnerons-nous tous la littérature francophone dans quelques années pour revenir à Racine et Flaubert, à Molière, Rabelais et Proust? Je ne pense pas. Je crois en effet que les transformations que subit notre discipline depuis une dizaine d'années sont profondes et d'une portée considérable. J'étais très frappé alors d'apprendre que l'APEF avait choisi comme thème de son premier congrès "Les espaces francophones en débat". En refusant dès le début de limiter le champs de recherches à la vision française de l'histoire littéraire, et en embrassant ainsi une gamme très large de possibilités intellectuelles, elle évitera

sans doute la fragmentation et la discorde intellectuelles qui ont caractérisé les études françaises en Angleterre pendant les années 70, 80 et au début des années 90, années où chez nous de nouveaux champs de recherches (comme la littérature francophone, le cinéma français, la littérature féminine et féministe en français, les études gay etc.) avaient du mal à se faire valoir dans les milieux universitaires traditionnels.

Cette évolution des études françaises est bien sûr positive. Ceci dit, je voudrais lancer un appel à la prudence car la formation de nouvelles branches de la discipline est souvent ancrée dans un discours qui présuppose néanmoins une opposition claire et nette entre une culture dominante et des cultures subalternes ou dérivées, entre le centre et les périphéries. Mais il s'agit d'une opposition qui est loin d'être adéquate à la réalité des espaces francophones. La culture dominante (en l'occurrence la culture française), a-t-elle vraiment évolué indépendamment de ses cultures "subalternes"? Si l'on connaît l'importance de la littérature française classique dans la formation de beaucoup d'écrivains francophones, à quel point la littérature française et l'histoire littéraire française en France sont-elles touchées par les espaces francophones? Si l'on s'en tenait aux articles publiés jadis dans *French Studies*, on pourrait conclure qu'elles n'en ont pas été touchées du tout. Pourtant je voudrais prendre deux exemples puisés dans la littérature médiévale pour suggérer à quel point l'histoire traditionnelle de la littérature française relève d'une suppression, voire d'une répression, du rôle des espaces francophones dans la formation du canon littéraire. Autrement dit, les périphéries sont bien présentes dans le centre, à condition de savoir comment les voir.

L'histoire littéraire traditionnelle a ses origines au dix-neuvième siècle et mon premier exemple est celui du rôle attribué à la *Chanson de Roland* par les premiers historiens professionnels de la littérature française, surtout ceux qui ont travaillé sous la troisième République.² La "découverte" du manuscrit d'Oxford de la *Chanson de Roland* par Francisque Michel en 1834, suivie par la publication de la première édition critique en 1837, firent battre des cœurs en France. La *Chanson de Roland* est devenue tout de suite "l'épopée nationale", et sa "découverte" fit alors grand tapage même en dehors de l'académie. Aujourd'hui encore on en parle comme le "premier grand monument de la littérature française" dans l'introduction à l'édition de poche la plus utilisée par les étudiants, même si cette expression n'est pas totalement dépourvue ici d'une certaine ironie (Short, 1990: 5). Or à travers l'histoire de la réception de la *Chanson de Roland* en France, on peut constater non seulement une

² Cette analyse de la *Chanson de Roland* dans l'histoire littéraire du dix-neuvième siècle et du rôle de Joseph Bédier est adaptée de Gaunt (2003). Voir cet article pour plus de détails.

fierté nationale devant ce beau texte, mais un courant franchement et explicitement nationaliste.

Sous la troisième République, par exemple, la *Chanson de Roland* est vite devenue partie intégrante du programme du baccalauréat. Une question à l'examen du bac de 1880 vous donnera une idée de la façon dont le texte était enseigné: "Dans quel sens la *Chanson de Roland* a-t-elle pu être appelée nationale?" (citée d'après Benton, 1979: 239-40, n. 3). A cette époque, le grand médiéviste, Joseph Bédier, qui devint professeur au Collège de France en 1903, travaillait à refuter la théorie selon laquelle la *Chanson de Roland* serait une épopée orale et populaire. Paradoxalement (puisque les deux camps s'opposent autrement sur toutes les questions d'interprétation du texte), Bédier et les soi-disant *individualistes* étaient tout aussi nationalistes, sinon plus, dans leur lecture de la *Chanson de Roland* que les soi-disant *traditionnalistes* qu'ils critiquaient. Ceci dit, considérer la *Chanson de Roland* comme un texte écrit change tout quant à la position du texte dans l'histoire littéraire française. Vous comprendrez tout si je vous cite la conclusion du IIIe tome de l'étude monumentale en quatre tomes qu'a faite Bédier des *Legendes Epiques*, le troisième tome étant celui qui est consacré à la *Chanson de Roland*:

A peine si nous savons le nom de l'auteur de la *Chanson de Roland*: du moins nous savons que ce fut un "Franc de France", et nous retrouvons en son oeuvre ce qu'il y a de plus spécifiquement national en notre poésie, le sens classique des proportions, la clarté, la sobriété, la force harmonieuse. Nous y reconnaissons l'esprit de notre nation, aussi bien que dans l'oeuvre de Corneille. Ce Turol, qui voilà huit cents ans a trouvé pour notre patrie la caresse de ces noms, "douce France," "France la libre," nous témoigne avec quelle simplicité s'est faite l'unité française. Sa "douce France" est précisément la nôtre, avec les Lorrains comme aujourd'hui, avec les Gascons, avec les Normands, avec les Provençaux, comme aujourd'hui. (Bédier, 1914-21: III, 542)

Bédier évoque Corneille ici mais l'esthétique qu'il associe à la *Chanson de Roland* est celle de la tragédie racinienne ("le sens classique des proportions, la clarté, la sobriété, la force harmonieuse"). En effet il s'efforce pendant 300 pages à démontrer que l'élan du texte ressemble à celui d'une tragédie en cinq actes. Mais ce n'est pas la seule supposition franchement erronée ici. Si à l'aube du douzième siècle (date probable du texte), les Lorrains appartenaient peut-être à la douce France, ce n'était certainement pas le cas ni des Provençaux, ni des Gascons, ni des Normands. Ces erreurs sont d'autant plus choquantes que Bédier était un érudit très savant, toujours fin, et remarquablement intelligent. Mais sa lecture très partisane de la *Chanson de Roland* n'aurait pas un très grand intérêt aujourd'hui—elle aurait simplement le charme suranné des ruminations d'un érudit d'autrefois—si elle ne s'insérait pas dans un projet

d'histoire littéraire de plus grande envergure avec une portée politique qui se faisait sentir en dehors du monde universitaire.³

Pendant la première guerre mondiale, par exemple, Bédier faisait partie d'un comité d'universitaires français qui produisit une série de textes consacrés à la propagande anti-Allemand intitulée *Etudes et documents sur la guerre*, publiée par Armand Colin et diffusée partout en Europe. Ernest Lavisse présidait et parmi les autres membres du comité se trouvaient Bergson, Durkheim, Lanson. Autrement dit Bédier se trouvait au coeur de ce qu'Antoine Compagnon a appelé la "troisième République des lettres" (Compagnon: 1983). Pour eux l'histoire littéraire était une entreprise politique. Comme dit Lanson, "nous ne travaillons pas seulement pour l'érudition, ni pour l'humanité; nous travaillons pour nos patries", le but étant de "réaliser l'unité nationale" à travers l'histoire littéraire (cité d'après Compagnon, 1983: 144). Le rôle de Bédier dans ce groupe, en tant que médiéviste, était de pourvoir à la tradition nationale une origine glorieuse et héroïque, mais une origine en même temps conforme à ce que devait devenir la tradition par la suite, d'où cette vision de la *Chanson de Roland* comme précurseur de la tragédie racinienne.

La guerre leur donnait l'occasion de lâcher la bride à leur nationalisme. Les contributions de Bédier (1915a et 1915b) aux *Etudes et documents sur la guerre*, ainsi que ses autres écrits politiques pendant la guerre (publiés seulement après la guerre, voir Bédier, 1919), sont truffés de patriotisme. En ceci, ils n'ont rien d'exceptionnel, mais pour un lecteur médiéviste du moins ces textes sont néanmoins remarquables pour le nombre d'échos implicites de la *Chanson de Roland*:

Interrogez au hasard l'un de nos vétérans sur ses plus lointaines impressions de la guerre. Immanquablement ce qu'il vous mettra sous les yeux, comme une naïve et touchante image d'Epinal, ce sera le souvenir d'un chef exemplaire, dont le plus souvent il aura oublié le nom: le capitaine, sabre haut, qui crie *En avant!* ... C'était là notre caste militaire ... pour les avoir vus si hardis au combat et dans la retraite si fermes et humains, nos soldats s'étaient donnés à eux ... par eux nos soldats s'étaient reliés aux ancêtres ... grâce à eux, ils retrouvaient intact, fidèlement gardé, leur propre patrimoine, le dépôt des vertus guerrières de leur race. (Bédier, 1919: 23-24)

Pour un soldat qui a étudié la *Chanson de Roland* au lycée—et c'était le cas de tout Français d'une certaine éducation à l'époque—le chef exemplaire qui crie toujours *En avant*, hardi au combat, mais ferme dans la retraite, serait facilement identifiable à Roland. Si certains éléments de cette rhétorique frôlent le ridicule—à quoi aurait pu servir un sabre dans les tranchées? — elle aurait néanmoins été très familière aux

³ Je n'ai pas la place ici de considérer le rôle primordial qu'a joué la jeunesse coloniale (à la Réunion) dans la formation des opinions politiques et scientifiques de Joseph Bédier, mais il n'est peut-être pas sans importance que lors de son premier contact avec la *Chanson de Roland* et son idéologie de la "douce France" (à l'âge de quatorze ans en 1878), Bédier ne vivait plus en France depuis huit ans. Voir Gaunt, 2003 et Warren, 2006.

lecteurs contemporains. Considérez, par exemple, ce commentaire d'Ernest Lavis, historien des plus réputés, professeur à l'ENS, sur le rôle de l'Education nationale:

Pour tout dire, si l'écolier n'emporte pas avec lui le vivant souvenir de nos gloires nationales, s'il ne sait pas que ces ancêtres ont combattu sur tous les champs de bataille pour de nobles causes ... s'il ne devient pas un citoyen pénétré de ses devoirs et un soldat qui aime son fusil, l'instituteur aura perdu son temps. ... Vous, enfants du peuple, sachez que vous apprenez l'histoire pour graver dans vos coeurs l'amour de votre pays. Les Gaulois, vos ancêtres, ont été des vaillants. Les Francs vos ancêtres, ont été des vaillants. Les Français vos ancêtres ont été des vaillants. (Cité d'après Nora, 1984: I, 282)

Gaulois, Francs, Français: à mon avis, cette généalogie nationale est ancrée dans une connaissance implicite de la *Chanson de Roland*.

La *Chanson de Roland* a donc une valeur primordiale dans l'origine de ce que Bédier appelait le génie national. Ce texte aurait été considéré alors non seulement comme l'origine de la littérature française mais aussi comme l'origine de l'âme française, autrement dit de l'identité même de la France. Mais est-ce à vrai dire un texte français? Je pose cette question parce qu'il a toujours été reconnu comme un peu gênant par les médiévistes de nationalité française que ce qu'ils appellent **La Chanson de Roland**, c'est-à-dire la version "découverte" par Francisque Michel dans le manuscrit d'Oxford, n'est pas écrit en ancien français. Il s'agit plutôt d'un texte composé dans un dialecte norman, puis recopié dans un manuscrit anglo-norman, c'est-à-dire de provenance anglaise (voir Taylor, 2002: chap. 2). Les érudits français ont dès le début supposé l'existence d'un texte perdu en ancien français, mais ce n'est qu'une supposition et on pourrait conclure que si ce texte a vraiment joué le rôle originaire que l'on lui attribue, il est tout de même un peu négligent de la part des "Français" de l'époque d'avoir perdu l'original de leur épopée nationale. Or les autres manuscrits médiévaux du texte (l'existence desquels les histoires littéraires traditionnelles ont tendance à taire) n'indiquent pas une transmission particulièrement française. Au contraire, parmi les 7 manuscrits qui nous sont parvenus, seulement trois manuscrits (qui contiennent un texte que tous les érudits croient fortement remanié) sont d'origine française, les 3 autres (à part celui d'Oxford) étant italiens avec des versions remaniées dans le *koinè* littéraire que l'on appelle franco-italien (voir Duggan, 2005). Cette tradition manuscrite est loin d'être exceptionnelle car bon nombre de manuscrits d'autres textes clefs du canon français du Moyen Age ne proviennent pas de l'hexagone.

Sharon Kinoshita ouvre son très beau nouveau livre, *Medieval Boundaries*, par un aperçu que je trouve franchement alléchant: "many of the best known works of medieval French literature take place on or beyond the borders of 'France' or even the French speaking world: the *Chanson de Roland*, the *Lais* of Marie de France, Chrétien

de Troyes's *Cligès, Aucassin et Nicolette*, and a host of others" (Kinoshita, 2006: 1). Mais j'ajouterais que la dissémination de beaucoup de ces mêmes textes n'est pas plus française que leur contenu. Or, comme nous avons déjà vu, en ce qui concerne la *Chanson de Roland* l'idée même de la France ne correspond pas du tout à celle des lecteurs modernes. Comme dit Kinoshita, *La Chanson de Roland* ne reflète pas une idée de la douce France liée à une idéologie guerrière et religieuse qui la pré-existait, elle essayait plutôt (dans le contexte de la première croisade) à en créer une, c'est-à-dire à instaurer une idée de la France, voire un idéal à atteindre (Kinoshita, 2006: 15-45). Mais à en croire le manque d'intérêt pour ce texte de la part des lecteurs et transmetteurs médiévaux, cette idée laissait indifférents les "Français" contemporains et devait attendre le dix-neuvième siècle pour trouver enfin un public appréciatif.

L'exemple de la *Chanson de Roland* nous démontre à quel point l'histoire littéraire traditionnelle présuppose une téléologie pour une littérature nationale. Elle part à la recherche d'une origine et à force d'en chercher elle en trouve une. Une fois trouvée, cette origine est consacrée et le passé est alors envisagé seulement dans la mesure où il explique le présent. Il en résulte une certaine myopie par rapport au passé qui nous empêche de voir la vraie nature de ce que nous avons devant les yeux. Ainsi, dans la *Chanson de Roland*, Sharon Kinoshita soutient que nous voyons non pas une guerre acharnée contre l'infidèle qui marquerait une opposition très nette entre les deux religions et les deux cultures, mais plutôt une tentative de mettre en question la façon dont il y avait en Espagne un constant va-et-vient culturel et économique entre chrétiens et musulmans (Kinoshita, 2006: 15-45). Or si la guerre acharnée contre les musulmans peut avoir une certaine valeur symbolique, elle mène aussi à une perte intolérable. Peut-être Roland serait-il alors exceptionnel, un modèle à admirer, mais non pas à imiter? Même la simplicité de la devise célèbre "païen unt tort et chrestiens unt dreit" (Short, 1990: l. 1015) est discutable dans le contexte du texte, puisque les chrétiens ne sont pas tous d'accord les uns avec les autres et les païens semblent être motivés par des valeurs identiques à celles des chrétiens. Une fois arrivés à cette lecture, nous pouvons poser d'autres questions. En tout premier lieu quel était l'intérêt de ce texte non pas en France, mais plutôt dans les espaces francophones—l'Angleterre et l'Italie—où nous savons qu'il a circulé?

Quand les histoires traditionnelles de la langue et de la littérature françaises parlent des espaces francophones au Moyen Age, ils ont tendance à mentionner en tout premier lieu l'Angleterre où, comme nous le savons tous, le français était la langue de l'aristocratie et de l'administration après 1066 jusqu'à au moins le quatorzième siècle. On souligne alors le prestige de la culture courtoise et donc de la littérature française pour expliquer la lenteur avec laquelle une littérature anglaise s'est dégagée.

On note parfois (mais pas toujours) l'existence d'une tradition française en Italie, mais en général sans en dire grand-chose. Or la qualité des textes produits en Italie (que ce soit au niveau littéraire ou au niveau linguistique) est dénigrée, bien que presque personne ne les ait lus puisqu'ils sont restés pour la plupart inédits jusqu'à une époque très récente. Encore une fois l'existence de la tradition est attribuée au prestige de la tradition française. Or si en Angleterre c'étaient des nobles qui étaient affamés de lire des textes en français, en Italie c'était, paraît-il, une bourgeoisie indigne, enrichie par le commerce, qui voulait imiter les moeurs d'une aristocratie française courtoise et raffinée. Je parodie un peu l'histoire littéraire traditionnelle ici, mais pas beaucoup ... Toutefois, cette version du contexte sociologique de la tradition française en Italie n'est aucunement valable, car s'il est vrai que le public des textes français en Italie se trouvait dans les villes, à la différence de l'aristocratie de l'Europe du nord, l'aristocratie italienne n'était pas ancrée dans le monde rural: c'était plutôt une aristocratie urbaine, et—autre différence capitale—très impliquée dans le commerce (pour une synthèse récente, voir Abulafia, 2004).

L'importance de la tradition française en Italie est sous-estimée. Pour certains textes français médiévaux très canoniques—par exemple le *Roman de la Rose*, le *Roman de Troie*, le *Lancelot en prose*, le *Tristan en prose*, et bien sûr la *Chanson de Roland*—jusqu'à un tiers des manuscrits qui nous sont parvenus seraient de provenance italienne, mais la plupart des éditions critiques (et d'ailleurs beaucoup de catalogues de bibliothèque) ne signalent même pas leur provenance. En réalité nous ignorons la vraie envergure de cette tradition; non seulement la provenance des manuscrits dans des bibliothèques françaises n'est pas toujours notée, mais en Italie certaines bibliothèques auraient des fonds de manuscrits français qui sont encore à cataloguer. Ainsi les médiévistes spécialistes dans la littérature en ancien français n'ont pas été capables de reconnaître l'importance de cette tradition parce que leur approche est tacitement déterminée par une certaine idée de littératures nationales selon laquelle une langue, une nation, une littérature coïncideraient et seraient coextensives. Toute production littéraire ne cadrant pas avec cette conception d'une littérature nationale comme patrimoine serait alors secondaire et dérivée.

En Italie, le rapport entre langue, nation et patrimoine littéraire a bien sûr toujours été perçu comme problématique. Les italianisants voient-ils alors les choses plus clairement? Hélas, non, car les histoires littéraires italiennes veulent que le goût qu'avaient les soi-disant bourgeois du nord de l'Italie pour des textes français fût comme un symptôme du manque de maturité des lecteurs italiens. A partir du moment où ils avaient Dante, Boccace et Petrarque à leur disposition, ils auraient abandonné leur goût enfantin pour des "contes" français (enfantins puisqu'il s'agirait surtout de

contes arthuriens). On comprend bien pourquoi des historiens de la littérature italienne chercheraient à privilégier les premiers grands monuments de la tradition italienne, mais cette version de l'histoire littéraire ne correspond aucunement aux faits vérifiables, puisque la plupart des manuscrits italiens de textes français datent des quatorzième et quinzième siècles (voir p.e. Delcorno Branca, 1998: 14-48). Or les textes de Dante, Pétrarque et Boccacce sont imprégnés de références à des textes français et nous pouvons même documenter une préférence, dans certains contextes, pour la "version originale" d'un texte, plutôt qu'une traduction italienne (Delcorno Branca, 1998: 30-37). Autrement dit, on continue à lire des textes français dans le texte jusqu'à au moins la fin du quinzième siècle: à vrai dire dans le nord de l'Italie et dans le royaume de Naples, il s'agit d'une culture littéraire en langue vulgaire très activement trilingue (français, occitan, italien).

Ce qui plus est, le phénomène de la littérature dite franco-italienne n'est pas limité à des textes composés en France, puis retransmis en Italie, car certains textes français ont été remaniés par des Italiens à un tel point que ce sont de nouveaux textes, et d'autres textes en français ont été tout bonnement composés en Italie par des Italiens sans qu'il y ait de "version originale". Cette tradition italienne a ses propres caractéristiques: on pourrait noter, par exemple, dans les chansons de geste et romans franco-italiens, un intérêt marqué et beaucoup plus développé que dans la tradition française pour des personnages sarrasins (Vitullo, 2000). Autrement dit, je soutiendrais que la littérature française en Italie est très préoccupée par l'altérité, bien qu'il s'agisse d'une altérité précise, axée sur le bassin méditerranéen. Mais pourquoi était-ce nécessaire d'exprimer cette préoccupation en français? Et le prestige de la langue française et de la tradition courtoise suffit-il pour expliquer le phénomène?

Un texte très intéressant à cet égard est *Le Divisament du monde* de Marco Polo. Plus de 140 manuscrits des diverses versions de ce texte nous sont parvenus. Il s'agit donc d'une diffusion très conséquente et *Le Divisament* figure ainsi parmi les textes les plus répandus du Moyen Age tardif et c'est l'un des rares textes médiévaux qui continuent à être disponibles après l'avènement de l'imprimerie. D'après son prologue il a été dicté par Marco Polo à un dénommé Rustichello da Pisa, auteur par ailleurs d'un roman arthurien en français (voir Cigni, 1994), lorsqu'ils se trouvaient tous les deux en prison à Gênes en 1298, probablement après la bataille de Cursola à la suite de laquelle bon nombre de Vénétiens ont été incarcérés en attendant le versement de rançons. Les érudits sont presque tous d'accord que la version de ce texte préservée aujourd'hui dans un manuscrit qui se trouve actuellement à Paris (BnF fonds français 1116) est celle qui s'approche le plus de l'originale. La langue en est une forme de français que l'on appelle aujourd'hui le franco-italien, c'est-à-dire c'est un

français légèrement marqué par des italianismes principalement au niveau de certains éléments de la morphologie (Capusso, 1980). Très vite, en tout cas avant la fin du treizième siècle, ce texte est traduit en italien (ou plus exactement en toscan) et en un français plus classique, c'est-à-dire le français de l'Île de France, bien que certains italianismes persistent. Or la version toscane est vite traduite en vénétien et de cette traduction, vers 1310, dérive une traduction en latin qui est par la suite retraduite en français et traduite en allemand et en espagnol (voir Lerner, 1999 pour l'histoire du texte). D'après mon expérience, il est toujours très instructif de demander à un auditoire, même un auditoire de médiévistes, dans quelle langue ce texte a été composé, car en général on ignore qu'il s'agit d'un texte de langue française. Les Français ont tendance à croire qu'il a été écrit en latin ou en italien; les Italiens pensent en tout premier lieu à la traduction italienne—surnommée *Il milione*—et pour eux Marco Polo est donc un auteur italien. Chez les Anglophones la réponse la plus fréquente est l'italien, suivi par le latin. Ainsi, pour la plupart des gens le rapport entre nationalité d'un côté, et langue et littérature nationales d'un autre, demeure donc très tenace. Mais le *Divisament du monde* est un exemple particulièrement intéressant d'un texte qui trouble la stabilité de ce rapport, puis que c'est un texte dont le but déclaré est justement de troubler notre perception de la "division du monde" (*divisament* ayant le double sens de "description" et de "division").

Cette notion de "division" est omniprésente dans le texte dès le prologue puisqu'il s'agit d'une taxonomie du monde connu:

Seignors enperaor et rois, dux et marquois, cuens, chevaliers et borgiois, et toutes gens que volés savoir les deverses jenerasions des homes et les deversités des deverses region dou monde, si prennés cestui livre et le faites lire. Et qui trouvererés toutes les grandismes mervoilles et les grant diversités de la grande Harminie et de Persie et des Tartars et de Indie, et de maintes autres provinces, sicom nostre livre voç contera por ordre apertement, sicome meisser Marc Pol, sajes et noble citaiens de Venece, raconte por ce que a seç iaus meisme il le voit. Mes auques hi n'i a qu'il ne vit pas, mes il l'entendi da homes citables et de verité; et por ce metreron les chouse veue por veue et l'entendue por entandue, por ce que nostre livre soit droit et vertables sanç nulle mansonge. (Ronchi, 1982: 305)

Il y a donc deux éléments très importants dans cette "divisament du monde", d'une part "les diversités", d'autre part "les merveilles", d'où vient un surnom très courant pour le texte, *Les Merveilles du monde*.

Comme tout le monde le sait, ce texte raconte ce qu'ont vu Marco Polo, son père et son oncle pendant les 21 ans qu'ils ont passés en moyen et extrême Orient de 1271 à 1292, se concentrant surtout sur leur séjour chez les Mongols et à la cour du grand Khan, Kubilai. Très souvent les coutumes, l'architecture, les animaux, la géographie des pays que décrit Marco sont qualifiés de merveilles. Certains ont vu dans son emploi fréquent de ce mot l'influence de Rustichello da Pisa, auteur d'un

roman arturien en français, genre dans lequel les merveilles prolifèrent. Mais à la différence des romans arturiens et même d'autres récits de voyage médiévaux les merveilles chez Marco n'ont rien de surnaturel. En effet, il décrit le moyen et extrême Orient d'une façon tout à fait réaliste et les créatures fantastiques ou les îles magiques qui figurent, par exemple, dans *Le Roman d'Alexandre* ou dans *Le Livre des Merveilles du Monde* de Mandeville sont absentes de son texte. Les merveilles dont il parle sont plutôt des coutumes exotiques ou des réalisations technologiques inconnues dans l'Occident. Le merveilleux c'est alors quelque chose de jamais vu, non pas quelque chose d'impossible (voir Badel, 1981; Campbell, 1988: 104-11; Larner, 1999: 77-83; Strickland, 2005: 502-6). A mon avis il est donc pertinent que quand le mot est utilisé pour la première fois après le prologue, ce n'est pas aux merveilles de l'Orient qu'il s'applique, mais aux Polo eux-mêmes:

Et endementier qu'il hi demoroient, adonc hi vint un messages d'Alau, le sire dou levant, qui aloit au grant sire de tous les Tartars ke avoit a nom C[h]obilai. Et quant ces messages voit messier Nicolao et meser Mafeo, il n'a grant mervoille, por ce que jamés ne avoient veu nul latin en celle contree. (Ronchi, 1992: 308)

Quant Marc fu retorné de sa mesajarie, el s'en vait devant le grant kan et li renunse toute le fait por coi il estoit alés—et l'avoit achevee moult bien—puis li dit toutes les novités et toutes les coses qu'il avoit veu[ç] en cele voie, si bien et sajement que le grant kan, et celç tuit que l'oient, en unt grant mervoie. (Ronchi, 1992: 319)

Si Marco est fournisseur de merveilles à ses lecteurs occidentaux, on voit très clairement ici que lui et ses compagnons de voyage sont aussi fournisseurs de merveilles en Orient. Et dans certains épisodes-clefs du *Divisament* cette idée est reprise d'une façon très significative, par exemple celui où Marco, son père et son oncle fabriquent un trébuchet pour aider les Mongols à prendre la ville de Sianyanfu après un siège acharné; ainsi quand les Mongols voient la machine ils la prennent pour "la plus grande merveille du monde" (voir Ronchi, 1992: 506; aussi Gaunt, 2006).

L'un des rares lecteurs modernes à en avoir vu les implications est Italo Calvino dans *le Città invisibili*, qui est ponctué d'un dialogue entre Marco et un Khubilai plutôt incrédule devant le récit que Marco lui fait de toutes les merveilles de son empire, qui est si vaste qu'il n'a pas eu le temps de tout voir. La première phrase du roman est alors très révélatrice de l'incrédulité d'un lecteur devant un récit de "choses étranges" (pour reprendre une expression du *Divisament*): "Non è detto che Kublai Khan credea a tutto quello che dice Marco Polo" (Calvino, 1972: 13). Mais ce qui est étrange pour l'un des deux publics de Marco (un trébuchet chez les Mongols par exemple) est un objet plutôt banal pour l'autre (les Occidentaux). Ce qui constituera la plus grande merveille du monde dépendrait donc du contexte culturel, et la notion même du merveilleux

relèverait donc de la relativité culturelle. Le monde est “divisé” et sa diversité reconnue, mais le point de vue dont on perçoit cette division est loin d’être stable.

A cet égard il me semble crucial que le texte soit écrit dans une langue étrangère pour ces deux auteurs et pour son premier lectorat. Quel que soit le prestige littéraire du français, et quelle que soit la familiarité d’un lectorat cultivé en Italie avec le français, l’emploi d’une langue étrangère pour représenter l’altérité ne peut qu’intensifier l’étrangeté de ce qui est décrit. Car dans le *Divisament*, l’étrange est décrit dans une langue qui, elle aussi, est étrange non seulement parce qu’étrangère mais aussi parce que ce soi-disant franco-italien comporte un mélange de formes, indiquant une hybridité culturelle qui désoriente à un tel point que beaucoup de philologues ne savent pas quoi en faire. Or, peut-être cette langue étrangère et hybride signifie-t-elle en elle-même une ouverture à l’altérité dans la mesure où la raison principale pour laquelle un Italien aurait appris le français aux treizième et quatorzième siècles aurait été non pas la culture, mais le commerce. En outre, non pas le commerce avec la France, mais le commerce avec et au moyen Orient, puisque, à partir de la première croisade, le français était *lingua franca* un peu partout dans le bassin méditerranéen et la langue administrative de préférence en Sicile, en Palestine, en Chypre, ainsi que dans beaucoup de ports cruciaux pour la route des épices (Antioche, Acre, par exemple). L’emploi du français chez Marco Polo serait alors un indice de sa qualité de “différence intérieure”, pour reprendre une formule à Homi Bhabha (Bhabha, 1994: 13).

Dans son texte Marco nous raconte qu’il a travaillé pendant de longues années comme administrateur à la cour du grand Khan. Ce renseignement n’est pas invraisemblable, mais il n’est pas non plus vérifiable. Si c’est le cas on voit bien que chez les Mongols il appartenait à une structure tout en étant différent. Il était à la fois un étranger et un familier. De retour en Italie, c’est pareil: il est italien, mais grâce à ses voyages toujours différent. Son emploi du français serait alors à mon avis un autre symptôme de cette différence, car il n’appartient pas, ni aux Français, ni aux Italiens. D’ailleurs le besoin, vite ressenti, de traduire son texte en un français plus pur, ou en italien, serait lui aussi un indice de son étrangeté: il s’agit d’une tentative de supprimer une partie de l’étrangeté de son texte et de l’intégrer à une tradition littéraire plus identifiable.

La théorie post-coloniale est un défi à l’histoire littéraire classique. Plutôt que de tracer la coïncidence d’une langue et d’une littérature nationales pour vanter le prestige d’une culture nationale (et souvent nationaliste), la théorie post-coloniale nous encourage à cerner et à étudier des “zones de contact”, des instances d’hybridité culturelle, des traces de subjectivités déplacées dans un mélange de langues et de

cultures qui seraient stratifiées d'une manière hiérarchique (voir Harrison, 2003 pour une introduction excellente à la théorie post-coloniale). Mais ces développements théoriques et critiques très suggestifs vont de pair avec une version de l'histoire coloniale selon laquelle le post-colonialisme serait un phénomène d'après la deuxième guerre mondiale, le colonialisme un produit des grands voyages de découvertes des seizième et dix-septième siècles. D'un certain point de vue je ne voudrais pas remettre en question la spécificité historique du colonialisme et du postcolonialisme. Mais le Moyen Age était lui-aussi une époque "post-coloniale" dans la mesure où sa culture était à tous les niveaux déterminée par le souvenir de l'empire romain et par sa désagrégation. Or, les "zones de contact", les instances d'hybridité culturelle, des traces de subjectivités déplacées dans un mélange de langues et de cultures ne manquent pas au Moyen Age. Ainsi, le colonialisme, voire le postcolonialisme ont une préhistoire au Moyen Age que les modernistes ont tendance à négliger, mais à tort. Car au Moyen Age on trouve moins l'origine des grandes traditions littéraires de l'époque moderne que cherchaient les érudits des dix-neuvième et vingtième siècles, mais, dans le cas des espaces francophones du moins, un melting pot très riche de ce qu'a appelé Marco Polo "les diversités".

Bibliographie

- Abulafia, David (ed.) (2004). *Italy in the Central Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Badel, Pierre-Yves (1981). "Lire la merveille selon Marco Polo". In *Revue des Sciences Humaines*, 183, pp. 7-16.
- Bhabha, Homi K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Bédier, Joseph (1914-21). *Les Légendes épiques: recherches sur la formation des chansons de geste*. 4 vols. Paris: Champion.
- Bédier, Joseph (1915a). *Les Crimes allemands d'après les témoignages allemands*. Paris: Armand Colin.
- Bédier, Joseph (1915b). *Comment l'Allemagne essaye de justifier ses crimes*. Paris: Armand Colin.
- Bédier, Joseph (1919). *L'Effort français: quelques aspects de la guerre*. Paris: Renaissance du livre.
- Benton, John F. 1979). " 'Nostre Franceis n'unt talent de fuir': the *Song of Roland* and the enculturation of a warrior class". In *Olifant*, 6, pp. 237-58.
- Bowie, Malcolm et O'Brien John (1997). "French Studies after fifty years". In *French Studies*, 51, pp. 385-94.
- Calvino, Italo (1972). *Le città invisibili*. Turin: Einaudi.
- Campbell, Mary B. (1988). *The Witness and the other World: Exotic European Travel Writing 400-1600*. Ithaca: Cornell University Press.
- Capusso, M. G. (1980). *La lingua del "Devisament dou Monde" di Marco Polo*. Pisa: Pacini.
- Cigni, Fabrizio (éd.) (1994). *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*. Pisa: Cassa di Risparmio/ Pacini.
- Compagnon, Antoine (1983). *La Troisième République des lettres*. Paris: Seuil.
- Delcorno Branca, Daniela (1998). *Tristano e Lancillotto in Italia: Studi di letteratura arturiana*. Ravenna: Longo Editore.
- Duggan, Joseph J. et al. (éds) (2005). *Chanson de Roland, The Song of Roland: the French Corpus*. Turnhout: Brepols.
- Gaunt, Simon (2003). "The *Chanson de Roland* and the invention of France". In Shannan Peckam (éd.), *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe*. London and New York: IB Tauris, pp. 90-101.
- Gaunt, Simon (2006). "La greigneur merveille du monde: Marco Polo and French as a marker of cultural relativity". In *French Studies Bulletin*, 100, pp. 63-66.
- Harrison, Nicholas (2003). *Postcolonial Criticism: History, Theory and the Work of Fiction*. Cambridge: Polity.
- Kinoshita, Sharon (2006). *Medieval Boundaries: Rethinking Difference in Old French Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Larner, John (1999). *Marco Polo and the Discovery of the World*. New Haven and London: Yale University Press.

Nora, Pierre (1984). "Lavisse, instituteur national: Le «Petit Lavisse», évangile de la République", in Pierre Nora (éd.), *Les Lieux de la Mémoire: La République I*. Paris: Gallimard, pp. 247-89.

Ronchi, Gabriella (éd.) (1992). *Marco Polo, Milione. Le Divisament dou monde. Il milione delle redazioni toscana e franco-italiana*. Milan: Arnoldo Mondadori.

Short, Ian (éd.) (1990). *La Chanson de Roland*. Paris: Lettres Gothiques.

Strickland, Debra Higgs (2005). "Artists, audience, and ambivalence in Marco Polo's *Divisament dou Monde*". In *Viator*, 36, pp. 493-529.

Taylor, Andrew (2002). *Textual Situations: Three Medieval Manuscripts and Their Readers*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Vitullo, Juliann (2000). *The Chivalric Epic in Medieval Italy*. Gainesville FL: University of Florida Press.

Warren, Michelle R. (2005). "'Au commencement était l'île': the colonial formation of Joseph Bédier's *Chanson de Roland*". In Ananya Jahanara Kabir and Deanne Williams (éds.), *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages: Translating Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 205-26.

“DIALOGUES INTERCULTURELS A L’UNIVERSITE DE MADERE – UN REGARD SUR LES ETUDES FRANÇAISES”

ANA ISABEL MONIZ
Universidade da Madeira
anamoniz@uma.pt

Résumé: Nous nous proposons de mener à bien une analyse sur la réalité des études françaises à l’université de Madère, en observant cette réalité à partir des réponses données par les étudiants de la filière en cause à un questionnaire concernant le système universitaire, ouvert au monde et à la différence: Quelles sont les disciplines existantes ? À quel public se destinent-elles ? Coursus ? Degré de satisfaction ? Existe-t-il une articulation entre l’actualité et les intérêts des étudiants ? Le questionnaire sera orienté de manière à obtenir aussi bien des réponses ayant trait à l’importance des études françaises de nos jours et aux motivations qui déterminent le choix des étudiants au moment d’opter pour l’apprentissage d’une première ou d’une deuxième langue qu’à recueillir des suggestions visant la divulgation de ce domaine de spécialité.

Abstract: Throughout this presentation the intention is to present a study on the reality of the French Studies at the Madeira University. As such, the following matters will motivate reflection on the small university system, but perhaps open to the world and the difference. What subjects are there in the area? To what kind of audience are they directed to : student/course area, which is its acceptability(degree of satisfaction? Which contents are taught? Will there be a link between the actual life of the students and their interests? Supported by a survey, directed to the Madeira University students, this study will try to present suggestions towards « francofonia » activities, amongst others, listening to their opinion about the place and the « francofonia’s » state also presenting suggestions.

Mots-clés: université de Madère, questionnaire, études françaises, motivations, étudiants

Keywords: French Studies, Madeira University, survey, motivations.

Nous nous proposons de mener à bien une analyse sur la réalité des Études Françaises à l'Université de Madère, en observant cette réalité à partir, premièrement, de la présentation du Département d'Études Romanes - le DER-, le Département responsable de l'enseignement de la langue, de la littérature et de la culture françaises à l'université de Madère. Le DER est aussi le seul département ayant une License avec ces disciplines: celle de Ciências da Cultura, depuis 2004-2005.

Dans la seconde partie de cette recherche, on essaiera d'observer les Études Françaises à l'université de Madère en partant des réponses données par les étudiants de la filière en cause à un questionnaire concernant le système universitaire, ouvert au monde et à la différence. Ce questionnaire a été conçu de manière à obtenir aussi bien des réponses ayant trait à l'importance des études françaises pour nos jours et aux motivations qui déterminent le choix des étudiants quand il s'agit de choisir au court de leur apprentissage d'une première ou d'une deuxième langue qu'à recueillir des suggestions visant la divulgation de ce domaine de spécialité.

Ainsi, nous essayerons de comprendre l'importance des études françaises et de dégager leurs préférences, leurs doutes et leurs suggestions pour améliorer leur cadre de travail dans le contexte de l'enseignement/apprentissage.

Le français n'est pas l'objet d'un enseignement autonome à l'université de Madère. De ses vingt et cinq maîtrises, les UV concernant les études françaises sont présentes dans le contexte de la licence en Ciências da Cultura, ayant des disciplines obligatoires de Langue et de Culture françaises, et optionnelles pour d'autres licences telles que Comunicação, Cultura e Organizações et Educadores de Infância; d'autres maîtrises telles que Engenharias, Enfermagem, Economia, Gestão, Educação Sénior, Ciências da Educação et Estudos Ingleses e Relações Empresariais ont la langue anglaise dans leurs plans de cursus comme discipline obligatoire tandis que les autres n'incluent pas dans leurs plans les langues étrangères (tel est le cas du Ciclo Básico da licenciatura em Medicina, Artes Plásticas, Design/Projectação, Educação Sénior, Serviço Social, Psicologia, Educação Física e Desporto, Biologia, Química, Bio-Química, Matemática).

Tous les cours de Langue, Littérature et Culture sont assurés par des enseignants attachés au Département d'Études Romanes (DER). Ce département est constitué par seize enseignants (douze docteurs et quatre assistants (?) en train de terminer leur doctorat), distribués par quatre domaines scientifiques: Linguistique (portugaise et française, six enseignants), Littérature et Culture (portugaise et française, huit enseignants) et Histoire (deux enseignants).

La maîtrise en «Ciências da Cultura» :

Il s'agit d'une maîtrise récente, créée par le Département d'Études Romanes (DER) en 2004, en conséquence de l'extinction de la Licence en Línguas e Literaturas Modernas, Ensino do Português e Francês, due à la surcharge des places dans les écoles secondaires. D'après la recommandation du Secrétaire Régional de l'Éducation, il a fallu repenser l'offre des maîtrises du DER. C'est ainsi que nous avons décidé de créer cette Maîtrise multidisciplinaire où s'articulent les divers domaines du savoir: sciences du langage, sciences de la littérature, sciences de la communication, sciences historiques, sciences de l'Art, technologies de l'information, gestion, informatique, discours des *Media*, entre autres.

Actuellement, le plan d'études de la Maîtrise de «Ciências da Cultura» (qui est en train de subir quelques altérations dans le cadre de son adaptation à Bologne) est le suivant pour les disciplines des études françaises:

1^{ère} année, 1^{ère} et 2^{ème} semestre :

Langue étrangère I (option);

Langue étrangère II (option);

2^{ème} année, 1^{er} et 2^{ème} semestre :

Littérature Française Contemporaine en option avec Littérature Portugaise Contemporaine;

(L'année dernière, il n'a fonctionné que la Littérature Portugaise Contemporaine à cause du réduit nombre d'inscriptions dans la première);

Littérature Comparée

(Où nous essayons d'aborder aussi bien que la Littérature Française);

Langue étrangère III;

3^{ème} et 4^{ème} année, 1^{er} et 2^{ème} semestre

Minor en Estudos Interculturais;

Minor en Estudos Regionais e Locais

Minor Especialização em Ensino de Português Língua Estrangeira da Licenciatura em Ciências da Cultura

Língua Estrangeira V;

Linguística Românica

Le département a aussi le cours de *Mestrado em Estudos Interculturais*, spécialité en Estudos luso-brasileiros et Estudos Franceses dès 2005-2006. Cette dernière spécialité n'a pas fonctionné à cause du réduit nombre d'inscriptions;

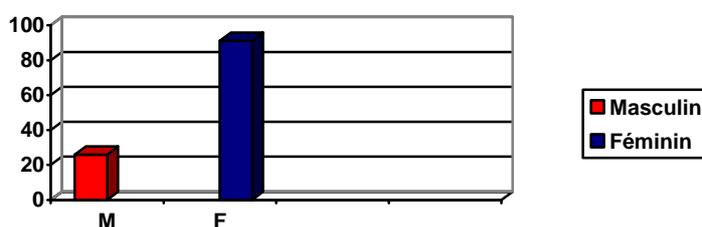
Dans le cadre actuel de l'enseignement des études françaises, nous pouvons constater que les disciplines ont diminué beaucoup à l'université de Madère à cause de l'extinction des anciennes maîtrises où nous avons:

- trois semestres obligatoires pour la littérature française ;
- huit semestres pour les disciplines de langue française;
- deux semestres pour la culture francophone;
- une année pour le séminaire, 4 heures par semaine.

La réflexion sur l'état actuel des études françaises à l'Université de Madère doit tenir compte des particularités des différents contextes d'enseignement ainsi que recueillir des informations portant sur les principaux récepteurs: nos étudiants. C'est pourquoi nous nous sommes décidés de réaliser une enquête auprès d'étudiants non-spécialistes de français (formation en Ciências da Cultura) de différents niveaux de formation inscrits à l'université de Madère. Nous avons reçu un total de 117 questionnaires répondus.

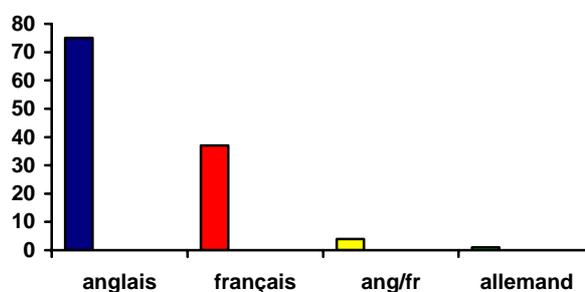
Après la phase de conception et d'expérimentation, nous avons retenu un modèle comprenant différentes parties:

1. Identification
2. Contacts avec la langue et la culture françaises
3. La sollicitation de suggestions/commentaires.



Identification/Sexe

Il s'agit d'un public majoritairement féminin (78% envers 22% masculin), par ailleurs une situation classique dans la plupart des pays européens.



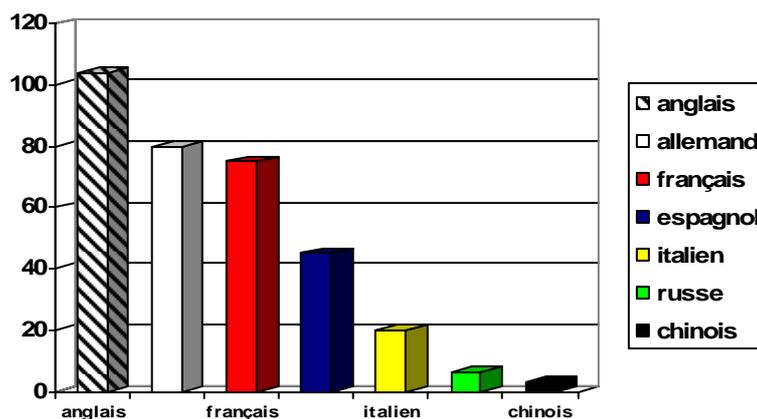
La première langue étrangère étudiée

Dans leur parcours scolaire, l'anglais se présente comme la première langue étrangère étudiée avec 64%, suivie du français avec 32 %. En tout, 3% ont appris l'anglais et le français au même temps. L'allemand ne totalise que 1%.

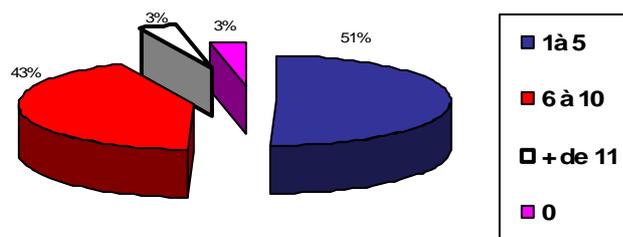
2.1. Années d'apprentissage et choix du français

La durée des études de langue française va de 5 à 10 ans pour 48 %, moins de 5 ans pour 46% et plus de 10 ans pour 3 %. En tout, 3 % n'ont jamais eu de contact avec la langue française, ce qui est assez étonnant.

2.2. À la question : « Mentionnez d'autres langues étrangères que vous considérez importantes à étudier », la plupart des réponses indique l'anglais avec 89%, suivi de l'allemand, avec 68%, le français en 3^{ème} place avec 64%, l'espagnol avec 39%, l'italien avec 17%, le russe avec 3%, le même pourcentage que pour le chinois. Les étudiants ont justifié ces deux dernières langues avec les nouveaux marchés émergents et les récentes vagues d'immigration dans l'Europe et également à Madère.



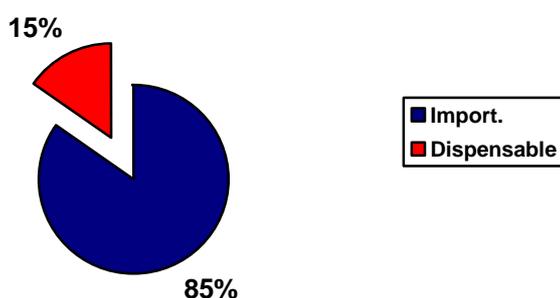
Langues étrangères considérées importantes



Années d'apprentissage du français

Les raisons du choix d'une autre langue étrangère que le français sont essentiellement professionnelles et d'ordre familial pour la majorité. Les autres raisons mettent en évidence soit une préférence en termes d'intérêt personnel, des raisons culturelles ou le degré considéré de difficulté.

À la question « considérez-vous le français important pour le futur professionnel ou dispensable ? », 99 étudiants des 117 enquêtés le considèrent important et 18 dispensable.



Importance de la langue française

Ceux qui le trouvent dispensable justifient leur réponse avec différentes raisons, comme par exemple:

- L'anglais est la langue universelle, donc le français devient une langue secondaire de moins en moins utilisée;
- L'anglais tend à s'imposer sur les autres langues ;
- L'anglais est fondamental pour voyager et communiquer avec d'autres individus ;
- En France, presque tout le monde parle l'anglais ;
- On vit dans une île touristique où la plupart des touristes parlent l'anglais;
- L'anglais présente plus de possibilités d'emploi.

Par contre, ceux qui trouvent le français important pour le futur professionnel, présentent d'autres raisons:

- L'économie régionale dépend beaucoup du tourisme et actuellement les entités patronales exigent des connaissances de langue française ;
- Au niveau de la grammaire, dominer la langue française contribue à l'apprentissage d'autres langues;
- Par le contexte européen, c'est très important de parler français;

- Il y aura plusieurs possibilités de travail dans les pays de la communauté européenne.

À la question « Indiquez les raisons qui pourront expliquer la préférence d'autres langues par rapport au français », les réponses ont été distinctes :

- le français est une langue attractive mais perd du terrain face à l'anglais qui quotidiennement est présent partout;

- la langue espagnole, due à la proximité avec le Portugal et au développement économique de son pays ;

- l'espagnol est actuellement la 2^{ème} langue la plus parlée aux états Unis, l'économie mondiale la plus importante;

- l'« invasion » de la langue anglaise dans des domaines distincts tels que l'internet, le cinéma et la musique au détriment du français ;

- la difficulté de la langue au niveau de la prononciation et de la grammaire par rapport à d'autres langues étrangères;

- les cours de français éminemment de grammaire ;

- malgré la richesse de la langue et de la culture françaises, nous choisissons l'anglais à cause de la globalisation ;

- l'universalité de l'anglais : c'est la langue la plus parlée dans le monde entier et, quotidiennement, nous le rencontrons partout;

- le marché touristique de Madère est majoritairement allemand ;

- l'apprentissage de l'anglais dès très tôt ;

- La réduite application du français au monde du travail de la région;

En ce qui concerne la dernière partie du questionnaire, « Indiquez des Suggestions/Commentaires pour que les études françaises deviennent plus attractifs », des réponses ont été étonnantes tandis que d'autres ont confirmé ce que nous savions déjà, comme par exemple, travailler plus l'oralité, changer les programmes, les approcher plus de l'actualité, avec des débats sur des questions actuelles, insister sur la composante ludique pour enseigner la grammaire;

- Pratiquer l'oral en dépit de l'écrit ;

- Changer les méthodes, discuter l'actualité;

- La culture française est fascinante, donc on devrait augmenter la charge horaire des cours de langue et littérature françaises ;

- Proportionner des rencontres avec des étudiants français;

- Organiser des voyages/visites d'étude en France en été ;

- Je n'ai pas de suggestions parce que, à mon avis, le français est déjà attractif;

- Modifier les programmes pour qu'ils deviennent plus intéressants et actuels ;
- Insister dans la littérature et culture françaises qui sont vraiment riches et intéressantes en dépit de classes éminemment de grammaire;
- Quoique quelques-uns la considèrent démodé, on devrait approfondir l'étude de la chanson française;
- Organiser des sessions avec des films français parce qu'il y en a quelques-uns superbes;
- Entreprendre la divulgation des films français avec sous-titres pour faciliter sa compréhension ;
- divulguer la culture française, qui est fascinante, à travers, par exemple, l'écoute de reportages sur des pays francophones ;
- Introduire l'étude du français plus tôt, dans le premier cycle, à la ressemblance de ce qu'on vient de faire avec la langue anglaise ;
- Entamer des cours de E-learning ;

Par le biais de cette étude, nous nous sommes efforcés de faire la « radiographie » d'une académie multiculturelle et plurilingue, composantes fondamentales pour le développement des étudiants universitaires, dans un monde qui se globalise à grands pas.

Les jeunes universitaires reconnaissent l'importance du français, mais préfèrent apprendre l'anglais pour des raisons essentiellement professionnelles. Au Portugal, pendant beaucoup d'années, et il n'y a pas bien longtemps, le français était la langue étrangère la plus parlée. Depuis quelques temps, l'anglais vint occuper sa place, ce qui devient inquestionnable. Reste à nous, et à ces rencontres, de penser à de nouvelles stratégies pour qu'on réussisse à produire/rendre aux études françaises le résultat souhaité.

DES AVANTAGES A LIRE COMME AUTANT D'INCONVENIENTS

La Francophonie face à ses enjeux

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

Université de Porto

jalmeida@letras.up.pt

Résumé: La situation présente de la langue française est plutôt ambiguë et indéfinie, et détermine l'avenir même des espaces francophones. L'auteur se penche sur les avantages, passés et actuels, de la conception essentialiste du *beau langage*, qu'il désigne par *langue-monument*; et sur les inconvénients en ce qui concerne l'instrumentalité linguistique et les défis de la mondialisation.

Abstract: The present situation of French language is rather ambiguous and indefinite, and determines the very future of the francophone areas. The author considers the past and present advantages of the essentialist conception of the *beau langage*, which he calls *monumental language*; and the disadvantages as far as linguistic instrumentality and globalisation challenges are concerned.

Mots-clefs: langue française, francophone, avantages, inconvénients, mondialisation.

Keywords: French language, francophone, advantages, disadvantages, globalisation.

Il en va de la domination anglo-saxonne sur l'univers symbolique et culturel du monde contemporain comme de l'effet de serre par rapport au réchauffement global planétaire. On feint de s'en inquiéter, tout en ignorant ses véritables et irréversibles retombées, tant que les effets immédiats sont de l'ordre du supportable, voire du commode. Toutefois, avec un je ne sais quoi de mauvaise conscience enfouie dans la pragmatique quotidienne, on sait que, quelque part, on concourt à la tragédie, ou en tous cas, on court au désastre.

Or, dans les deux cas, et surtout dans le domaine du phénomène *linguicide* dont parle Raymond Renard, l'irréversibilité de la logique entropique peut être déjouée par un volontarisme et une (géo)politique affirmative et prospective qui engagent profondément le français (Renard, 2003: 130). Comme le rappelle Claude Hagège : «le combat pour la pluralité des cultures et des langues est donc, en réponse, une des formes présentes de la néguentropie, action humaine pour remettre en question, comme Prométhée, le cours, apparemment irréversible, des choses du monde» (Hagège, 2006: 237).

Bien que l'on nous fasse croire que la domination d'une seule langue sur la planète est chose définitivement acquise en vue d'un échange global rudimentaire et efficace, position consensuelle, fortement idéologique s'il en est, un relevé de l'état des lieux côté langue française, comme le bilan dressé par Jacques Barrat et Claudia Moisei (2004), fait apparaître la possibilité d'une résistance, d'un débat conflictuel, voire d'une *médiation* autre.

Car c'est bien cette langue française, *notre* langue française, *ma* langue française qui nous convoque ici ; une langue qui, comme toutes les autres, pour reprendre Claude Hagège, dessert et la communication, et l'affirmation identitaire, mais qui, en plus, a depuis deux siècles une vocation internationale, et depuis peu, par le relais francophone et face à la domination anglo-saxonne, une mission spécifique, en Europe notamment (Hagège, 2006: 37), dans la défense de la diversité culturelle.

Or, cette langue est en crise, un fait qui ne menace ni l'espagnol, ni le portugais, ni l'arabe, malgré l'hégémonie anglo-américaine, y a-t-on suffisamment réfléchi ? *En crise*, pour citer Jean-Marie Klinkenberg, c'est-à-dire : «[...] une langue qui ne permet plus à ses usagers de rencontrer leurs différents besoins, qui ne répond plus à toutes les fonctions qu'ils en attendent (*apud* Renard, 2003: 161). Et Klinkenberg de rappeler les deux fonctions axiales de la langue, qui pourraient faire l'objet d'une crise : l'instrumentale, utilitaire, et la symbolique, liée à l'identité et aux sentiments collectifs.

Si pareil tableau peut ou doit être brossé, c'est, à notre sens, que la langue française vit un point de bascule, un tournant critique où elle a à mesurer la perte des *avantages* prestigieux de son passé, et accepter les *inconvénients* de sa présence au monde contemporain comme autant de challenges. Une synthèse devrait voir pragmatiquement le jour dans la *francosphère* (Wolton, 2006: 53) pour le service du français, quelque part entre l'«[...] acquis historique du français et la capacité qu'il possède d'exprimer le monde moderne» (Hagège, 2006: 177).

Nous ne le répéterons jamais assez : la langue qui nous occupe ici n'est pas une langue comme les autres. Son statut et son prestige ancien (*avantage*) lui viennent d'une longue histoire interventionniste liée à un Etat puissant, la France, et à une Histoire des plus glorieuses, jalonnée par la geste franque, l'imposante monarchie française, la Révolution et la mystique républicaine.

L'action interventionniste de l'Etat français relevée par Hagège (*idem*: 191) développe sa cohérence historique depuis *Les Serments de Strasbourg* jusqu'aux dernières lois linguistiques (loi Toubon) en France, en passant, bien évidemment, par l'Académie Française. De ce fait, la France «présente le cas limite d'une nation collatéralement identifiée à une langue, et qui, en outre, défend l'intégrité de cette personnalité linguistique dans toutes les branches de la vie sociale, contre tout empiètement des langages venus du dehors ou du dedans de ses frontières» (Renard, 2003: 258). Hagège porte, à cet égard, un jugement sans ambages : «La langue, en France, est une affaire politique» (Hagège, 2006: 191).

Cette osmose identitaire a pour conséquence, d'une part, d'omettre la possibilité à la langue française de dire les histoires et les mémoires autres que sa geste romantique. La récupération identitaire des histoires périphériques s'avère ainsi peut-être le programme le plus urgent des *études francophones*. Comme le suggère Dominique Wolton, il s'agit d'«adosser la francophonie [...] à la longue histoire. Réhabiliter les mémoires, toutes les mémoires» (Wolton, 2006: 24). Autrement dit, l'*avantage* d'une mainmise sur un patrimoine historique prestigieux, une fois confronté aux aléas pluriels de la mondialisation devient un dur *handicap*.

D'autre part, cet état des choses a fomenté un conflit ouvert et dramatique entre les atouts prestigieux de la *monumentalité* de la langue, statique et, pour citer Jean-Marie Klinkenberg, à «conception essentialiste» (*apud* Renard, 2003: 184), et (ou au détriment de) la fonction existentielle de la langue, c'est-à-dire son *instrumentalité* dynamique.

L'équilibre précaire en français entre la *langue-monument* et la *langue-instrument* fait l'objet d'une intuition du préambule d'Henriette Walter à *Le français dans tous les sens* dont André Martinet signe la préface : «Le Français ne considère pas sa langue comme un instrument malléable, mis à sa disposition pour s'exprimer et pour communiquer. Il la regarde comme une institution immuable, corsetée dans ses traditions et quasiment intouchable» (Walter, 1988: 20).

Cette impasse se fait sentir sur la crise du français langue étrangère (FLE), notamment au Portugal. Alors que toutes les stratégies didactiques s'efforcent d'orienter l'apprentissage vers une motivation instrumentale, utilitaire et communicationnelle (ce qui, soit dit en passant, est le propre d'une langue étrangère), une tendance essentialiste et prestigieuse associe l'apprentissage du FLE à l'ouverture sur une culture, identité porteuse d'universel et de valeurs, c'est-à-dire la mission civilisatrice de la France.

Or, notre ère mondialisée, qu'on le veuille ou non, et nos jeunes générations liées à l'avènement de l'*hypercommunication*, ne reconnaissent pas/plus à la France (ou au français) cette fonction spécifique et supérieure, qu'elles attribuent plutôt, dans un sens plus consumériste et pragmatique, aux Etats-Unis.

De ce fait, le français subit les désagréments d'un avantage passé, devenu une tare à présent ; à savoir sa connotation élitiste ; ce qui n'est pas le cas de l'espagnol, langue non menacée, voire menaçante, même aux Etats-Unis. Faut-il regretter ce constat péjoratif rappelé par Claude Hagège :

Le français continue d'apparaître comme une langue plus fortement que toute autre liée à une littérature, à une pensée critique, à une culture. Le français ne semble jamais être devenu ce qu'est aujourd'hui l'anglais, une pure langue véhiculaire débarrassée de toute référence à un enracinement historique et à une forme de civilisation (Hagège, 2006: 175).

Le travail de transitivité du code linguistique français nous semble, dès lors, une tâche urgente et incontournable. L'obsession de la *langue-monument* a développé un sens de la surveillance normative impensable ailleurs, et qui entrave l'évolution pragmatique du français. L'insécurité linguistique en français est un des *désavantages* de la perception idéologique et essentialiste de la langue. Malmener le français (Wolton, 2006: 45) ressortit à la lèse-majesté tandis qu'en anglais, l'erreur est facilement diluée dans le jeu communicationnel et pragmatique déculpabilisant. Toute innovation s'apparente à une trahison, ou en tous cas, à une *infraction*.

Henriette Walter ne dit pas autre chose lorsqu'elle s'en prend au mythe français du «bon usage», violemment inculqué aux périphéries : «On s'exprime plus complètement mais on garde mauvaise conscience» (Walter, 1988: 22). Les conséquences sur l'écriture littéraire, sur la *francographie* sont de taille, comme en témoignait dernièrement un jeune écrivain québécois : «Le français souffre de centralisation excessive. Les Français se pensent encore propriétaires de leur langue. On veut laisser tomber un accent circonflexe et il y a tout un ramdam ! L'anglais, lui, accorde carte blanche» (Jacob, 2006).

La syntaxe et l'orthographe françaises offrent, d'ailleurs, un chantier aux réformateurs. Et la volonté de réforme ne manque pas. Claude Hagège, et toute une mouvance linguistique, suggèrent que l'exigence normative soit «tempérée» (Hagège, 2006: 178). Il faut renoncer au «perfectionnisme que l'on considère parfois comme un trait de la personnalité française» (*idem, ibidem*). La plasticité de la langue française doit être sans cesse entretenue par toute la francophonie, dans ses apports pluriels à la néologie et à la dérivation terminologique. L'ingénierie linguistique, récente incarnation de l'*Illustration*, devrait devenir le moteur de cette ouverture qui connaît déjà de belles réussites, telles que *logiciel* ou *baladeur* (Renard, 2003: 202, 204 et 242).

Par ailleurs, l'élaboration synchronique du français devrait tenir compte des autres niveaux de langue dans leurs inventions lexicales et syntaxiques. Dominique Wolton insiste sur cet enrichissement imprévu du français par l'*interlangue* de la rue, de l'apport immigré, des médias, etc. (Wolton, 2006: 94).

Cette vision dynamique du français implique, comme le souligne Dominique Wolton, que l'on prenne en charge «les langues de la francophonie, c'est-à-dire toutes celles inventées et parlées de par le monde» (*idem*: 187). Pareille pluralité assumée tranche sur l'idéologie centralisatrice historique de la langue française qui tend à ramener tout au *centre*, justement. Wolton n'hésite pas à s'en départir : «Il y a donc dans la diversité linguistique de la francophonie, comme *un retour du refoulé de la diversité*, souvent niée, de la langue française» (*idem*: 23).

L'objectif serait de rendre au français une transivité communicationnelle et pragmatique lui permettant de rayonner dans le monde comme langue à vocation universelle (mais encore faudrait-il que la France soigne son amour-propre, ou bien délaisse son *désamour* actuel...) tout en assumant l'efficacité des échanges.

A ce titre, Raymond Renard s'insurge contre le préjugé qui voudrait qu'une langue soit plus apte qu'une autre à dire la science ou l'économie (Renard, 2003: 52). Mais il faut être attentif à la modification des besoins linguistiques des potentiels apprenants de FLE, moins attirés par le rayonnement culturel que confrontés à un réel et pragmatique besoin communicationnel. Renard cite la préface du *Mauger bleu* (1953), méthode FLE fort répandue dans l'après-guerre et qui, appliquée aujourd'hui, ne peut qu'assurer la décadence accélérée du FLE :

Nous croyons savoir pourquoi les citoyens de la Communauté et les élites étrangères étudient le français. Ce n'est pas pour nouer entre eux des échanges rudimentaires. Ce n'est pas pour rendre plus commodes leurs voyages ou leurs plaisirs de touristes. C'est d'abord pour entrer en contact avec une des civilisations les plus riches du monde moderne, cultiver et orner leur esprit par l'étude d'une littérature splendide et devenir, véritablement, des personnes distinguées (*idem*: 173).

Un autre enjeu majeur du français consiste en la construction géopolitique d'un espace francophone qui soit autre chose que le dessein spirituel des pères fondateurs, lequel confinait à l'idéologie mystique et au mythe (AAVV, 1996: 59). Nous disons bien *géopolitique*, c'est-à-dire une affirmation simultanément médiatrice et intéressée dans le concert pluriel contemporain et mouvant des nations.

Les enjeux à venir, à l'ère de la mondialisation, requièrent une approche autrement plus persuasive et efficace (Arnaud et alii, 2005: 9) (Voir aussi Barrat/Moisei, 2004: 17). Cette posture ne sera pas simplement défensive. Elle entend rappeler que «[...] la Francophonie est utile et a sa place dans la mondialisation. De linguistique, elle est devenue géopolitique» (Wolton, 2006: 117).

Ceci dit, c'est à la France, dont l'*avantage* fut d'être ancienne puissance mondiale et coloniale, et gardienne de valeurs universelles, de se convaincre de ses *inconvenients* présents et de ses *atouts* sur la scène francophone. Malheureusement, pour elle, comme le rappelle non sans regret Dominique Wolton : «la Francophonie est un objet non identifié» (*idem, ibidem*), confondu quelque part avec la *Françafrique* ; ce qui a pour effet de redoubler le sentiment duel entre France et francophonie.

Mais, à y regarder de plus près, la francophonie-projet géopolitique est plus que l'Union Européenne, ou tout autre cadre transnational, le seul scénario d'expansion du rayonnement français en reste dans un contexte mondialisé. Dominique Wolton va plus loin et parle de *francosphère*, «avec en perspective une bonne partie des 715 millions d'habitants des 63 pays appartenant à la Francophonie et beaucoup d'autres locuteurs éparpillés de par le monde» (*idem*: 93).

Autrement dit, il s'agit ici de souligner l'épuisement de la capacité de la mission civilisatrice de la France *seule*, de sa *seule* compétence à imposer une marque durable dans le cours de l'Histoire. Ce rôle est désormais assigné à la francophonie dont la tâche première est pour Serge Arnaud : «l'humanisation de la 'mondialisation'», justement (Arnaud et alii, 2005: 21 et 26).

La France ne peut se permettre de rater cette dernière chance, «le dernier avatar en date d'un grand rêve, celui du prestige de la culture française, enviée [naguère] par le monde entier [...]» (AAVV, 1996: 8), mais qui, déjà, aspire à un espace et une portée d'intégration plus vastes et plus justes par les apports périphériques et marginaux (*idem*: 12s).

Dominique Wolton a bien saisi cet enjeu nouveau : profiter d'un atout indéniable ; la langue française et ses connotations bien ancrées dans l'imaginaire international (Wolton, 2006: 83), et la quête d'une identité élargie et englobante, à définir (*idem*: 89), mais dont les frontières vont bien au-delà des sentiers battus de la diplomatie habituelle. Elle jetterait des ponts vers le Sud et l'Est européens (*idem*: 164) ; prônerait une cohabitation d'un autre ordre dans la foulée de l'effondrement des grands blocs géopolitiques (*idem*: 180).

Elle renouerait avec les frontières symboliques du «grand large» pour reprendre Serge Arnaud, dont les racines touchent à l'Histoire, à la colonisation et au métissage culturel dans tous les continents, et d'abord le continent africain, d'autant plus que, comme nous le rappelle cet auteur : « [...] l'Afrique depuis la nuit des temps est le Sud incontournable de la France et de l'Europe. On ne peut échapper à cette situation dictée par la géographie et les liens humains qui nous réunissent» (Arnaud et alii, 2005: 17).

Il s'agit maintenant de savoir ce qu'il convient de faire aujourd'hui pour sceller cette communauté de destin» (voir *idem*: 77). En plus d'une Union économique en Europe, le français aurait pu souder d'urgentes alliances dans le Sud latin et méditerranéen au vu des transparences meurtrières qui s'affrontent çà et là sous couvert religieux ou ethnique.

En outre, c'est une visée plus défensive que la littérature essayistique récente assigne à la géopolitique francophone : servir de (dernier) rempart à une mondialisation sauvage, à la globalisation anglo-saxonne. Cette position consensuelle dans le discours francophone actuel mérite que l'on s'attarde un temps soit peu sur la portée des arguments mis en exergue.

Chez les essayistes en question, de l'altermondialisme de Porto Alegre et de M. Bové et la francophonie en tant que géopolitique, il n'y a qu'un pas qu'ils franchissent allègrement au nom d'une France frileuse, sur la défensive, gauchiste ou en marge des processus d'échange en marche sur la planète. Les expressions sont on ne peut plus claires : «Or il existe une alternative [à la mondialisation], nous l'avons sous les yeux mais ne la voyons pas. La Francophonie, comme les autres aires culturelles, en est un exemple concret» (Wolton, 2006: 19).

Claude Hagège tient à peu de choses près le même langage : «Cela met la francophonie en mesure de donner un contenu réel à la mondialisation, au-delà des considérations de pur profit dont celle-ci est le prétexte, utilisé par les grandes firmes multinationales. Ou, plutôt, cela offre la possibilité de proposer, face au rêve américain, dont le type actuel de mondialisation est la forme contemporaine, un autre rêve, *altermondialiste* et surtout humaniste [...]»¹ (Hagège, 2006: 154).

Le «grand large» auquel se réfère constamment Serge Armand comme possible extension de la France en ces temps globalisés coïncide avec un espace mondialisé par l'homme ; qui refuse la *globalization* de la superpuissance américaine, et ce pour conclure que : «la Francophonie peut rendre 'un autre monde possible'» (Arnaud et alii, 2005: 18) ; ou encore, très explicitement : «La Francophonie est autre mondialisation» (*idem*: 53).

C'est dire combien, par le discours essayistique francophone actuel, la francophonie se confond, très à gauche et de façon tout à fait idéologique, quoique subtile, avec l'espoir humaniste d'une mondialisation *autre* qui puisse se dresser en rempart contre la fascination libérale anglo-saxonne. Hagège va plus loin. Selon lui, il y a lieu d'*interchanger* le discours libéral et langue anglaise.

¹ C'est nous qui soulignons.

Cette hantise antilibérale nuit gravement, à notre sens, à la projection internationale du français. L'*avantage* d'une réserve mentale et idéologique contre un monde américanisé risque de s'avérer à l'avenir et à la longue un dur *inconvenient*. Elle prive le français d'un accès immédiat et sans mauvaise conscience aux domaines de la finance et de l'économie. C'est même oublier que le (néo)libéralisme n'éveille pas partout les mêmes soupçons. Des histoires francophones décalées, certes, par rapport à l'Histoire de France, comme la Belgique ou la Suisse, se sont bâties sur des assises libérales.

Par ailleurs, il serait pour le moins intellectuellement déconcertant que la francophonie ne soit envisageable ou interrogeable que selon un discours gauchiste, ou plus ou moins altermondialiste. Dominique Wolton, dans un accès de bon sens, ne conclut-il pas qu'«elle [la francophonie] doit pouvoir conjuguer logique *intergouvernementale* et logique *altermondialiste*», et que la langue française «[...] doit également s'accrocher aux nouvelles réalités de la mondialisation, être aussi une langue de l'économie, du commerce et de la société» (Wolton, 2006: 188). D'autant plus que, comme prévient Raymond Renard, il n'est pas de langue spécifique de l'économie (voir Renard, 2003: 52), si ce n'est en préjugé.

Ces considérations en appellent d'autres qui engagent l'identité francophone définie positivement, et non en creux, nous dirions même sur la défensive, face au fantasme anglo-américain. Rappelons-le : l'anglais n'atteint pas également toutes les aires géoculturelles ou linguistiques. Il ne menace ni l'espagnol, ni le chinois, ni même l'arabe. Ces langues en viennent à être menaçantes, même pour l'anglais, comme c'est le cas aux Etats-Unis ; ce qu'attestent les lois d'imposition de l'anglais dans certains Etats.

La question serait plutôt de bâtir dans les faits, et surtout dans les têtes, une communauté identitaire autour de l'usage, ou d'une attache symbolique au français. La France a vécu l'*avantage* d'être une grande puissance mondiale : ancienne puissance coloniale, puissance économique siégeant au G8, puissance diplomatique siégeant comme membre permanent au Conseil de Sécurité des Nations Unies ; puissance militaire et nucléaire de l'OTAN. L'émergence d'autres puissances régionales est venue reléguer la France à sa juste mesure sur l'échiquier international.

Face à la nouvelle conjoncture, les récents essais «francophones» tâchent de mettre en phase le discours et le contenu potentiel de la francophonie (AAVV, 1996: 126s.). Cet espace ouvert prend chez Dominique Wolton les traits d'une *francosphère*, prolongement du désir de France et du français sur la scène internationale. Il assume chez Serge Arnaud l'aspect d'un *grand large* géopolitique touchant à toutes les présences françaises dans le monde, notamment dans les liens étroits qu'elles ont tissés avec d'autres cultures et d'autres langues.

Seulement voilà, forte de sa suprématie, et de son rayonnement passé, la France éprouve des difficultés majeures à se ranger sur un pied d'égalité dans une quelconque *communauté*, nous dirions même une *koinè* francophone. Ici aussi, les *avantages* de naguère deviennent autant d'*écueils* face aux vœux pieux francophones. Et l'on devrait tirer toutes les leçons du difficile ou improbable accouchement d'une identité collective au sein de l'Union Européenne.

Le tout est de savoir si la francophonie peut compter sur la France pour constituer une identité francophone, *avec la France* (Renard, 2003: 380), qui n'est pas, du reste, le seul berceau historique du français, contrairement à ce que prétend Claude Hagège (voir Hagège, 2006: 155). D'où l'urgence d'une véritable *dénationalisation* de la langue! Les hiérarchisations internes, notamment dans l'affirmation des *études francophones*, demeurent nombreuses et aux racines très profondes que Dominique Wolton ne manque pas d'évoquer (Wolton, 2006: 91, 110 et 112) et qui sont d'actualité chez les écrivains francophones se sentant exclus du jeu éditorial et légitimant parisien (Jacob, 2006). Ici aussi, la francophonie attend toujours la France, ou plutôt la France se fait dramatiquement attendre.

En outre, il faudrait qu'une bonne fois pour toutes, et contrariant quinze siècles d'osmose historique et linguistique, le français dise les histoires autres que la sienne, et s'engage dans la fragmentation identitaire qui marque la mondialisation postmoderne des cultures. Contrairement aux autres langues à vocation internationale, le français pénalise ou inhibe, au lieu de les épanouir, les histoires particulières, acculées au déni, que ce soit en Belgique ou aux Antilles. Assumer *les histoires* s'avère dès lors un enjeu majeur dans la construction communautaire francophone (AAVV, 1996: 44, 49 et 72).

L'ouverture vers le dedans va de pair avec une autre dans laquelle le discours francophone milite depuis qu'il a pris toute la mesure du danger qui se profile du fait de l'hégémonie anglophone sur la planète : la défense du plurilinguisme (Renard, 2003: 27s. et 30s.) et la promotion du multiculturel, de la diversité culturelle. Le français et la francophonie sont, en effet, les tout premiers intéressés par l'établissement d'un plurilinguisme et d'une protection des pluralités d'expression culturelle, vu qu'ils sont les plus touchés dans leur rayonnement (Hagège, 2006: pp. 25-38).

Autrement dit, rien de plus urgent ne fait la francophonie adhérer au discours multiculturel, contraire à l'idéologie républicaine française plutôt assimilatrice (Barreau, 1997) (voir aussi Doytcheva, 2005: pp. 18-30), que sa propre survie. Cet opportunisme masqué, mais tout à fait judicieux, a culminé le 21 octobre 2005 avec la signature à l'UNESCO de la convention en faveur de la diversité culturelle. Ce texte souligne la différence infranchissable entre les biens culturels et les simples marchandises. Un tel combat prend, côté français, des allures de lutte finale : «Loin d'être une lutte pour le repli identitaire, c'est ici un combat pour la liberté» (Hagège, 2006: 135).

C'est dire combien, dans ce combat urgent, on attend toujours la France. On attend qu'elle cesse d'alimenter sa crise de confiance et son *déclinisme* chronique, de battre sa coulpe pour tout et pour rien ; des attitudes qui la rendent tantôt plus arrogante ; tantôt plus frileuse. Dominique Wolton s'inquiète, à juste titre, de «cette réduction de l'ambition extérieure de la France» (Wolton, 2006: 104).

La fin d'une puissance immédiate et évidente d'antan pourrait faire émerger une attitude modeste et mitoyenne pour une France qui renouerait avec le *grand large* et les frontières mythiques des cultures contemporaines (Arnaud et alii, 2005: 17) ; lesquelles se cherchent, voire se trouvent déjà d'heureuses extensions un peu partout ; que Dominique Wolton désigne par *francosphère* : le désir de France ; respect, voire aspiration à une présence francophone forte et qui fasse la différence dans la mondialisation² (Wolton, 2006: 73).

Les produits français gardent leur savoir-faire. La technologie française demeure l'une des plus performantes. La projection de l'Hexagone est toujours lourde de conséquences ou d'interprétations (en témoigne le non français à l'aventure irakienne). Une chaîne internationale francophone TV5, bientôt France 24, relaie une vision du monde. L'écriture, la voix et l'image interpellent toujours la critique, même si les mots de France n'ont plus l'écho qu'ils ont eu au siècle dernier. Un Américain, écrivant en français, ne s'est-il pas vu décerner le prix Goncourt ?

² Dominique Wolton définit «francosphère» par «le sentiment de sympathie, non seulement à l'égard de la France, mais de tout cet ensemble vivant» .

Mais c'est dans le prolongement francophone et global que ces gestes et signes auront une signification mondialisée autre que le vieux rayonnement de la France. Comme le devinent Jacques Barrat et Claudia Moisei, la francophonie a une vocation de médiation (Barrat/Moisei, 2004: 130) qui doit être aussi celle de la langue française trop longtemps associée à l'absolu d'une nation et d'une Histoire, c'est-à-dire *nationalisée* et qu'il faut *dénationaliser* plutôt que *privatiser*. Le challenge est de taille. Il s'agit de prendre en charge toutes les *interlangues* et toutes les histoires dans leurs demandes multiples et postmodernes, d'autant plus que la France est de plus en plus amenée à s'ouvrir à la diversité intérieure (voir Wolton, 2006: pp. 96-124).

Les enjeux de la francophonie croisent la prise en charge d'une nouvelle phase de la langue française, enfin affranchie du carcan franco-français. La France doit comprendre qu'elle est un pays francophone comme les autres, qu'elle n'est plus la propriétaire ou la gardienne jalouse de la langue, ni même le centre de gravité de la *francosphère*.

Elle fournit son apport inégalable à des *espaces* géopolitiques et géoculturels partagés, en manque de *médiation*, alliance pertinente et heureuse des identités et des langages, vocation première de la francophonie et de la langue.

Bibliographie

ARNAUD, Serge (et alii) (2005). *Les défis de la francophonie. Pour une mondialisation humaniste*. Paris: Alfarès.

AAVV (1996). *Nos Ancêtres les Gaulois. Impressions d'écrivains sur la francophonie*. Ottignies: Quorum.

BARRAT, Jacques/MOISEI, Claudia (2004). *Géopolitique de la Francophonie. Un nouveau souffle?*. Paris: La Documentation française.

BARREAU, Jean-Claude (1997). *La France va-t-elle disparaître ?*. Paris: Grasset.

DOYTCHEVA, Milena (2005). *Le multiculturalisme*. Paris: La Découverte.

HAGEGE, Claude (2006). *Combat pour le français. Au nom de la diversité des langues et des cultures*. Paris: Odile Jacob.

JACOB, Didier (2006). «Les écrivains francophones en colère. 'Nous accusons la France'». In *Le Nouvel Observateur*, 16-22 mars 2006.

RENARD, Raymond (2003). *Une éthique pour la francophonie. Questions de politique linguistique*. Paris/Mons: Didier Erudition/Centre International de Phonétique Appliquée.

WALTER, Henriette (1988). *Le Français dans tous les sens*. Paris: Laffont.

WOLTON, Dominique (2006). *Demain la francophonie*. Paris: Flammarion.

ETUDES FRANÇAISES ET ETUDES FRANCOPHONES

Questionnements historiques et constitution du champ dans le contexte universitaire au Portugal

MARIA HERMÍNIA AMADO LAUREL

Universidade de Aveiro

hlaurel@ua.pt

Résumé: Nous nous proposerions, dans cette étude, d'amener quelques éléments de réflexion concernant le questionnement auquel est soumise de nos jours la notion d'« études françaises » dans le panorama universitaire portugais. Notion qui allait de soi jusqu'à un passé assez récent, cette notion s'est vue ébranlée par deux dérives, celle des études en lettres en général, et celle des « études francophones », dont la variation est mesurable au niveau de la popularité dont ces études semblent se parer actuellement.

Il conviendrait alors de porter un regard sur l'histoire de la discipline d'« études françaises » et sur les contextes institutionnels où celle-ci a évolué, afin de mieux évaluer les changements sinon les mutations qu'elle a subis, quitte à se constituer en un domaine d'études nouveau et à lancer de nouveaux défis aux enseignants et aux chercheurs.

Resumo: Propor-nos-íamos, nesta comunicação, trazer alguns elementos de reflexão para o debate actualmente em curso em torno da questão dos “estudos franceses”. Noção pacificamente consentânea até um passado recente, ela conhece actualmente duas derivações, a dos estudos de letras em geral, e a dos “estudos francófonos”, cujo ângulo é mensurável em função do nível de popularidade de que estes parecem ter-se revestido actualmente.

Conviria então considerar a história da disciplina de “estudos franceses” e os contextos institucionais em que esta evoluiu, para melhor avaliar as mudanças, quando não as mutações que ela sofreu, potenciando tornar-se num domínio de estudos novo, e lançar novos desafios a docentes e investigadores.

Palavras-chave: história do ensino, estudos franceses, estudos francófonos, universidade portuguesa.

Mots-clés: histoire de l'enseignement, études françaises, études francophones, université portugaise.

« Les idées et les idéaux éducatifs, les méthodes et les techniques éducatives et les institutions éducatives, ne peuvent être considérés de façon isolée. Il faut les confronter aux structures économiques, sociales, politiques, culturelles et religieuses au sein desquelles ils ont vu le jour »¹

Joaquim Ferreira Gomes

Le 11 mai 2006, il y a de ce jour, par coïncidence, sept mois, j'ai eu le plaisir de participer au XVe Colloque de l'Association des Professeurs de Français des Universités Espagnoles (l'APFUE), tenu à l'université de Huelva. J'ai pu alors intervenir, avec Ana Clara Santos (dans sa qualité de vice-présidente de l'APEF), et à l'invitation de Francisco Lafarga (président de l'APFUE), à la table ronde organisée autour de la situation des études françaises dans nos deux pays voisins et amis. J'ai pu à cette occasion tracer, synthétiquement, les principales lignes de force de l'évolution de ces études dans l'histoire de l'enseignement supérieur au Portugal.

Étant revenue, dans notre Forum, sur quelques aspects énoncés dans mon intervention de ce jour, notamment sur l'état présent des études françaises et francophones, j'estime nécessaire d'élargir la réflexion sur ce point à la connaissance préalable des contextes institutionnels où ces études ont tenu place jusqu'à nos jours.

Je me proposerais de développer ma réflexion sur cette problématique dans les lignes qui vont suivre en tenant compte de deux axes d'orientation majeurs:

1. L'histoire des contextes institutionnels des études françaises et francophones, plus précisément celle des contextes politiques et de l'histoire de l'enseignement;
2. Les enjeux institutionnels, épistémologiques et éthiques posés par les études françaises et francophones dans le contexte national contemporain.

L'étude des contextes institutionnels demande le concours de plusieurs disciplines, dont celle de l'histoire, qui y apporte le distancement nécessaire à la compréhension des enjeux qui entourent l'orientation des études dans un pays, y compris l'enseignement et la recherche, à un certain moment.

Si nous nous situons du point de vue de l'histoire des rapports politiques entre le Portugal et la France, et sans avoir la prétention de remonter à la fondation de notre pays, au XIIe siècle², contemporaine du passage des croisés venus du pays de Charlemagne dans cette zone de la Péninsule Ibérique, il nous faudra néanmoins reconnaître que cette histoire ne cesse de s'enrichir, au fil des temps, ponctuée par des moments de rapprochement ou de distancement, eux-mêmes dictés par nos

¹ Notre traduction.

"crises de conscience" identitaires (pour reprendre la belle expression de Paul Hazard).

L'histoire de la littérature portugaise en fait la preuve, depuis notre lyrique médiévale, où un tout un idéal de *fin'amor* se donne à entendre dans la mixité des voix des troubadours de la France d'oïl aux trouvères d'oc et des traditions poétiques et musicales arabes, jusqu'aux auteurs contemporains. Je ferais une mention particulière dans ce survol rapide à Eça de Queirós, un des écrivains portugais les plus talentueux du XIXe siècle, qui a su rendre, par la création d'un nouvel « isme » parmi tous ceux qui ponctuent son siècle - le « francesismo » –, toute l'étendue du phénomène et s'interroger ainsi sur les aspects positifs et négatifs introduits dans les moeurs et le goût lusitaniens par l'amour de la France et l'importation de ses modèles de comportement³.

De même que l'histoire des relations culturelles entre le Portugal et la France s'inscrit dans une courbe orientée selon des variances dont l'écart est mesurable à des degrés d'intensité divers, sans détruire pourtant l'équilibre du système, les études françaises ont-elles aussi traversé des périodes plus ou moins favorables à leur développement, et accompagnent l'histoire de l'enseignement secondaire et universitaire au Portugal.

1. Contextes institutionnels d'enseignement

Un bref survol de l'histoire de l'institutionnalisation des études françaises au Portugal nous ferait remonter jusqu'au XVIIIe siècle. Dans des projets élaborés à la suite du séjour en France de quelques intellectuels « éclairés »⁴, le français était conseillé non seulement comme langue d'enseignement de pair avec le latin, mais aussi comme langue d'apprentissage, utile au développement des rapports sociaux et politiques entre les deux pays. C'est l'esprit des *Lettres sur l'éducation de la jeunesse* (*Cartas sobre a educação da mocidade*) de l'érudit portugais Ribeiro Sanches (1760) ; *Lettres* dont nous retrouvons sans doute l'esprit à l'origine de la fondation, l'année suivante, par le Marquis de Pombal, du Collège royal des nobles (Colégio Real dos Nobres), où le français était une des langues enseignées (Carvalho, 1986 : 445-447).

² Le Portugal est un des rares pays européens, sinon le seul, à avoir gardé ses frontières depuis la fondation du pays jusqu'à l'époque présente sans y avoir introduit des changements significatifs au long de neuf siècles d'histoire.

³ "Portugal é um país traduzido do francês em vernáculo" soutient Eça de Queirós, mais, cette formule il la lui fallut modifier, quelque temps après, "de acordo com a observação e a experiência. [...] Portugal é um país traduzido do francês em calão", in Eça de Queirós, "O 'francesismo'", in *Obras*, Porto, Lello & Irmão, s.d., vol. II: 813.

L'introduction des études françaises dans l'enseignement supérieur portugais date de quelques projets institutionnels hérités du XIXe siècle ; je ne citerais, comme ancêtres des facultés des lettres, et le premier projet de leur création, par Mouzinho de Albuquerque en 1823, et la fondation du Cours supérieur des lettres (Curso Superior de Letras), en 1859, par le roi Pedro V, qui l'aurait financé avec le revenu que la Couronne accordait à ses dépenses personnelles (Carvalho, 1986: 593).

Nous rapprochant du XXe siècle, nous concluons aisément que les études françaises ont été définitivement institutionnalisées suite à la fondation, en 1911, des facultés des lettres à l'université de Lisbonne, créée cette même année, et à l'université de Coimbra (qui célébrait alors son sixième centenaire), la fondation de la première faculté des lettres à l'université de Porto datant de l'année 1919.

Quant à la situation de ces études au niveau de l'enseignement secondaire public au Portugal, nous constatons que leur institutionnalisation n'a été effectivement formalisée que lors de la fondation des lycées en 1836, par Passos Manuel. Leur fonctionnement a pourtant été fort irrégulier jusqu'à la réforme de Costa Cabral, en 1844.

Regardons le cadre institutionnel portugais contemporain des études françaises.

Si nous l'analysons d'un point de vue historique, nous constatons que cette désignation qui semble aller de soi aujourd'hui – études françaises -, est pourtant assez récente dans l'histoire de nos facultés et départements de lettres. D'abord intégrées dans des cours de philologie romane, les disciplines dont ces études étaient composées renvoyaient à celles de la langue française (le "français pratique", comprenant souvent des cours de langue et de civilisation), de la philologie et de la littérature. La réforme universitaire de 1957, la plus importante du siècle dernier, prévoyait pourtant la séparation des sciences philologiques en deux groupes de disciplines: langues et littératures classiques, d'un côté, et langues et littératures modernes, de l'autre, ce dernier modèle s'articulant autour d'une langue majeure pour chacune des spécialités choisies et permettant l'articulation plus libre entre d'autres langues appartenant à de différents contextes philologiques. Pourtant, et pour des raisons que nous ne pouvons analyser dans ce cadre, le groupe « Langues et littératures modernes » n'a pas vraiment fonctionné selon le modèle prévu. La désignation Philologie romane a prévalu, la formation en français y côtoyant la formation majeure en portugais, et aussi, pour quelques facultés, en littérature brésilienne, espagnole, italienne ou roumaine.

⁴ Appelés "estrangeirados", et donc, volontairement situés dans l'espace hybride de l'*entre-deux* cultures.

La réforme de 1930 proposait deux années de langue française; celles de 1957 et de 1968, trois années de langue. La réforme de 1957, coordonnée par Leite Pinto, ministre de Salazar (auteur de *Os Liceus e as Humanidades*, ouvrage publié la même année à Porto), institue pour la première fois la discipline de théorie de la littérature et celle d'introduction aux études linguistiques; l'un des premiers objectifs de cette initiative a été celui de fournir des instruments d'analyse des textes littéraires fondés sur des principes validés, du point de vue théorique, et cohérents, du point de vue méthodologique. Par cette réforme, la mise en question du paradigme philologique qui avait nourri les discussions dans les cercles des spécialistes (rappelons-nous la polémique qui a opposé la Sorbonne à l'École des Hautes Etudes, personnalisée par Raymond Picard et Roland Barthes, dès la fin des années cinquante du siècle dernier) trouve aussi ses conséquences au niveau institutionnel. Aguiar e Silva est l'un des premiers à reconnaître, parmi nous, l'incompatibilité des nouveaux paradigmes théoriques dans le cadre des sciences philologiques, héritières de la pensée positiviste du XIXe siècle. Pour ce théoricien, la théorie de la littérature est un savoir qui s'articule de façon interdisciplinaire avec l'épistémologie, la linguistique générale, la sémiotique, les théories de la communication; elle ne pouvait donc pas être compatible avec les sciences philologiques, qu'elles soient la philologie romane, classique ou autres, ni avec les sous-domaines linguistiques et littéraires, ethniques et culturels désignés par études portugaises, françaises, anglaises, et autres.⁵ Dépassant le cadre restreint national, l'avènement de la théorie littéraire constituait ainsi le premier pas pour l'ouverture des études littéraires à d'autres domaines du savoir qui permettaient de soutenir, d'un point de vue scientifique, des méthodes d'analyse nouvelles, peu intéressées par le binôme « vieuvre » (Compagnon, A., 1983) et les particularités circonstancielles que celui-ci entraînait. Cette discipline se proposait alors de porter son attention plutôt sur les textes, au détriment des auteurs et des contextes culturels ou historiques dans lesquels les oeuvres étaient conçues, "créées", ou qu'elles pouvaient "illustrer", au détriment de la connaissance de la « belle vie » des génies inspirés (Compagnon, 1983).

Pourtant, l'orientation par siècles et par genres littéraires était de règle dans beaucoup de programmes; elle l'est encore actuellement pour certains. D'autre part, il faudra aussi reconnaître que l'avènement de la théorie littéraire, de par la rigueur des analyses formelles qu'elle permettait d'élaborer, a constitué un atout majeur pour les études littéraires, et très particulièrement pour les études françaises entre les années soixante-dix et quatre-vingt au Portugal. Le développement des rapports internationaux

⁵ J'ai pu m'occuper plus longuement de cette problématique dans ma thèse de doctorat, intitulée *A história literária no ensino da literatura francesa (1957-1974)*, soutenue à l'université d'Aveiro en 1990.

des universités portugaises, de même que l'attribution de bourses de recherche par le ministère et par la Fondation Calouste Gulbenkian ont soutenu nombre de chercheurs décidés à préparer leur doctorat en France. La « popularité » (expression qui nous paraît le mieux caractériser cette situation) des études françaises à l'époque, grâce à la nature sophistiquée des nouveaux outils pour l'analyse des textes qu'elles proposaient, s'est étendue aux études littéraires en général. Ceux-ci s'enrichissaient de nouvelles méthodologies pour l'approche des textes, fondées, à leur tour, sur d'autres disciplines que l'histoire littéraire de modèle post-lansonien⁶, dont la linguistique, la sociologie et la psychanalyse.

Plusieurs spécialistes ont étudié les changements introduits par la discipline de théorie de la littérature dans les études littéraires, notamment dans l'université française. Accentuée par l'opposition entre la Sorbonne et L'École des Hautes Études, nourrie par des publications fortement engagées dans la défense de points de vue difficilement conciliables, dont je rappellerai, entre autres, *Nouvelle critique ou Nouvelle imposture* (1965), ou *Critique et vérité* (1966), qui ont opposé Raymond Picard et Roland Barthes, leurs auteurs respectifs, la polémique a engagé les « maîtres à penser de 68 » qui, avec Michel Foucault et ce dernier, décrétèrent la « mort de l'auteur ». Avec celle-ci, celle du paradigme humaniste et universaliste des études littéraires, particulièrement de souche française.

A ce propos, et revenant sur le contexte portugais, où la tradition philologique, historique et littéraire était tout aussi importante, il est très intéressant de remarquer l'évolution du livre de Aguiar e Silva – *Teoria da Literatura* - qui n'a gardé le chapitre consacré à l'histoire de la littérature que dans les trois premières éditions (1967-1973).

1957 est l'année de la réforme qui institue la discipline de théorie de la littérature dans nos programmes universitaires, exclusivement centrés, à l'époque, dans le contexte des études françaises, sur l'étude de la langue, de la littérature et de la civilisation françaises; 1957 est aussi la date de publication, en France, du livre d'Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, ouvrage toujours pas publié au Portugal.

⁶ Post-lansonien car, effectivement, séduits par la rigueur de la recherche biographique que la méthode proposait, les enseignements littéraires ont souvent ignoré la richesse du programme élaboré par Lanson, dans toute son étendue. V., à ce propos, Laurel, Maria Hermínia Amado, « História literária e ensino da literatura francesa, *Discursos*, 2, 1992: 79-98; id., "Encontros e desencontros entre a história literária e o ensino da literária", *Máthesis*, 4, 1995: 269-282.

Or, c'est pendant la décennie de 1970 et les années qui suivent que beaucoup d'événements se sont succédé dans l'histoire politique, sociale et de l'enseignement au Portugal. J'en cite quelques-uns :

1974: changement du régime autoritaire "Estado Novo"; fin abrupte de l'administration portugaise, datée de 500 ans, des territoires d'outre-mer;

1986: adhésion du Portugal à l'Union européenne ; année aussi de la première loi générale sur l'enseignement au Portugal (LBSE) survenue douze ans après le changement du régime politique cité. Loi déterminante pour la mise sur pied du système éducatif dont le pays est encore redevant. Cette loi, qui a subi plusieurs actualisations, a été l'objet d'une révision profonde en 2006.

1990: prévisions statistiques (INE⁷) de la baisse de la population et, par conséquent, de la baisse progressive du nombre d'inscrits à l'université.

Très curieusement pourtant, un autre mouvement social aura son importance à partir de ces mêmes années, dont les conséquences ne semblent pas sans rapport, bien qu'indirect, avec la lente ouverture des études françaises aux études francophones. Effectivement, les années quatre-vingt-dix furent aussi celles où un nombre croissant d'enfants de la troisième génération d'émigrants partis en France ou en Suisse romande pour la plupart, de même qu'en Belgique ou au Luxembourg, ou encore au Québec (bien que beaucoup moins nombreux en provenance de cette région), reviennent au pays de leurs ancêtres poursuivre des études universitaires. Leur présence à l'université, bien que celle-ci reste encore globalement centrée sur les études françaises traditionnelles, est sans doute un phénomène dont il faudra tenir compte en tant que facteur déclencheur de l'élargissement des études françaises aux études francophones. Évolution que nous situerons de même au niveau des nouveaux publics qui accèdent à l'enseignement supérieur.

C'est aussi au long de ces années que, suite à une série de diplômes moins heureux concernant l'enseignement des langues étrangères au secondaire, le français se voit relégué au second plan dans la formation de beaucoup de jeunes. Une situation fortement nuisible au français, dont la tradition était longue dans l'enseignement secondaire portugais. Cette situation contrecarrait ouvertement tout le discours européen en faveur du développement des apprentissages multilingues à l'école, en signe de reconnaissance du tissu social plurilingue européen.

⁷ V. Les études disponibles sur www.ine.pt et aussi les études statistiques sur la population mondiale publiées sur le réseau par les Nations-Unies, sur <http://www.unfpa.org>.

Défi pour 2010 : l'uniformisation du système d'enseignement supérieur européen, d'après les engagements signifiés par la signature du Traité de Bologne par les ministres européens de l'éducation qui y ont adhéré en 1999, à la suite de la Déclaration de la Sorbonne qui avait précédé d'un an la signature de ce traité, procès dans lequel les universités portugaises sont fortement engagées en ce moment.

Si nous considérons la période postérieure à 1973 au Portugal, d'un point de vue institutionnel, période qui marque l'histoire récente des études françaises, nous constatons que ces études subissent des changements profonds, à la suite de la création des universités nouvelles et des écoles supérieures d'éducation, cette même année. Créées pour faire face à l'augmentation du public scolaire et au manque d'enseignants vérifiés dès la fin des années soixante, le modèle de formation de ces nouvelles institutions d'enseignement supérieur intégrait les matières pédagogiques et didactiques au niveau de la formation initiale (graduation), contraignant dès le départ l'orientation des études de lettres à la formation d'enseignants. En contrepartie, ces nouvelles écoles assuraient des places sécuritaires dans le réseau d'enseignement public aux étudiants/futurs enseignants qui s'y inscrivaient. Garantie qui leur valut la plus grande popularité. Les changements ont poursuivi au long des années quatre-vingt, à partir de l'adhésion des universités classiques (dont le canon d'enseignement remontait aux sources paradigmatiques philologiques, tel que nous l'avons vu) au modèle de formation proposé par ces universités et écoles supérieures-là, bien qu'elles aient su l'adapter à des contextes plus réalistes, dans une attitude plus équilibrée, et sauvegardant les domaines sur lesquels leurs d'études étaient fondées. N'ayant surtout pas condamné toute formation en lettres (classiques ou modernes) à l'enseignement en langues, majoritairement.

Je fais référence, tel que le lecteur portugais l'aura compris, au modèle de "formation d'enseignants intégrée", lequel, outre les conséquences qui viennent d'être énoncées, a encore contribué à introduire, à plus long terme, un élément nouveau dans le monde jusque-là, sécuritaire, de l'université. L'élément auquel je fais référence est, il est clair à l'heure actuelle pour tous, celui de la "concurrence". Le système d'enseignement secondaire ayant été uniformisé, à son tour, selon un modèle unique, quelques années après le changement de régime politique, indépendamment du choix des études postérieures de l'étudiant (études universitaires ou de fin de cycle), et ne tenant compte, ni des spécificités ni des besoins de formation régionaux, vouant plutôt à un statut moins reconnu socialement les formations professionnelles de courte durée, la concurrence s'est accrue entre universités publiques et privées, entre universités classiques et nouvelles et entre celles-ci et les écoles supérieures

d'enseignants, qui se disputaient la préparation des étudiants à la même issue professionnelle: l'enseignement des langues (maternelle ou étrangères).

Ne souhaitant pas me pencher sur les effets sociaux de ce modèle – condamné dans l'espace temporel d'une vingtaine d'années – espace que nous venons d'atteindre, et point d'aboutissement d'une pratique dont nous subissons à présent les conséquences douloureuses, ce dont témoigne le trop grand nombre d'enseignants pour lesquels les perspectives d'avenir dans le réseau scolaire se rétrécissent ou s'avèrent, définitivement, nulles ; ne souhaitant pas me pencher non plus sur le dialogue que la mise sur pied de ce modèle aurait dû avoir nourri entre l'enseignement, la recherche universitaire et les pratiques d'enseignement d'une part, et le profil de leurs agents et de leurs destinataires d'autre part, je préférerais me concentrer sur les conséquences qui en sont advenues pour l'avenir des études françaises dans le supérieur.

Et sur ce point, il faudrait maintenant ajouter un autre élément de pondération, conséquence directe de la situation fortement concurrentielle qui caractérise à présent la vie universitaire au Portugal. Cet élément est celui de l'ouverture aux lois de la demande et de l'offre auxquelles s'assujettissent les études supérieures. C'est ainsi que bien des programmes de recherche subventionnent des sections universitaires qui en dépendent presque intégralement sinon tout à fait ; c'est ainsi que bien des programmes de recherche sont exclusivement commandés par les besoins d'entreprises ou de grands laboratoires qui misent sur l'apport universitaire à leur stratégie de modernisation et d'innovation, rassurés par la sauvegarde institutionnelle des labels qui les y associent; c'est ainsi également que, d'autre part, vacantes d'une légitimité sociale à laquelle le modèle cité plus haut avait conféré le ton de presque exclusivité, et difficilement intégrables dans une logique d'entreprise, les études françaises se retrouvent dans une situation inusitée de leur histoire institutionnelle. La formation d'enseignants, bien que d'autres finalités furent envisagées et que l'habilitation à l'enseignement restât théoriquement libre dans les diplômes fondateurs, constituait de fait l'issue professionnelle presque majoritaire pour la plupart des filières de lettres modernes, jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix.

Un autre fait circonstanciel s'ajoute à la situation des universités dans les premières années du XXI^{ème} siècle: la baisse progressive du nombre d'inscrits dans l'enseignement supérieur au Portugal, et pas seulement dans les formations en lettres, suite à des politiques de régression économique et à des politiques peu favorables à l'augmentation du nombre des naissances et à la stabilité sociale. Une situation qui forcera à court terme les universités dans la recherche d'autres publics que celui, traditionnel, des étudiants en provenance directe de l'enseignement secondaire.

Héritière d'un passé confortable, espace d'accueil de ceux qui lui étaient promis par la progression normale de leurs études, voilà que l'université se doit à présent de partir en quête de nouveaux publics, et de concevoir des stratégies stimulantes de l' *envie* d'apprendre au long de la vie, pour des raisons professionnelles surtout, mais souhaitablement aussi, pour le seul plaisir d'apprendre. Dans le fond, de créer, chez le public qu'elle convoite, et une image nouvelle d'elle-même et de nouveaux besoins sociaux.

2. Les enjeux posés par les études françaises et francophones dans le contexte national contemporain

Si nous regardons pourtant l'éventail où se déploient les formations qui intègrent les études françaises dans l'enseignement supérieur, nous sommes surpris (ou peut-être pas) de leur diversité. La répartition traditionnelle des études françaises en langue, culture/civilisation et littérature se maintient, définissant pourtant de nouveaux équilibres stratégiques.

Encore faudrait-il voir ce qui intéresse véritablement la formation dans l'ensemble de ces trois matières. La réponse à cette question est évidente: la langue, tout au plus un peu de civilisation et sûrement très peu de littérature. Lieu encore de nous demander « quoi » dans la langue? Réponse tout aussi immédiate: tout ce qui vise, de façon prioritaire, la *communication*. Une place moindre est désormais réservée à l'approfondissement des connaissances portant sur le fonctionnement de la langue et sur son histoire. Réduisant la conception d'une langue à un outil de communication, jetable après l'utilisation, la dérive utilitaire des enseignements et des apprentissages à laquelle ceux-ci visent s'accordera difficilement avec la sensibilisation aux aspects esthétiques de la langue, ou à ses capacités à interroger le monde. Les conséquences de cette dérive atteignent donc, inévitablement, les études littéraires.

La situation décrite explique sans doute la spécialisation croissante à laquelle renvoient les différentes désignations des cours de langue française, à l'heure actuelle: français - expression orale; français – techniques d'écriture; français – usage commercial; français – pour des avocats; français – pour les affaires, etc., etc.; culture française, surtout celle de l'actualité (gare aux contenus trop misés sur l'histoire ou au recours fréquent au texte littéraire), expressions aux référents très éloignés de la désignation désormais révolue de « langue française » Ceci à l'heure où le traditionnel FLE se doit de se spécialiser également, afin de répondre aux besoins pédagogiques de ces nouveaux enseignements. Pourtant, si cette situation est compréhensible, voire

justifiable du point de vue de la survivance stratégique immédiate, nous nous interrogeons sur la place accordée à la recherche fondamentale en lettres, dans le cadre d'une université qui semble désormais asservie aux contingences du marché, en risque de rivaliser, dangereusement, avec des institutions à la structure beaucoup plus souple et aux objectifs de formation en langues assumés depuis longtemps, les écoles de langues⁸. Les stratégies de longue haleine, la prise en charge de sa mission première par l'université, qui en devrait faire le lieu par excellence de la recherche (non asservie aux besoins d'une rentabilité rassurante de sa légitimité), comme garantie des formations qu'elle accorde, seraient-elles désormais dépassées par l'urgence de l'immédiat? Le prix à payer pour ce qui concerne le rôle des apprentissages en lettres dans la construction d'une société plus tolérante et éclairée ne reviendra-t-il pas trop cher dans le futur ?

A force de devoir satisfaire les exigences économiques de politiques éducatives universitaires aux objectifs de formation dictés par l'immédiat, mais qui risquent d'être peu ambitieux à long terme, les humanités se plient aux exigences de plannings et de programmes de recherche dont les principaux critères d'évaluation portent sur l'appréciation quantitative des résultats obtenus (dont, par exemple, le nombre des publications par enseignant ou par groupe de recherche, par année), et reconnaissent difficilement la nature non quantifiable/non productive, du point de vue purement matériel, des savoirs littéraires et « humanistes » en général et de leur valeur. Ceux-ci, aux effets non mesurables à court terme, mais intégrés dans l'ensemble des domaines dont se composent les sciences humaines, oeuvrent pourtant, avec le distancement nécessaire, et de plein droit avec les sciences tout court, à la formation de jugements rationnels et avisés, à l'élaboration de modèles d'interprétation du monde dans lequel nous vivons, ayant un rôle irremplaçable (et combien de fois prémonitoire) à accomplir dans le champ de l'histoire de l'humanité, de ses productions et de notre avenir collectif. Il est certainement temps de convenir sur le fait que l'insistance, combien vive encore dans le domaine universitaire, sur la dichotomie entre les deux champs – humanités et sciences - ne devrait pas se convertir en une dichotomie entre sciences humaines et sciences non-humaines, par le manque de place et d'importance accordé au domaine des lettres. Domaine dans lequel les études françaises ont encore leur mot à dire...

⁸ Pour les références aux écoles de langues les plus réputées pour l'enseignement du français au Portugal : l'Alliance française (fondée en 1883, à Paris, et en 1945, à Lisbonne), l'Institut Français de Lisbonne (1929), l'Institut Français de Porto (1942), de même que pour l'enseignement d'autres langues, telles l'anglais, soit le British Council (première délégation portugaise, Coimbra, 1938), v. Laurel, 2002. Je citerais également l'International House (fondée en 1953, et au Portugal dix ans après), organisation qui forme des enseignants selon ses propres méthodes pour l'enseignement de la langue anglaise et d'autres langues.

Les changements sociaux auxquels je faisais référence (dépassé le boom des années soixante-dix, où la demande en « formation d'enseignants » était en hausse), ont eu des conséquences considérables dans le champ des lettres modernes, où se situent les études françaises. Et l'une de ces premières conséquences a été celle de la quête de nouveaux publics auxquels le français pourrait être "utile" – voilà un autre concept qui fait désormais partie du vocabulaire institutionnel universitaire en lettres, conséquence encore de la concurrence mentionnée tantôt. C'est ainsi que les nouvelles filières qui ont commencé à se mettre en place, et ce encore avant les nouveaux plans d'études demandés par Bologne, réorientaient le français vers des formations associées à la formation professionnelle en traduction, tourisme, gestion, droit, médecine, économie, enseignants du 1er cycle d'études (maternelle, français précoce), pour ne citer que les filières les plus demandées.

Quelle place reste-t-il, dans ce contexte où l'utilisation des savoirs transmis prime sur la construction lente et non intéressée des savoirs, quelle place reste-t-il pour des matières telles que la littérature dont la cote est basse sur le marché des biens passibles de transaction à la bourse des valeurs matérielles et du profit immédiat?

C'est mon opinion que la réflexion sur la situation des études littéraires convoque à présent d'autres champs épistémologiques et demande de ceux qui ont fait de leur enseignement leur choix professionnel d'autres postures et d'autres engagements que ceux des raisonnements de proximité, sinon de soumission aux formations actuellement "en hausse", si j'ose dire.

C'est mon opinion aussi que le moment est propice à une réflexion approfondie sur le statut des études littéraires au sein d'un système d'enseignement qui, du secondaire au supérieur, semble ne plus vouloir d'eux, d'une université qui, face à la situation contraignante où elle se trouve, est forcée de faire des choix malgré elle peu favorables à la continuité d'investissements non rentables. Mais qui se doit aussi d'offrir, au risque de s'écarter définitivement de l'universalité des savoirs qui la justifie, les moyens pour le développement des connaissances dans tous les domaines de l'expression et de la création de l'homme. Les moyens nécessaires à la connaissance des diverses formes de penser le monde et de l'exprimer dont font preuve la philosophie, les arts et les humanités, bref, des diverses formes d'apprendre à penser ce monde, à l'appui de domaines qui témoignent de différentes formes de sensibilité sous-jacentes à l'engagement intervenant dans la société de leurs acteurs.

C'est ainsi que j'estime d'autant plus nécessaire, en ce moment, et nullement superflue – tel que certains l'entendent, parce que non rentable – l'existence des facultés et des départements de lettres (comprenant les études philosophiques) au sein de l'université. Je risquerais même de proposer, en souscrivant à l'affirmation du germaniste Jacques Le Rider (EPHE) selon lequel « la littérature est, avec la philosophie et l'art, une discipline du sens » (Rider, 2000 : 116), l'association étroite entre ces institutions et celles vouées aux études artistiques – en ce que ceux-ci témoignent, selon des discours qui leur sont propres au même titre que ceux des lettres, de diverses formes d'engagement et de quête de sens à l'existence humaine et au monde. Ce qui n'est pourtant pas dans la tradition universitaire portugaise, celle-ci ayant établi sans doute à tort, la séparation nette entre les facultés des lettres et celles des arts. Cette association aurait encore le mérite, et ce ne serait pas la moindre de ses attributions, de mettre en valeur les composantes esthétiques inhérentes à l'étude des textes, objets de création individuelle. Peut-être aussi le mérite d'ajouter un surplus de souplesse, de liberté, de grâce et d'humanité aux formations strictement professionnelles sur lesquelles l'université semble viser, de nos jours, à voie unique...et, qui peut l'assurer, un regain d'intérêt envers ces matières de la part de publics moins attendus, si la possibilité leur était offerte de suivre des cours à sujets littéraires, qui se verraient accorder une place dans des plans d'études plus enrichissants... Eduardo Prado Coelho, professeur à l'université de Lisbonne et essayiste récemment décédé soutenait, à propos du caractère événementiel de l'œuvre artistique, qu'il définissait en tant que « réponse à une question », que « a obra artística é um *acontecimento* e formula-se no interior de um horizonte trans-subjectivo de compreensão que obedece à lógica hermenêutica de um Gadamer: a lógica da pergunta e da resposta »⁹ (Coelho, 1982: 484).

Plusieurs facteurs se rejoignent dans le cadre actuel des études françaises, dont il faut comprendre la corrélation: les programmes de courte durée, destinés à satisfaire la demande, la forte dépendance économique des universités d'un auto-financement, la dérive de l'enseignement des langues vers des fins utilitaires (les différents français dits de spécialité), et la dérive de la culture livresque vers la culture de la consommation des biens culturels, la culture aussi de l'image et des ressources de communication à la portée de tous.

Facteurs auxquels il faudrait adjoindre, d'autre part, la situation politique actuelle du pays, une trentaine d'années révolues sur le changement de régime, désormais

⁹ « L'œuvre artistique est un *événement* et elle est formulée à l'intérieur d'un horizon trans-subjectif de compréhension qui obéit à la logique herméneutique d'un Gadamer : la logique de la question et de la réponse ». Notre traduction.

pleinement intégré dans un contexte européen en pleine évolution lui-même, où l'ouverture politique et économique des frontières des pays membres de la communauté facilite les échanges, et où l'adhésion des nouveaux membres devrait assouplir les barrières entre « nous et les autres », chacun de nous quitte à devenir l'autre...à égal cote d'exotisme.

La dérive des études françaises vers les études francophones dans le cadre national semble dans ce cadre tout à fait attendue et cohérente. Elle postule, de par les problématiques qui intéressent ces études, de nouvelles approches sur la littérature française elle-même, désormais interpellée par le regard de l'autre, celui-ci situé dans l'espace de l'entre-deux cultures (regard que les personnages de l'auteur de *Poétique de la relation*, Edouard Glissant, ou le protagoniste de *Le Testament français*, d'Andreï Makine, illustrent bien). Elle stimule d'autre part, grâce aux usages différents de la langue française qui lui sont sous-jacents et aux représentations qu'ils impliquent, le questionnement sur les rapports entre langue et nation traditionnellement indissolubles dans le cas de la langue française telle qu'elle était enseignée en tant que FLE.

Bien que prévisible et encadrée dans le climat d'ouverture à l'introduction à de nouvelles matières ou à de nouveaux dialogues interdisciplinaires dont témoigne l'université portugaise d'après « Bologne », l'émergence des études francophones dont la popularité est indéniable surtout auprès la jeune génération¹⁰, reste quand même contemporaine, soulignons-le, de la popularité tout aussi croissante des divers français de spécialité, au détriment des enseignements du français comme FLE traditionnel. Et bien sûr, ne l'oublions pas, d'une régression du nombre d'étudiants qui choisissent le français au secondaire, face à l'espagnol, langue que les portugais « découvrent » après des siècles d'ignorance volontaire et mutuelle, d'ailleurs¹¹.

Encore faudrait-il considérer, malgré le statut assez récent de ces études dans l'université portugaise¹², que les études francophones en sont encore, dans notre contexte, à leur première étape, celle des francophonies européennes et québécoise. Grâce pourtant à l'ouverture toute récente de l'université aux études lusophones, une deuxième étape s'annonce possible à ces études: celle de l'étude d'auteurs africains. Etudes nuancées pourtant par des réalités coloniales et post coloniales au parcours historique différent, dans le cas de la France et du Portugal.

Affaire à suivre.

¹⁰ De nombreuses universités portugaises incluent des auteurs francophones dans leurs plans d'études, soit intégrés dans des programmes de littérature française, tout en gardant toute l'ambiguïté de cette désignation, soit dans des programmes spécifiques de littératures francophones, ceux-ci davantage courants au niveau du II Cycle, ou travaillés par des doctorants. Plusieurs thèses ont été présentées dans ce domaine d'études dès la fin des années quatre-vingt-dix du siècle dernier.

¹¹ Phénomène vérifié au-delà de la frontière, pour ce qui concerne l'intérêt de nos voisins envers notre langue également.

Bibliographie

CARVALHO, Rómulo de (1986). *História do Ensino em Portugal: desde a fundação da nacionalidade até ao fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

COELHO, Eduardo Prado (1982). *Os Universos da crítica: paradigmas nos estudos literários*. Lisboa: Edições 70.

COMPAGNON, Antoine (1983). *La Troisième République des Lettres : de Flaubert à Proust*. Paris: Seuil.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris: Seuil.

GOMES, Joaquim Ferreira (1980). *Estudos para a História da Educação no séc. XIX*. Coimbra: Almedina.

LAUREL, Maria Hermínia Amado (coord.) (1997). *Ières Journées francophones de l'Université d'Aveiro*. Universidade de Aveiro.

LAUREL, Maria Hermínia Amado (2002). « Notas para uma história da Alliance Française em Portugal ». In: *Actas das Primeiras Jornadas APHELLE*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 65-84.

RIDER, Jacques Le (2000). "Les 'langues' coupées de la littérature". In JARRETY, Michel (dir.) *Propositions pour des enseignements littéraires*. Paris: PUF.

SILVA, Vitor Aguiar e (1986). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

¹² Les premières journées francophones datent de 1996, à l'Université d'Aveiro. V. Laurel, 1997.

LA DRAMATURGIE FRANÇAISE ET LES ETUDES THEATRALES AU PORTUGAL

MARTA ANACLETO
Universidade de Coimbra
mariamarta@netcabo.pt

ANA CLARA SANTOS
Universidade do Algarve
avsantos@ualg.pt

CRISTINA MARINHO
Universidade do Porto
embalar@netcabo.pt

Résumé: Suite à la crise des Humanités et des Langues et Littératures étrangères dans les Facultés des Lettres, l'enseignement de la dramaturgie française classique – celle qui reproduisait les paradoxes fondateurs et les axes de la pensée du *Grand Siècle* – a été mis en question. La lecture de ces dramaturges, en traduction portugaise, ne correspond pas ainsi à un geste de soumission/dénégation linguistique mais à une attitude de “médiation”. Le paradigme en est un autre. L'espace français devient *l'espace de la représentation* du français. D'un autre côté, la dimension de la culture dramatique française au Portugal passe aussi par sa diffusion à travers d'autres réseaux culturels et médiatiques. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la circulation des représentations théâtrales d'origine française est bien implantée dans certains circuits sur le plan national ce qui démontre son actualité. Dans le domaine de la recherche, la création du Centre d'Études Théâtrales à l'université de Porto constitue, à lui seul, un exemple d'intégration/médiation des études françaises.

Resumo: Na sequência da crise das Humanidades e das Línguas e Literaturas Modernas nas Faculdades de Letras, o ensino da dramaturgia francesa clássica – a que reproduz os paradoxos fundadores e os eixos do pensamento do *Grand Siècle* – foi posto em questão. A leitura dos textos franceses em tradução (português) não corresponde, assim, a um gesto de submissão/denegação linguística mas a uma atitude de “mediação”. O paradigma é já outro. O espaço francês torna-se no *espaço de representação* do francês. Por outro lado, a dimensão da cultura dramática francesa em Portugal passa também pela sua difusão através de redes culturais e mediáticas. Contrariamente ao que se poderia pensar, a circulação das representações teatrais de origem francesa encontra-se bem implantada em certos circuitos a nível nacional o que demonstra a sua actualidade. No domínio da investigação, a criação do Centro de Estudos Teatrais na Universidade do Porto constitui, por si só, um exemplo de integração/mediação dos estudos franceses.

Mots-clé: Dramaturgie française, représentation, médiation

Palavras-chave: Dramaturgia francesa, representação, mediação

I

**Déplacer le regard - la dramaturgie française et les études théâtrales à la
Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra (synthèse)**

MARTA ANACLETO

Je me permets, pour situer le cadre de cette fort brève intervention sur la dramaturgie française et les études théâtrales à la Faculté des Lettres de l'Université de Coimbra, de citer un passage de *La Leçon* de Barthes, où l'auteur essaie justement de limiter (et d'ouvrir) le *locus* essentiel du littéraire: "La seconde force de la littérature, [dit-il] c'est sa force de représentation."¹ Je dirais volontiers, partant de ce point de vue, que la dramaturgie française, ou plutôt, l'enseignement de la dramaturgie française à l'Université est en train de passer d'un état de représentation à un autre de *double représentation*, le littéraire étant une sorte de signe expressif d'un ensemble d'ambivalences qui dominant, de nos jours, l'espace social.

Ceci dit, la courte réflexion que je présente aujourd'hui à ce sujet prend comme point de départ un parcours d'enseignement et de recherche – mon parcours - qui a dû s'ouvrir à un regard différent porté sur la dramaturgie française dans l'Université, n'excluant point une éthique du langage littéraire mais *déplaçant* son point d'ancrage.

1. On ne peut point ignorer que nous traversons un état de crise des Humanités, en général, et des Langues et Littératures Étrangères, en particulier, dans les Facultés des Lettres, qui exige un effort d'auto-réflexion en fonction d'une perspective de changement – ce qui a été fait, à Coimbra, dans un texte qui, date de 2002, dont le titre "Plan stratégique pour la Faculté des Lettres" annonce des réformes curriculaires et la création de nouvelles filières, dont le Cours d'Études Artistiques, entre autres.

Le *topos* de la mort de la littérature développé, à partir des années 90² est sous-jacent à l'avant-propos du texte concernant les Langues et Littératures Modernes et soulève un ensemble de problèmes concernant la fragilité épistémologique de l'enseignement du littéraire, rejoignant, ainsi, ce que Cláudio Guillén, dans un texte

¹ - Voir BARTHES, Roland, *Leçon* (Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France), Paris, Seuil, 1978, p. 21.

² - Voir, entre autres, GOULART, Rosa Maria, *Literatura e Teoria da Literatura em tempo de crise*, Braga, Angelus Novus, 2001; LOPES, Silvina Rodrigues, *A legitimação em Literatura*, Lisboa Edições Cosmos, 1994; REIS, Carlos, *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995/²1997; SILVA, Vitor Manuel Aguiar, *Teoria e Metodologias Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 1990/2004.

consacré, en 2005, à “La littérature comparée et la crise des humanités”, appelle un “desconcierto general” – un désaccord général³.

Dans ce contexte, l’enseignement de la dramaturgie française classique – celle que je faisais (et celle que je fais encore, mais de façon très précaire) avec les étudiants de 3ème année de Langues et Littératures Modernes -, essayant de reproduire les paradoxes fondateurs et les axes de la pensée du *Grand Siècle*, peut être mis en question ou, du moins, ne pas correspondre aux attentes des étudiants. Le public de plus en plus réduit qui se présente dans les cours de Langues Modernes n’est point ouvert, dans sa grande majorité (il y a, bien sûr, des exceptions), à une lecture *culturelle* de Corneille, Molière, Racine mais plutôt à des lectures plus pragmatiques des langues étrangères (les langues appliquées, la traduction), même s’il est conscient de l’importance des repères philosophiques et culturels pour une formation universitaire globale.

La réflexion conjointe entreprise lors de l’organisation du «Plan Stratégique» a montré l’importance d’un changement de paradigme ayant trait aux fondements anthropologiques du savoir humaniste, conduisant à des croisements interdisciplinaires et à une flexibilité curriculaire soutenue par des axes transversaux des matières qui puissent permettre l’autonomie intellectuelle de l’étudiant. Il a fallu, par conséquent, *déplacer* la lecture de Corneille, Molière, Racine, entre autres, et l’orienter, par exemple, dans le contexte des Études Artistiques, vers des étudiants qui s’intéressent plutôt à l’étude du texte théâtral et du théâtre/*performance*.

2. *Déplacer* la lecture des dramaturges du Grand Siècle signifie, donc, tout d’abord, être conscient du statut précaire des Sciences Humaines, de nos jours, – tel qu’elle a été définie par Foucault dans *Les Mots et les Choses*⁴ -, c’est-à-dire, de la complexité de la configuration épistémologique où elles se trouvent placées, et en trouver un point d’équilibre. Ce point d’équilibre – au moins je le sens comme tel – est justifiable par l’émergence de nouvelles formules qui cherchent à re-encadrer l’enseignement de la littérature française, en général, et celui de la dramaturgie française, en particulier, dans les *curriculum* des Universités, là où ces disciplines “font sens”, en tant que modalités d’écriture de la culture et de la société contemporaines.

³ - Voir Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso - Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p.11.

⁴ . “Ce qui explique la difficulté des “sciences humaines”, leur précarité, leur incertitude comme sciences, leur dangereuse familiarité avec la philosophie, leur appui mal défini sur d’autres domaines du savoir, leur caractère toujours second et dérivé, mais leur prétention à l’universel, ce n’est pas, comme on le dit souvent, l’extrême densité de leur objet; ce n’est pas le statut métaphysique, ou l’ineffaçable transcendance de cet homme dont elles parlent, mais bien la complexité de la configuration épistémologique où elles se trouvent placées, leur rapport constant aux trois dimensions qui leur donne place.” – Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie*, Paris, Gallimard, 1990, p.359.

La lecture de ces auteurs de théâtre, en traduction portugaise, dans le cadre de la “*Licenciatura* d’Etudes Artistiques” (celle que je fais avec mes étudiants de la filière Théâtre qui ne sont pas des littéraires), ne correspond pas ainsi à un geste de soumission/dénégation linguistique mais à une attitude de “médiation”. Le paradigme en est un autre. D’autant plus que l’on travaille, en même temps, sur le texte et sur la représentation du texte dans la scène portugaise. Ainsi, *L’Illusion Comique* de Corneille, mise en scène par Nuno Carinhas à partir d’une traduction de Nuno Júdice, *Don Juan* représenté par Ricardo Pais sous la réécriture du même traducteur, *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire*, traduit par Mário Barradas et représenté à Évora (CENDREV), *Bérénice* mise en scène par Ricardo Pais et traduite par Vasco Graça Moura, entre autres, n’effacent point les “classiques” français. Nuno Carinhas voit, à juste titre, ce déplacement comme une *lecture possible*⁵. Il s’agit, donc, de lire *autrement*, c’est-à-dire, de donner à lire ces textes dans le cadre d’un savoir autre qui néanmoins ne peut pas ignorer la poétique (les poétiques) dramatique du *Grand Siècle* et qui sert à élargir l’horizon culturel des étudiants d’Etudes Artistiques à d’autres scènes (ou à d’autres avant-scènes) culturelles.

L’espace français devient *l’espace de la représentation* du français, d’une double représentation où le corps historique de l’écriture dramatique du XVIIe s’engage à produire sens, à produire un des sens *vraisemblable* de nos jours. Le déplacement proposé n’est pas, à mon avis, un signe de la mort de l’enseignement de la littérature et de la dramaturgie française dans les Facultés de Lettres; il devient une sorte de (re)commencement qui assure la réflexion de l’Université sur les Sciences Humaines et l’état du monde actuel. L’étrangeté d’une littérature prend place là où l’on essaie de récupérer ses valeurs, de récupérer une éthique du savoir que l’on a de *l’autre* – bref, ce que João Barrento a écrit, dans une de ses dernières Chroniques de “*MilFolhas*”, comme le “retour de l’éthique”⁶, ici retour d’une identité essentielle pour la littérature et la dramaturgie françaises.

⁵ - Voir CARINHAS, Nuno, «A propósito de *A Ilusão Cómica* (entrevista)», *A Ilusão Cómica*, Porto, Centro de Edições do TNSJ, 1999.

⁶ - BARRENTO, João, «Escrito a lápis» in *MilFolhas – Público*, de 27 octobre 2006.

II

La dramaturgie française à la page du jour sur la scène portugaise

ANA CLARA SANTOS

La dimension de la culture dramatique française au Portugal passe aussi par sa diffusion à travers d'autres réseaux culturels et médiatiques. Faute de temps, on s'attachera à rendre compte uniquement de ceux liés à une pratique théâtrale des dernières années dans quelques salles de spectacle. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la circulation des représentations théâtrales d'origine française est bien implantée dans certains circuits sur le plan national ce qui démontre son actualité et son acceptation auprès du public portugais. La dramaturgie française du Grand Siècle continue à attirer un grand nombre de professionnels portugais. A ce titre, comme on a déjà démontré auparavant⁷, on compte au XXe siècle⁸ plus de 80 spectacles adaptés de la comédie moliéresque contre 8 portant sur les textes cornéliens et raciniens chacun. Molière tient, bien sûr, le premier rang. On compte, au moins, une douzaine de pièces du répertoire moliéresque sur la scène portugaise des dernières années⁹. L'exemple de *D. Juan* est sans doute le plus emblématique. Mis en scène tout d'abord au cours du mois de juin 2006 au Théâtre D. Maria II, il connaît un énorme succès sur le Théâtre D. João dans une mise en scène de Ricardo Pais. Mais Racine et Corneille continuent aussi à inspirer les artistes portugais. De ce point de vue l'équilibre entre les deux dramaturges classiques est parfait car bien que le nombre de pièces cornéliennes représentées soit supérieur — 5 pièces cornéliennes contre 3 pièces raciniennes¹⁰ — le même chiffre (2) s'applique aux traductions pour le spectacle en langue portugaise pour les deux. En effet, à *Phèdre* et *Bérénice* viennent s'ajouter *L'illusion comique* et *Sertorius*. Au répertoire cornélien se greffent désormais trois grands noms de la scène portugaise — Mário Barradas, Nuno Carinhas e Luís Miguel Cintra — auxquels on doit, avec le même enthousiasme, la réhabilitation du dramaturge français aux côtés de Shakespeare, Goldoni ou Caldéron de la Barca.

⁷ On se réfère ici surtout à l'article « Pratiques de réécriture et échanges franco-portugais autour du théâtre de Corneille » présenté, au mois de juin 2006, lors des commémorations du tricentenaire de Corneille et publié aux Presses de l'université de Rouen.

⁸ Ces données sont accessibles sur la seule base de données pour l'histoire du spectacle au Portugal, celle du Centre d'Études Théâtrales de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne dont je suis membre : la CETbase (www.fl.ul.pt/centro-estudos-teatro.htm).

⁹ Figurent parmi ces mises en scène les pièces suivantes : *D. Juan*, *Le médecin malgré lui*, *Tartuffe*, *Les Précieuses ridicules*, *Les fourberies de Scapin*, *Le bourgeois gentilhomme*, *L'école des femmes*, *L'école des maris*, *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, *Le mariage forcé*, *Georges dandin*, *L'avare*, *Le malade imaginaire*.

¹⁰ Pour Corneille, on représente de 1925 à 1999 *Polyeucte*, *Le Cid*, *L'illusion comique*, *La Place Royale* et *Sertorius*. Entre 1904 et 2005, sont représentées trois pièces de Racine : *Bérénice*, *Britannicus* et *Phèdre*.

Mais au sein de ce panorama des mises en scène des pièces de Corneille, la représentation de *Sertorius* fut sans doute la plus médiatique. S'agissant, en 1997, d'une expérience unique de collaboration entre une troupe portugaise, celle du Théâtre de la Cornucópia, et une troupe française, celle de Pandora au Théâtre de la Commune, la pièce a eu le privilège d'être jouée en français et en portugais, tout d'abord à Aubervilliers puis à Lisbonne, avec seulement quelques mois d'écart¹¹. De plus, la directrice du Théâtre de la Commune, Brigitte Jacques, menée par l'objectif esthétique « d'arracher les auteurs classiques aux bibliothèques et les mettre sur notre théâtre [...] à côté des jeunes auteurs sur notre scène moderne » confia le rôle principal au directeur de la troupe portugaise, Luís Miguel Sintra, qui était parfaitement bilingue et qui, selon elle, incarnait toute « la force, la résistance, mais aussi la tendresse et la terrible mélancolie du rôle ».

D'un autre côté, le public portugais a eu le privilège de découvrir, ces dernières années, le tragique racinien non seulement par le biais de la venue de deux troupes francophones¹², mais aussi grâce à la production théâtrale nationale : *Bérénice* est mise en scène par Carlos Pimenta au Théâtre D. Maria II en avril 2005 et *Phèdre* par Rogério de Carvalho au Théâtre de Almada en décembre 2006¹³. Lorsqu'on aborde la question de la réception du théâtre classique français, il faut dire surtout que c'est l'enchantement du vers et du discours cornélien et racinien, associés à sa magie visuelle et à la fureur des passions, qui viennent à bout des éventuelles résistances des créateurs et du public du XXe siècle. Situés à la tête d'un nouveau regain d'enthousiasme esthétique envers le baroque et le classicisme, ils sont aussi, comme l'affirme Brigitte Jacques, à la croisée d'un nouveau défi de l'art théâtral envers la réhabilitation des classiques sur la scène contemporaine:

Il ne faut plus penser à eux [les classiques] en tant que classiques. Il faut essayer de les mettre une fois de plus en circulation, les traduire, même mal, les adapter, les transformer, les coller ; il faut accepter même la corruption. C'est comme cela qu'ils recommencent à vivre. C'est ce qu'ils faisaient eux-mêmes, les Corneille et les Racine. Ils prenaient des textes d'autrui et les refaisaient à leur façon « classique »¹⁴.

¹¹ La pièce est jouée par Luís Miguel Cintra, Marie-Armelle Deguy, Monrad Mansouri, Philippe Demarle et Anne Consigny au Théâtre de la Commune à Aubervilliers du 25 février au 30 mars 1997. Elle est reprise à Lisbonne au Théâtre du Bairro Alto par la troupe de la Cornucópia (Luís Miguel Cintra, Sylvie Rocha, Isabel Muñoz Cardoso, José Wallenstein, António Fonseca, Luís Lima Barreto, Teresa Sobral, Rogério Vieira...) du 11 octobre au 9 novembre et au Théâtre Garcia de Resende à Évora du 14 au 15 novembre.

¹² On pense surtout au Théâtre de l'Éclat et à la troupe Tg STAN qui ont joué *Bérénice* à Lisbonne en 1995 et en 2005 respectivement.

¹³ Notons, au passage, qu'entre-temps la pièce racinienne a connu encore une autre mise en scène signée par Ana Tamen au Théâtre Maria Matos (janvier 2007).

¹⁴ Brigitte Jacques dans une entrevue accordée au journal *Expresso Cartaz* du 11 octobre 1997.

Mais quand on regarde de plus près les occurrences des représentations de la dramaturgie française sur la scène portugaise contemporaine, on se rend vite compte de l'importance de cette notion de « classique ». En effet, on reprend sur scène les grands classiques du Grand Siècle mais aussi ceux du Siècle des Lumières et ceux du Théâtre de Boulevard jusqu'aux dramaturges qui sont en train de devenir des classiques sur la scène contemporaine. De Beaumarchais (*Le mariage de Figaro*) à Alexandre Dumas fils (*La dame aux camélias*) et à Marivaux (*La fausse suivante*) en passant par Georges Feydeau (*On purge bébé*, *M. chasse*, *Une puce à l'oreille*), Alfred Jarry (*Ubu Roi*), Henri de Montherland (*La reine morte*), Paul Claudel (*Jeanne d'Arc au bûcher*, *La mort de Judas*), Charles-Ferdinand Ramuz (*L'histoire du soldat*), on arrive très vite aux grands classiques du XXe siècle tels que Jean Cocteau (*La voix humaine*), Albert Camus (*Caligula*), Jean Giraudoux (*La folle de Chaillot*), Jean Genet (*Haute surveillance*, *Les paravents*, *Splendid's*, *Les nègres*, *Les bonnes*, *Le balcon*, *Quatre heures à Chatila*), Samuel Beckett (*Oh ! Les beaux jours*, *En attendant Godot*, *Tous ceux qui tombent*), Bernard-Marie Koltès (*Roberto Zucco*, *Dans la solitude des champs de coton*, *Combat de nègres et de chiens*), Daniel Besse (*Les directeurs*), José Pliya (*Nous étions assis sur le rivage du monde*), Roland Dubillard (*Naïves hirondelles*, *Les dialogues et autres inventions à deux voix*), Eric-Emmanuel Schmitt (*Hôtel des deux mondes*), Victor Haïm (*Les fantasmes du boucher*), Jean-Luc Lagarce (*Les règles du savoir-vivre dans la société moderne*, *Juste la fin du monde*, *Music-hall*), etc.

Il serait parfaitement utopique vouloir dresser ici, dans le temps qui nous est imparti, un tableau fidèle de l'extension et de la répercussion du théâtre français sur le panorama culturel national contemporain. Longtemps enraciné dans notre culture théâtrale – il suffit de penser à son influence très nette au cours du siècle romantique – il prend encore des attaches, malgré le poids d'autres cultures et autres langages artistiques, dans nos salles de spectacle et quelques troupes théâtrales. A ce propos, rendons hommage aux successives éditions du Festival de Théâtre d'Almada¹⁵ et celles de la Culturgest de Lisbonne qui font découvrir, tous les ans, troupes et dramaturges français d'actualité. Rendons hommage aussi aux différentes troupes nationales telles que celles du théâtre D. Maria II, du théâtre D. João, du théâtre da Cornucópia, du théâtre de la Comuna, du théâtre Expérimental de Cascais, de la troupe Artistas Unidos, de la troupe CENDREV du théâtre Garcia de Resende d'Évora,

¹⁵ Il faut remarquer que ce festival permet aussi la venue de nombreuses compagnies francophones. Ces dernières années on a pu assister, entre autres, aux représentations des compagnies du Théâtre de l'Archipel, du théâtre de l'Europe-Odéon, du Théâtre National de Toulouse, de Tg STAN, de la Compagnie Création- Ubu, de la compagnie Philippe Genty, de la Compagnie de Reims.

de la troupe ACTA du théâtre Lethes de Faro qui, à plus ou moins grande échelle, arrivent à tenir en éveil l'intérêt du public envers la culture théâtrale française.

III

Le Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université de Porto

CRISTINA MARINHO

« (...)
Caminante, no hay camino,
Se hace camino al andar.
(...) »

Antonio Machado

Lorsqu'en 2003 je proposais au Département d'Etudes Portugaises et d'Etudes Romanes un *Mestrado em Texto Dramático Europeu*, je développais déjà le projet scientifique d'une future création d'un cercle de réflexion théâtrale au sein de mon Université. Deux doctorats en Littérature Dramatique - l'un sur l'axe dramatique français de la fondation d'un Théâtre National au Portugal, l'autre sur un dramaturge élisabéthain, Christopher Marlowe - stimulaient la démarche de rassemblement de compétences interdépartementales, tout en considérant également la préparation en cours de doctorats en principe solidaires.

Ainsi, et malgré la résistance des Littératures soi disantes pures en ce qui concerne l'intégration des Arts du Spectacle dans une Faculté des Lettres ayant un profil traditionnel persistant, un nombre suffisant de Professeurs des Départements d'Études Anglo-Américaines, d'Etudes Germanistiques et d'Études Portugaises et Romanes s'est-il organisé autour d'un plan novateur d'enseignement afin de produire six séminaires structurants, à savoir:

1. Dramaturges Étrangers au Portugal
2. Texte Dramatique Anglais
3. Texte Dramatique Français
4. Texte Dramatique Allemand et Scandinave
5. Texte Dramatique Italien
6. Théorie de la Littérature

Si du côté français et anglais, étant donné la spécialité des chercheurs responsables, un approfondissement du 16e et du 17e siècles dramatiques a été offert, quoique les récentes expériences de mise en scène dans ces domaines aient toujours été mises en évidence, des réalisations contemporaines l'ont complété d'une façon essentielle du côté et du séminaire allemand et scandinave et du séminaire italien, auquel les Etudes Italiennes de l'Université de Coimbra ont beaucoup

contribué. En outre, d'une part l'exercice de la Théorie de la Littérature s'est centré sur le genre dramatique et d'autre part, la perspective intentionnellement particulière de la discipline la plus intégratrice du *Mestrado* permettait de bâtir un éventail d'auteurs et de sujets en fonction de leur présence dans le milieu théâtral portugais; en effet, le séminaire de Dramaturges Étrangers au Portugal constitue l'espace de recherche transversale sur le Théâtre Portugais, consciemment sous l'optique structurante du théâtre étranger, surtout européen, à partir stratégiquement d'une théorisation, largement discutée au sein du séminaire, de la fondation d'un Théâtre National. Grâce aux étudiants professionnels du Théâtre, acteurs, metteurs en scène, dramaturges... qui ont, ainsi, rejoint des collègues littéraires, avides de ce dialogue avec les expériences artistiques, l'utilité d'une bonne préparation en texte dramatique s'est avérée immédiate et très stimulante pour d'autres projets à venir, du reste soutenus par la qualité exceptionnelle de maints de ces étudiants aspirant à d'autres participations.

Or, en 2005, je proposais personnellement à l'actuel Recteur de l'Université de Porto, à l'époque directeur de l'IRICUP, siège d'échange interdisciplinaire, un plan de Centre d'Études Théâtrales, en grande partie inspiré par les suggestions des étudiants, passionnés de scénographie, s'interrogeant sur le Droit du métier d'acteur, sur le statut juridique de la créativité, et encore sur l'importance du texte dramatique dans l'économie des langages théâtraux du spectacle. Un dialogue riche, souvent expérimental, étant donné l'absence de tradition interdisciplinaire dans un domaine de travail plutôt autocentré, s'est établi entre des Professeurs de la Faculté des Lettres, de la Faculté d'Architecture et de la Faculté de Droit aboutissant à deux itinéraires fondamentaux, après une présentation formelle et publique de leurs intentions, au Rectorat, en janvier 2006, en accord avec l'édition de *Teatro do mundo O Teatro na Universidade*, CETUP, 2007:

1. une activité tridisciplinaire surtout auprès des compagnies de Porto et du Nord du Portugal.
2. un curriculum d'enseignement d'Études Théâtrales entre les trois Ecoles de l'Université de Porto exprimant le profil particulier du CETUP.

En fait, notre premier effort a été très bien accueilli par les artistes et le Centre répond difficilement à toutes les demandes des groupes théâtraux de Porto, seulement, qui nous offrent des matériaux de critique et de production inestimables pour la réalisation de notre projet et qui constituent un public intéressé du Cycle mensuel de Conférences du CETUP, organisé au Rectorat, en 2007. Par contre, soutenu par les Facultés de Droit et d'Architecture de l'Université de Porto, à une époque de très profonde restructuration et crise de l'Université portugaise, notre plan

d'enseignement, conscient de son stade primordial, mais clair dans sa volonté, son innovation, son dynamisme interne et international, a été refusé par des conseils de département de la Faculté des Lettres. Par conséquent, j'ai terminé l'expérience inspiratrice du *Mestrado de Texto Dramático* et le CETUP s'organise actuellement autour de nouvelles voies d'enseignement et de recherche, dans une explicité dialectique, à l'extérieur de la FLUP, qui seront très enrichissantes pour ses membres et ses collaborateurs, visant encore une fois la relation étroite de l'UP et de la ville, de la compétence académique et du service à la communauté, de l'essor artistique et du progrès universitaire.

Par ailleurs, le CETUP exprime son activité chaque année par un colloque international qui exploite les chemins de la connaissance réciproque des Lettres et du Théâtre, du Droit et de l'Architecture: en 2006, le colloque international *Linguagens barrocas do teatro europeu*, dont les actes ont déjà été publiés (*Teatro do mundo, linguagens barrocas do teatro europeu*, CETUP, 2007) rassemble des spécialistes portugais et étrangers à la Faculté d'Architecture de Porto afin d'une réflexion intégrée des trois matières, à partir de tendances récentes de la critique littéraire, de la dramaturgie, de l'action juridique et des propos architecturaux. En 2007, l'Architecture s'est concentré sur les plans du plateau et de la ville dans un colloque international intitulé *Lugares do palco, espaços da cidade*, Faculdade de Letras do Porto, dont les actes seront bientôt publiés par le CETUP. En 2008, notre Centre s'associera au CEJE, Centro de Estudos Judiciários, de Lisbonne, dans le but de réfléchir sur *Justiça e Teatro: afinidades electivas* et ce sera un grand effort conjoint d'organisation et de recherche novatrice, dont les résultats seront également publiés par le CETUP. Parallèlement, notre Centre d'Études Théâtrales offre des séminaires au sein des compagnies, prépare des traductions destinées à des groupes de théâtres, interroge des projets scénographiques concrets, participe au débat juridique national sur le métier d'acteur à l'Assemblée de la République, collabore à des définitions de répertoires, idéalise un large plan d'enseignement.

La France y a toujours joué un beau rôle, les universités françaises constituent une collaboration prestigieuse pour le projet, la langue française sonne d'autant plus belle entre l'Anglais, le Portugais, l'Allemand, l'Italien: mon choix a été d'intégrer les Etudes Françaises dans un plus vaste contexte relationnel. Prudent, persistant, extrêmement modeste, le Centre d'Etudes Théâtrales de l'Université de Porto est fier des obstacles, passés, présents, futurs au moment actuel d'immense transformation universitaire, la vivant plus comme un privilège que comme un malheur.

CHERCHEZ LE NATUREL... IL REPART AU GALOP¹ !

Quelques réflexions sur la réception de l'authentique dans le cinéma africain

MAR GARCIA

Universitat Autònoma de Barcelona

mariamar.garcia@uab.cat

Résumé: Qu'il soit revendiqué, réinventé, déconstruit, parodié ou rejeté, l'*authentique* reste une véritable *utopie* à l'ère du faux et une valeur artistique inéluctable qui ne saurait pas être limitée à l'exotisme colonial. Par ailleurs, l'*authentique* n'a toujours pas fait l'objet d'une étude systématique en tant que *construction* esthétique, matérielle et idéologique. Nous nous interrogeons ici sur la fabrication d'authentique dans le cinéma africain à partir de deux modèles opposés. D'une part, le cinéma africain francophone, adressé à un public majoritairement étranger et proposant des formes de négociation visant à concilier ses propres aspirations et attentes avec les exigences des destinataires. De l'autre, l'industrie vidéo de Nollywood, expression d'une esthétique à consommation interne dont la pensée de l'authentique ne passe pas par la médiation occidentale. Enfin, nous proposons quelques réflexions pouvant permettre de dépasser cette dichotomie.

Abstract: Reclaimed, reinvented, deconstructed, parodied or rejected, *authenticity*, the indisputable *utopia* of the age of falseness and the one inevitably artistic value which cannot be restricted to colonial exoticism, has not been systematically studied as an aesthetic, material and ideological construction. In this paper, I analyse the fabrication of authenticity in two very different kinds of films. On one hand, African Francophone cinema, which is aimed at a predominantly foreign audience, proposes forms of negotiation which hover between its own ambitions and expectations and the demands of the spectator. On the other hand, Nollywood video industry, which is the expression of a domestic consumption aesthetic cares little for the responses of Western audiences as it is solely geared to satisfying the aesthetic tastes of its domestic consumers. As a conclusion, I will suggest how this dichotomy could be overcome.

Mots-clés : Authentique, exotisme, cinéma postcolonial, cinéma africain.

Keywords : Authenticity, exoticism, postcolonial cinema, african cinema.

¹ " Je ne vous dirai pas : ' changez de caractère 'car on n'en change point, je ne le sais que trop. / Chassez le naturel, il revient au galop ". Philippe Néricault Destouches, *Le Glorieux*, 1732.

Légitimation artistique et authenticité

La présence croissante sur nos écrans de films non-occidentaux confronte le spectateur à une pluralité de modèles narratifs et représentatifs qui proposent aussi bien des écarts techniques et esthétiques (vis-à-vis de la tradition, notamment hollywoodienne, du *style invisible* basé sur l'effacement des marques d'énonciation et sur l'identification du spectateur avec les personnages) que des écarts culturels plus ou moins appréciables dont la négociation, c'est-à-dire les formes d'inscription dans le discours filmique, a été très peu étudiée jusqu'à présent dans une perspective comparatiste. Un autre constat s'impose : les films qui parviennent aux écrans d'Europe et d'Amérique du Nord ne représentent qu'une partie de la production périphérique totale : celle que la critique occidentale et un public minoritaire et *averti* ont sanctionnée comme visible. Assistés par les festivals internationaux et par les institutions financières (Fonds Sud, Union européenne, TV5 ou Canal France Internationale entre autres pour les pays francophones), les réseaux de distribution et la critique soutiennent certains titres au détriment de nombreux autres estimés inadéquats pour traverser les frontières en dehors des marchés locaux. Un coup d'œil jeté aux films à l'affiche dans les multisalles des pays à économie développée suffit à démontrer que les programmeurs ne prennent pas de risques et que les formules conventionnelles semblent les seules capables de garantir de bonnes recettes. La place accordée aux cinémas périphériques dans les salles qui parviennent à fidéliser une clientèle à la recherche d'un cinéma *différent* n'est pas, en général, très importante si on la compare avec celle des films européens d'auteur ou indépendants. Seuls ceux qui ont triomphé dans les circuits des festivals et qui ont réussi à se forger une identité nationale (comme, par exemple, le cinéma iranien ou le coréen) ont quelque chance de passer les nombreux filtres qui les séparent de leur public potentiel. Dans ce contexte d'atonie, les cinémas périphériques n'ont presque aucune possibilité d'être vus en dehors des circuits minoritaires, ce qui ne va pas sans conséquences dans leur réception et, en amont, dans leur genèse. Quels sont les critères qui décident de la visibilité ou de l'invisibilité de ces films ? La question est d'autant plus complexe et pertinente que ces critères sont changeants (effets de mode) et peu ou pas explicités. A côté d'autres cinématographies plus consolidées sur le plan international, les cinémas africains restent sans doute les plus minoritaires des cinémas minoritaires. Leur diversité et leur créativité relèvent du miracle si l'on prend en considération les difficultés de tout ordre qui menacent leur continuité. Dépourvus d'une tradition propre et fortement subordonnés à tous les aléas du marché économique et culturel, ils sont soumis — encore davantage que les littératures étant donné qu'ils exigent des

investissements financiers et techniques beaucoup plus coûteux — à un processus de sélection qui s'est modifié au fil du temps et dont la distribution n'est que l'un des derniers jalons. En effet, ce "monstre" (Tahar Cheriâa, 2005 : 155), pourvu d'une "tête" (les auteurs et leurs films) mais dépourvu de "corps" (écoles de formation, systèmes d'importation et de distribution, public), exige une confluence d'investissements et de compétences qui échappent au contrôle du réalisateur. Celui-ci ne peut souvent se permettre d'imposer son idée et de rester indifférent aux préférences esthétiques d'un public avide de *différence* voire d'exotisme qui, en dernière instance, est le principal destinataire de son travail. Si le marché littéraire africain serait certainement très différent sans lecteurs occidentaux, le marché cinématographique serait, à quelques exceptions près, tout simplement inexistant. Or, alors que la différence en tant que critère de légitimation artistique est limitée dans les cinémas occidentaux à la tradition des cinémas d'auteur ou indépendants et envisagée en termes de rupture esthétique et idéologique individuelle ou collective, il en va tout autrement dans les cinémas périphériques qui sont souvent conçus et consommés avant tout comme des produits culturels venus d'ailleurs², ce qui laisserait présupposer leur originalité esthétique comme s'il s'agissait d'une seule et même chose.

L'*authentique* constitue de nos jours une véritable *utopie* qui, loin d'être attribuée seulement à des réalités culturelles éloignées (exotisme de pacotille pratiqué par les tour-opérateurs³) et à leurs productions artistiques (vendeurs de fausses antiquités africaines sur le net), concerne tout aussi bien le domaine du proche (foires aux brocantes, tourisme vert, traditions) que celui de l'intime (nostalgie de l'enfance authentique, de l'amour authentique)⁴. Aussi, qu'il soit banalisé, désacralisé ou fragmenté, associé au local d'ici ou d'ailleurs, l'authentique s'affirme-t-il comme le double antithétique des valeurs modernes (rupture, transgression) et le refuge contre le vertige du faux et l'"incrédulité à l'égard des métarécits" (Lyotard, 1979 : 7) qui fondent la postmodernité. Dans les pages qui suivent, nous examinons le

² A propos du Fonds Sud Cinéma, on peut lire sur le site *France Diplomatie* : "cette aide sélective [...] a permis à des artistes et à des producteurs, aujourd'hui reconnus par les plus grands festivals internationaux, de travailler à des projets à forte identité culturelle dans leur pays d'origine" (nous soulignons).

³ Dean MacCannell (1999) soutient que le touriste contemporain a besoin de s'éloigner de son ici/maintenant (voyages dans le temps ou dans l'espace) pour penser l'authenticité. Mais la dynésification croissante des lieux auparavant "préservés" entraîne une renégociation permanente du vrai et du faux, de l'authentique et de l'inauthentique.

⁴ Bien que timidement, certains auteurs portent un regard nouveau sur l'exotisme (Affergan, 1988 ; J.-M. Moura, 1998) en tant qu'opération mentale primordiale pour penser l'Altérité et en tant que catégorie artistique féconde dont l'art colonial n'est qu'une expression parmi d'autres. En effet, l'exotisme ne saurait se réduire à sa signification la plus dévalorisée ou à sa signification référentielle (venu d'ailleurs). Certes, il ne reste plus grand chose aujourd'hui du voyage comme expérience radicale de la Différence décrit par les écrivains, aventuriers et anthropologues coloniaux. Mais si les tour-opérateurs ne peuvent plus vendre que l'illusion de cette confrontation avec l'inconnu, l'art, lui, continue à nous parler plus que jamais du désir impossible (après Conrad, Segalen ou Lévi-Strauss) d'Authentique et d'Ailleurs tout en dénonçant les effets ravageurs de la mondialisation.

fonctionnement de l'authentique en tant que construction discursive et imaginaire douée d'une valeur de légitimation artistique dans deux modèles cinématographiques très différents que, parce qu'ils font abstraction de toute forme d'intertextualité, l'on ne saurait faire correspondre avec aucune réalisation singulière, celle-ci étant par définition intertextuelle et hybride, quel que soit son horizon culturel. Nous montrerons que, dans chaque cas, l'authenticité résulte de formes de négociation différentes que nous désignons respectivement *exogène* et *endogène*. La première catégorie est largement représentée par la production cinématographique des pays francophones de l'Ouest, financée et consommée majoritairement par des étrangers. La seconde est illustrée par l'industrie de la *home video* nigériane, qui fabrique des produits commerciaux, les *Nollywood video movies*, s'inspirant largement des méthodes de son aîné, le cinéma commercial indien de Bollywood. Si le public des festivals célèbre à l'unanimité les qualités artistiques de *Tilai*⁵, même le plus enthousiaste des spectateurs européens pourrait suivre difficilement jusqu'au bout un musical nigérian inspiré du théâtre yorouba. Et pourtant les deux sont reçus comme authentiques par leurs publics respectifs. L'analyse mettra en évidence que l'*authentique* ne saurait constituer une qualité artistique immuable (vision essentialiste) mais une valeur qui change de signe en fonction du contexte de production et de réception des réalisations culturelles. C'est bien par le biais d'une approche dynamique et comparatiste de cette notion que l'on peut examiner ses différents contenus dans des contextes esthétiques, culturels et idéologiques différents et dépasser par là la rhétorique essentialiste qui réduirait le cinéma africain à la manifestation d'une prétendue authenticité intrinsèque.

Du cinéma colonial au modèle exogène

Si l'on considère l'ensemble des cinémas périphériques, les cinémas africains font figure de "parent pauvre" du Septième Art et restent probablement les plus méconnus et incompris. Dès l'apparition du cinéma, l'Afrique a alimenté l'imaginaire exotique occidental. A l'époque coloniale, elle était présentée comme un territoire dangereux et sauvage peuplé par des indigènes dont la représentation se résumait à une série de figures, plus ou moins négatives, qui partagent un même statut infra-individuel voire infra-humain : des petits enfants ou des serviteurs assimilés à l'univers animal, celui des singes notamment, des silhouettes inquiétantes ou des foules grouillantes sur les marchés... L'apparition sur les écrans des Africains obéit à une rhétorique systématique. Citons, à titre d'exemple, la préférence pour le cadrage de profil, qui est à

⁵ Ce film, du Burkinabè Idrissa Ouedraogo, obtint le Grand Prix au festival de Cannes en 1990.

mettre en relation avec les études anthropomorphiques sur l'évolution des espèces et leur analyse de l'angle facial des différents mammifères. On se souviendra de Slimane, l'inspecteur de *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), dont le profil louche et le nez sémite sont mis en avant pour signifier la dangerosité d'un personnage entre deux eaux qui constitue une sorte d'*alter ego* négatif de Pépé. La préférence pour le cadrage de dos, souvent associé à la nudité, permettait, quant à elle, de montrer la force et la puissance animale et d'éviter les plans du visage en tant que symbole de l'individu pensant (El Ftouh, 2005).

Loin de disparaître, ces scénographies exotiques n'ont fait que se transformer au fil du temps en s'adaptant aux exigences changeantes du politiquement correct sans que le principe même du regard exotique en soit modifié. Aussi l'Afrique reste-elle pour de nombreux réalisateurs occidentaux un *immense décor menaçant* dans lequel les tarzaneries et les aventures dangereuses saupoudrées d'épisodes amoureux (*King Solomon's Mines*, 1950, 1985, 2004 ; *The African Queen*, 1951 ; *The Snows of Kilimanjaro*, 1952 ; *Mogambo*, 1953 ; *Hatari*, 1962) sont progressivement remplacées par d'autres scénographies plus récentes comme le message écologique (*Born Free*, 1966 ; *Greystoke, la légende de Tarzan*, 1984 ; *Gorilles dans la brume*, 1989), humanitaire (*Tears of the Sun*, 2003) ou afro-pessimiste (*Le Cauchemar de Darwin*, 2005) sans renoncer aux décors majestueux censés décupler les passions amoureuses (*Out of Africa*, 1985). Dans tous les cas et en mettant entre parenthèses les mérites de ces films, ils partagent la même ambition de plaire au grand public et n'hésitent pas à faire fusionner les vieilles ficelles du cinéma dit de divertissement populaire avec le discours du politiquement correct. C'est aussi le cas du très récent *Blood Diamond* (2007), film à gros budget avec Leonardo Di Caprio en tête d'affiche, qui tente de concilier action trépidante, spectacle épique de la violence, mélodrame, thriller politique et message humanitaire tout en affichant une certaine réserve vis-à-vis de l'angélisme hollywoodien traditionnel. Le cinéma sur l'Afrique permet au spectateur de chaque époque de se repérer dans une scénographie qu'il connaît d'avance mais qui ne cesse de se modifier. La scénographie telle que nous l'abordons ici ne se limite donc pas au traitement d'un sujet d'actualité. Elle oriente le discours cinématographique et reproduit un canevas d'éléments qui exigent cependant un minimum de nouveauté à chaque fois pour préserver l'intérêt du public. Aujourd'hui, le cinéma se nourrit surtout de la mise en scène afropessimiste et humanitaire projetée par les médias : violence ethnique, enfants soldats, famines, catastrophes humaines et naturelles. L'Afrique paie au prix fort les quelques instants de visibilité qui lui sont accordés dans les journaux et sur le grand écran.

Il n'est pas étonnant que le cinéma africain postcolonial s'attache dans un premier moment à se réapproprier cet espace-décor du cinéma colonial pour en faire sa pierre angulaire. En effet, la primauté de la monstration sur la narration est mise au service d'un cinéma qui veut " se donner à voir soi-même " (Gardies, 1989 : 14) et qui fait de ce désir un geste fondateur : montrer revient ici non seulement à dire vrai mais tout simplement à exister. Pour la première génération de cinéastes africains francophones, l'authenticité est une exigence qui découle du besoin d'appropriation et de contestation des discours exotisants sur l'Afrique. Ce cinéma du regard, très didactique, propose un canevas thématique et spatio-temporel facilement identifiable, même pour un public non-Africain : l'opposition tradition-modernité distribue l'espace (village/ville), les comportements (cultures traditionnelles/acculturation), les volumes (horizontalité du milieu rural/verticalité urbaine). La permanence stéréotypée et récurrente de la structure antinomique, par exemple dans *Boubou-cravate* (Daniel Kamwa, 1972), constitue un véritable opérateur de sens qui axe le film sur la dualité culturelle. Le *dire* est subordonné au *voir* et l'individualisation des héros à l'esquisse sommaire de types sans profondeur psychologique en interaction avec le milieu. Conscients de l'importance de la normalisation linguistique dans la constitution d'un cinéma définitivement affranchi des directrices des patrons européens, les cinéastes revendiquent dès les années soixante-dix le droit de filmer en langues autochtones. Or ce changement n'a pas contribué à consolider l'existence d'un cinéma indépendant pas plus que celle d'un public à part entière. D'une part les coproducteurs français, allemands ou britanniques assimilent l'ingrédient linguistique et le réduisent au statut de simple ornement exotique. De l'autre, l'extraordinaire atomisation linguistique de l'Afrique subsaharienne oblige les réalisateurs à choisir la *lingua franca* locale, le français, seul moyen de parvenir à un public national (camerounais, ivoirien) qui ne se reconnaît pas dans une identité linguistique nationale⁶. La situation actuelle est paradoxale dans la mesure où l'utilisation des langues africaines est plus fréquente dans les films co-financés par les institutions européennes et destinés aux festivals internationaux que dans les quelques productions nationales qui ne verront jamais le jour en Europe.

Si on le compare à d'autres industries cinématographiques qui connurent un âge d'or bien avant (la comédie musicale égyptienne, le cinéma indien des origines), le cinéma africain se singularise par son absence de passé. La coïncidence historique de l'éclosion des cinémas africains francophones avec les indépendances a de ce fait

⁶ Comme le note Sembène Ousmane, il n'y a pas une culture sénégalaise ou nigérienne, mais wolof, yoruba, mandingue, peul... Or le cas de Sembène Ousmane est, de ce point de vue, exceptionnel. Lorsqu'il décide pour des raisons politiques de filmer en wolof il bénéficie de la relative uniformité linguistique de son pays (même les aveugles au Sénégal allaient au cinéma pour le simple plaisir d'entendre parler leur langue dans les films).

encouragé la perméabilité des premiers aux discours sur l'authentique et continue de répercuter sur sa réception. Dans les années quatre-vingts, la dépendance économique et linguistique du cinéma africain francophone favorise l'imposition du "modèle burkinabè" comme prototype de cinéma authentique africain, à partir du succès des contributions notables de réalisateurs comme Idrissa Ouédraogo ou Gaston Kaboré. Caractérisé par la profusion d'images d'une Afrique traditionnelle, ce cinéma d'auteur, bâti au milieu de grandes difficultés malgré les aides extérieures, propose au public des fables atemporelles pas toujours dépourvues d'intentionnalité idéologique. Le succès de titres tels que *Yeelen (La Lumière)*, film initiatique du réalisateur malien Souleimane Cissé, qui obtient le Prix Spécial du Jury au Festival de Cannes en 1987, impose progressivement ce modèle comme le nouveau canon du cinéma *authentique* africain bien que certains regrettent la primauté du style sur l'engagement politique⁷. Il serait cependant injuste de cantonner le "modèle burkinabè" dans une esthétique naïve et primitiviste de l'authenticité dans la mesure où, comme le souligne Cissé lui-même, il est possible de faire une lecture politique de ces films apparemment atemporels. Par le biais de la métaphorisation de la fable et du mythe, l'authentique peut être mis au service de la critique. C'est le cas du récent film de Dani Kouyaté *Sia, le rêve du python* (2003) qui propose une dure critique de l'abus de pouvoir ou de la manipulation du peuple menée par les classes dirigeantes à des fins d'enrichissement et de profit personnel.

Il n'empêche que si les théories de Bhabha, comme avant les théories "tiers", "préconisaient la réappropriation du regard et de la voix pour parler de soi au nom de ceux que la colonisation avait déshumanisés⁸", l'identification de l'authentique à une double volonté didactique et engagée a fait son temps. Comme le notent Tomaselli et Zacks⁹, la protestation anticoloniale ou le discours identitaire ne suffisent pas à fonder ni un cinéma ni sa critique. Un titre comme *La petite vendeuse de soleil* de Djibril Diop Mambety (Sénégal/Suisse, 1998) met en évidence, si besoin est, que le cinéma africain peut très bien exister tout en se passant de cette recherche d'une authenticité toujours repoussée et qu'il revient aux distributeurs et au public de relever le défi et de sortir de la logique *différentielle*. Mambety montre que le plus usé des sujets est susceptible d'être désautomatisé (*otstranenie*). Le film aborde d'une manière originale

⁷ Nous retrouvons ici les mêmes débats militantistes qui animèrent la vie littéraire lorsque, par exemple, Mongo Beti reprocha à Camara Laye de décrire une Afrique idyllique dans *L'enfant noir* (1953) alors qu'il devrait combattre le colonialisme avec l'écriture. Quelques années plus tard, à la sortie de *Mission terminée* (1957), Mongo Beti lui-même fut attaqué par David Diop pour ne pas avoir accordé suffisamment d'importance au combat anticolonialiste dans son roman (Mouralis, 1985 : 248).

⁸ L'auteur se réfère ici à l'influence que les manifestes du cinéma novo du Brésilien Glauber Rocha ont eu dans la critique anglosaxonne qui met l'accent sur la prise en mains du tiers-monde par lui-même dans le "troisième cinéma" et sur son authenticité.

⁹ Keyan Tomaselli (1996). "African Cinema : Theoretical Perspectives on Some Unresolved Questions" ; Stephen Zacks (1995). "The Theoretical Construction of African Cinema". Cités par Stefanson (2002, 6).

les difficultés de Sili, une adolescente handicapée se déplaçant à l'aide de béquilles qui vend des journaux à la criée pour subvenir aux besoins de sa famille. Avec une ténacité et un optimisme extraordinaires, Silli réussit à se frayer un chemin dans un monde impitoyable et cruel qui était jusqu'alors réservé aux garçons. Tout en montrant les dures conditions de vie dans les rues de Dakar, le réalisateur sénégalais ne fait aucune concession thématique ni stylistique aux discours stéréotypés sur la misère dans les rues : le victimisme est absent de ce film à la fois positif et lucide qui ne réunit cependant pas les atouts caractéristiques d'un *blockbuster* mais qui, au-delà de son utilisation en milieu scolaire (perspective didactique), mérite d'être vu comme ce qu'il est : un film d'auteur en marge de tout souci d'authenticité. Or, la force avec laquelle continue de se projeter encore aujourd'hui la construction occidentale d'une Afrique essentialiste et a-historique, c'est-à-dire prétendument *authentique* est dénoncée par les réalisateurs comme par les critiques :

[...] on obtient un mode d'emploi de ce qui le [le cinéma africain] définit (authenticité) et par exclusion de ce qui n'est pas lui (non-conformité). Lorsque des propositions nouvelles surgissent, des films comme *Octobre* (Abderahmane Sissako, 1992) voire *Le cri du coeur* d'Ouedraogo (1995)¹⁰, il n'est pas rare d'entendre : " ce n'est pas africain ! ", " ce n'est pas du Sud ! ", traduisez : c'est une manière du Nord et donc par rapport à celui qui l'a commis, c'est acculturé, ce qui résonne comme une sentence sans appel. (Ivanga, 2005 : 175).

[...] les commanditaires imposeraient une surenchère de bucolisme et de magie, au point que *Waati* de Cissé et *Le cri du Coeur* de Ouédraogo, deux films où des Africains réussissent dans le monde moderne, ont été boudés par la presse française restée sous le charme intemporel de Yeelen et de Yaaba (Stefanson, 2002 : 48).

La production des réalisateurs africains reste placée dans le cas de l'Afrique francophone sous l'hégémonie de la France, tant sur le plan de la production que sur celui de la distribution, et ne dépasse pas 5% de l'offre totale. Elle continue donc d'être destinée principalement à un public occidental minoritaire et à des spécialistes. Les campagnes de nationalisation menées par la FEPACI (Fédération Panafricaine des Cinéastes) ou la création en 1970 du FESPACO (Festival International du Cinéma de Ouagadougou), entre autres, n'ont pas réussi à faire du cinéma africain francophone un cinéma populaire et les réalisateurs au programme de la dernière édition du festival de Cannes ne pourront vraisemblablement pas rivaliser avec les productions destinées au

¹⁰ L'action de ces deux films se situe respectivement à Moscou et à Paris.

grand public venues d'ailleurs. Comme l'écrit A. Weinrichter à propos de la réception occidentale du cinéma japonais, le public européen, qui avait si bien accueilli le cinéma classique, très stylisé et marqué culturellement et, par conséquent, plus perméable au regard exotique — ce que Weinrichter désigne par l'expression " effet kimono"¹¹ — ne peut plus projeter ce regard sur les personnages asiatiques occidentalisés de films plus récents. Mais il ne peut pas non plus faire abstraction de leur différence, de telle sorte que son identification à ces personnages reste problématique. Parce qu'il propose des codes filmiques très éloignés du réalisme du quotidien que l'on trouve dans les films d'Ozu ou de Kurosawa, le succès du cinéma japonais d'horreur ou des mangas par exemple, ne ferait que confirmer cette tendance.

Le modèle endogène

Le désir de plaire au grand public n'est pas cependant exclusif au cinéma de Hollywood. Si le canon cinématographique mis en place à Bollywood connaît un tel succès c'est parce que, malgré la distance qui sépare ces deux modèles du point de vue esthétique ou narratif, ils partagent un même désir de répondre à l'attente du public et la même efficacité sur le plan spectaculaire comme émotif. Durant les vingt dernières années, le délabrement des salles de cinéma et l'usure des équipements de projection ont transporté la passion du cinéma vers les vidéo-clubs de quartier. En dépit du changement de format qu'ils imposent, ils ont le mérite de permettre aux spectateurs de visionner des films dans des conditions acceptables. Soumis à de fortes tensions entre communautés religieuses, le Nigéria, avec plus de cent trente millions d'habitants, est le pays le plus peuplé du continent africain. Le coût de production total des mille deux cents films produits en 2004 (contre huit cents en Inde et cinq cents aux États-Unis) ne dépasse pas les vingt millions d'euros, soit moins de la moitié du budget d'*Un long dimanche de fiançailles* de Jean-Pierre Jeunet (Barrot, 2005 : 5). Orientée vers un public populaire, souvent analphabète, l'offre locale envahit l'Afrique anglophone et commence aujourd'hui à s'infiltrer dans le marché francophone. Si la vidéo est certainement la cause de l'agonie ou de l'arrêt total du cinéma (Ghana, Niger), l'ampleur du phénomène mérite que l'on s'y arrête. Sans aucun soutien extérieur, Nollywood fait figure de colosse africain dont l'influence s'étend progressivement sur l'ensemble du continent.

Tournés en quelques jours en pleine rue ou chez l'habitant, montés dans la plus grande précarité à l'aide de groupes électrogènes et consommés à domicile, où les

¹¹ Antonio Weinrichter, " Ante la puerta de Rasha ", *Nosferatu*, n° 11, enero 1993 (Cité par Alberto Elena : 1999, 43).

Nigériens peuvent se sentir en sécurité (sans compter l'interdiction pour les femmes d'aller au cinéma depuis l'instauration de la charia en 2000), ces films doivent récupérer le coût de leur production avant que les spécialistes du piratage et du *remake* ne réussissent à introduire dans le marché une histoire plagée. Dans ces films dépourvus de tout souci d'innovation formelle, l'histoire, puisée dans les faits divers et les problèmes de la vie quotidienne, l'emporte sur les recherches stylistiques et reste le garant d'authenticité pour le public. Si les Nigériens raffolent des genres locaux — “ films de gangsters ou de pasteurs [...], sagas yorubas, sketches comiques, ‘juju films’ (à base de sorcellerie), drames inspirés de faits de société, comédies musicales haoussas ” (Barrot, 2005 : 21), c'est parce qu'ils les aident, avec leur prolifération de morts par empoisonnement, de suicides et de sacrifices rituels, à exorciser la violence quotidienne et le banditisme, la corruption, le fanatisme religieux et tribal, tous bien réels, et à s'évader de leurs difficultés quotidiennes. Au style contemplatif et poétique des films sahéliens, la vidéo nigérienne oppose un style narratif basé sur un enchaînement implacable des événements et un montage saccadé, ainsi qu'un souci constant de dramatisation (utilisation de gros-plans), qui cherchent à atteindre un degré maximal de tension et de spectacle, un choc émotionnel plus influencé par le cinéma indien que par les séries B américaines. C'est notamment le cas des comédies musicales haoussa, calquées sur le modèle bollywoodien, bien qu'elles n'aient pas atteint la qualité artistique de leurs aînées indiennes, aussi bien sur le plan technique (la logique de continuité spatiale ne dure que le temps d'une chanson, de telle sorte que seule la mélodie fait le lien entre les plans où les décors et les costumes peuvent changer à tout moment) que sur celui de la commercialisation. Comme dans l'industrie de Bollywood, la vente parallèle de la musique du film peut remporter autant voire plus de bénéfices que celle du film lui-même.

L'impact de ce cinéma dans la société nigérienne est très grand, comme le montre le rejet subi par l'actrice Hilda Dokubo de la part de son entourage après avoir interprété le rôle d'une jeune fille séropositive dans *Goodbye tomorrow*. Quant à la censure, elle ne semble pas inquiéter outre-mesure les réalisateurs nigériens qui n'hésitent pas à aborder des sujets aussi sensibles que la politique et même la religion (seul le sexe explicite reste tabou) à la différence, par exemple, de ce que font la majorité des *téléromans* latinoaméricains avec leurs histoires à l'eau de rose, de telle sorte que, en dépit de la médiocrité artistique et de la faible qualité technique de ces fictions souvent morbides, l'industrie vidéo nigérienne constitue “ une des manifestations les plus impressionnantes de la liberté d'expression en Afrique ” (Barrot, 2005 : 52). Que cette liberté soit limitée à la “ zone franche ” du domicile du consommateur, le dernier avatar de l'authenticité dans le cinéma africain qu'est la *home vidéo* projetée

des images qui, pour la première fois, ne sont pas dictées par les autorités ou par les institutions financières étrangères. Ce fait mérite d'être souligné si l'on pense que, dans le reste des pays africains, le cinéma devient la proie facile de la censure (implicite ou implicite) et peut compromettre gravement la promotion professionnelle d'un jeune créateur.

En Afrique francophone, de jeunes réalisateurs comme Zeca Laplaine (*Paris* : xy, 2001) cherchent à se détourner des modèles d'authenticité de leurs prédécesseurs en échappant à la dépendance des financements extérieurs. Leurs petits budgets, leurs tournages rapides en extérieur, la rupture de la chronologie et l'emploi d'ellipses, la recherche dans le montage et le recours fréquent à l'improvisation et à des amis plutôt qu'à des acteurs professionnels, constituent autant d'éléments qui ne vont pas sans rappeler les premières années de la Nouvelle Vague et leur réaction contre le cinéma de la qualité, dont l'équivalent africain serait, bien entendu, le "modèle burkinabè" que nous avons présenté plus haut. Ces cinéastes de la diaspora affirment leur volonté d'indépendance et d'autofinancement et prônent une libération des thèmes. Ils se réclament d'une identité mouvante mais revendiquent leur africanité comme une manière de se positionner contre l'uniformisation : "Ce refus du 'cinéaste tout court' n'est pas une fixation sur une identité, une authenticité qui se révèle toujours être le fantasme de l'autre" (Olivier Barlet, 2002 : 7). C'est pourquoi l'exploration du domaine de l'intime qu'ils proposent mérite d'être saluée comme une alternative prometteuse au modèle "l'homme et son milieu" pratiqué par leurs prédécesseurs. Et surtout, ces cinéastes veulent que leurs films soient vus en Afrique : "il faut se réapproprié une autre façon de toucher ces gens : je pense que ça passe par des moyens de production plus légers et des choses plus directes. Notre 'grand cinéma' viendra le moment venu !", déclare le réalisateur camerounais François Woukoache (2002) dans un entretien.

Sortir de l'authenticité

Comme le note A. Coppola (2006) "alors qu'on retrouve les méthodes liées à cette approche dans la plupart des activités culturelles, de la littérature à l'ethnographie en passant par la théologie, les méthodes comparatistes demeurent encore marginales dans les travaux sur le cinéma [...]". C'est par le biais de la "mise au point scientifique des méthodes d'études cinématographiques comparées" qui mettent en oeuvre "des approches sémio-culturelles et ethno-sémiologiques" qu'il devient possible d'aborder "les systèmes de narration, les figures formelles, qu'elles soient de montage ou de composition de l'image, les rapports entre les images et les sons", afin de dresser des

analyses comparatives thématiques “mettant en jeu des incidences idéologiques comme celles touchant à l’imaginaire ou aux représentations politiques”. La question de l’authentique que nous avons abordée ici à partir de deux modèles théoriques, l’exogène et l’endogène exemplifie bien le besoin d’entamer cette voie d’étude. Nous avons vu que l’*authentique* fonctionne comme une valeur de change en constante transformation et non pas comme une qualité intrinsèque au cinéma africain. La dialectique authentique-inauthentique, qui est le pivot autour duquel s’organisent les modèles exogènes (engagé, traditionaliste), demeure impensée dans les modèles endogènes (Nollywood, nouvelle génération). Elle n’a cependant pas dit son dernier mot dans le vaste domaine des productions artistiques. Pour que la critique puisse rendre compte de manière efficace de ses valeurs, il est indispensable qu’elle remplace les discours prescriptifs et essentialistes (parler à la place de l’autre) et qu’elle se mette à l’écoute “des constructions esthétiques et significatives, des dispositifs spectatoriels et des réseaux sémantiques qui sont autres” (Coppola, 2006) tout en étant semblables.

Bibliographie

AFFERGAN, Francis (1988). *Exotisme et altérité*. Paris : PUF.

BARLET, Olivier (2002). "Il faut oublier les sunlights". Entretien avec François Woukoache. In : *Africultures. Cinéma : l'exception africaine*, n° 45, février 2002.

BARROT, Pierre (sous la direction de). *Nollywood. Le phénomène vidéo au Nigéria*. L'Harmattan, 2005.

BRAHIMI, Denise, 1997. *Cinéma d'Afrique francophone et du Maghreb*. Paris : Nathan.
Cinémaction. Cinémas africains, une oasis dans le désert ?, n° 106, 1^{er} trimestre 2003.

COPPOLA, Antoine (2006). "Pour un programme de recherche en études cinématographiques comparées et sémio-culturelles" [on line]. In : *Lignes de fuite* [disponible le 6/12/06] <URL : http://www.lignes-de-fuite.net/rubrique.php3?id_rubrique=3.

EL FTOUH, Joussef et PINTO, Manuel (2005). "L'Afrique dans les images coloniales". In : Catherine Ruelle (dir.). *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris : L'Harmattan, pp. 35-38.

ELENA, Alberto (1999). *Los cines periféricos*. Barcelona : Paidós.

GARDIES, André (1989). *Cinéma d'Afrique noire francophone. L'espace miroir*. Paris : L'Harmattan.

IVANGA, Imunga (2005). "Au sud, des cinémas". In : Ruelle, Catherine (sous la direction de). *Afriques 50. Singularités d'un cinéma pluriel*. Paris : L'Harmattan, pp. 175-176.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.

MACCANNELL, Dean (1999). *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley : University of California Press.

MISHRA, Vijay (2002). *Bollywood Cinema : Temples of Desire*. New York et Londres : Routledge.

MOURA, Jean-Marc (1998). *La littérature des lointains : histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion.

MOURALIS, Bernard (1985). *Littérature et développement*. Paris : Silex.

STEFANSON, Blandine (2002). "L'état de la recherche sur les cinémas africains". In : *Notre librairie. Cinémas d'Afrique*, n° 149, pp. 48-53.

LE CINEMA ORAL EN FRANCOPHONIE :

comparaison entre des espaces culturels francophones en Afrique et en Amérique

VINCENT BOUCHARD
v.bouchard@umontreal.ca

Résumé: D'après la convention la plus répandue, les spectateurs d'une salle de cinéma doivent regarder *en silence* et de *manière individuelle* le film et, ainsi, suivre et interpréter le récit proposé. D'autres pratiques sont cependant possibles. Le *bonimenteur* du cinéma des premiers temps (Lacasse, 2000) commente les images afin de créer un lien entre le contexte de production du film et le contexte culturel de projection. De même, lors de certaines projections populaires, les *commentaires* des spectateurs modifient la réception de l'œuvre. L'interaction entre les spectateurs et avec l'œuvre permet une forme d'appropriation. Ce type de dispositif favorise la création d'une multiplicité du sens au détriment du sens originel de l'œuvre cinématographique. Les images sont détournées de la logique de narration mise en place lors de la réalisation du film, au profit d'une organisation collective improvisée lors de la projection. Ainsi, la projection commentée constitue une sorte de détournement de l'énonciation au profit de la communauté locale. Toutes ces pratiques qui existent, sous différentes formes, dans le monde entier, prennent des aspects très spécifiques en Afrique et en Amérique francophone, d'une part en raison des cultures traditionnelles des populations locales et, d'autre part, en fonction du contexte sociopolitique.

Dans le cadre de cet article, je compare quelques modes d'appropriation des images cinématographiques par les spectateurs au Québec et au Zaïre. Dans le premier cas, les propositions de sens formulées par le *bonimenteur* sont validées par les spectateurs. La *vue* (projection muette) fait sens au cours de cette négociation. Des pratiques semblables ont été mises en place par des *griots* lors de projections commanditées par les autorités coloniales. Dans le second cas, les spectateurs échangent oralement leur compréhension du film, par un ensemble de gestes et de *commentaires*. Ainsi, à travers différentes *tactiques* (de Certeau, 1990), ils s'approprient les images en les détournant de leur contexte.

Abstract: According to the most common film-viewing convention, the audience in a cinema room must watch the film *individually* and keep *silent*. Other practices are however possible. The *bonimenteur* (*lecturer*) of early cinema (Lacasse, 2000) comments the pictures in order to create a link between the film's context of production and the cultural context of the screening. Similarly, during certain popular projections, the viewers' *commentary* modifies the work's reception. The interaction between the spectators and the film allows a form of appropriation. This type of set-up favors the creation of multiple meanings, often to the detriment of the original meaning of the cinematographic work. The images cease to belong to the narrative logic set up during the film's creation, belonging instead to the collective organisation that is improvised during the screening. Thus, the commented screening constitutes a sort of diversion of the enunciation that benefits the local community. Such oral practices exist, in various forms, all over the world, and take very specific aspects in francophone Africa and America, due to the traditional cultures of the local populations as well as to the socio-political context.

In this article I propose to compare a few modes of appropriation of cinematographic images by film viewers in Quebec and Zaire. In the first case, the propositions of meaning formulated by the *bonimenteur* are validated by the spectators. During this negotiation, the picture (a silent screening) takes on a specific meaning. Similar practices have been set up by traditional *bards* (*griots*) during screenings sponsored by colonial authorities. In the second case, the spectators share their comprehension of the film through a set of gestures and *commentaries*. In this way, through various *tactics* (de Certeau, 1990), they appropriate the images by diverting them from their original context.

Le cinéma oral en Francophonie¹

Lorsqu'on envisage le cinéma francophone sous l'angle géopolitique, il apparaît généralement comme la principale victime de la mondialisation. L'accélération actuelle des échanges semble le condamner à une assimilation par les cultures hégémoniques. L'exemple de l'Afrique est très significatif. D'un côté, la quasi-totalité des films distribués en Afrique sont produits dans des espaces culturels hégémoniques (Hollywood et Bollywood). De l'autre, si l'on exclut le nord et le sud du continent, la faible production des cinéastes africains est, en fait, une production étrangère, tant sur le plan financier et esthétique que sur le plan des spectateurs : ces films totalisent considérablement plus d'entrées en Occident qu'en Afrique.

Cependant, si l'on regarde plus en détail la question de la réception des films, on s'aperçoit que la situation est plus complexe. En effet, depuis quelques siècles, la plupart des espaces culturels minoritaires francophones résistent à différentes formes d'assimilation. Les communautés, habituées à côtoyer l'*Autre hégémonique* (Glissant, 1999), inventent un ensemble de *tactiques* (de Certeau, 1990) de réappropriations d'une oeuvre culturelle étrangère, mais également un *appareil* (Déotte, 2004). Cela concerne en tout premier lieu les films projetés, en particulier lors de séances populaires. Par exemple, lorsqu'un ou des spectateurs se lèvent pour improviser un commentaire à partir de leur connaissance de l'histoire ou des personnages, la projection cinématographique devient l'occasion de créer une communauté autour du film. L'histoire ainsi construite s'inspire des images et des sons, mais dépend uniquement de la négociation entre les spectateurs lors de la projection. L'important pour cette communauté est de s'entendre sur une compréhension du film plutôt que d'en chercher le sens originel. L'image audiovisuelle devient alors le lieu d'expression d'un imaginaire collectif.

L'interaction entre les spectateurs et avec l'oeuvre permet une forme *d'appropriation*. Ce type de dispositif favorise la création d'une multiplicité du sens. Des travaux récents (Lacasse, 2002 ; Pozner, 2004) montrent comment, en parlant sur les images, le bonimenteur fait le lien entre le contexte de production du film et le contexte culturel de projection. Toutes ces pratiques qui existent, sous différentes formes, dans le monde entier, prennent des aspects très spécifiques et comparables au Québec, en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale, d'une part en raison des cultures traditionnelles et, d'autre part, en fonction du contexte sociopolitique. Ainsi, la

¹ L'étude des différentes formes de bonimenteur québécois est le fruit d'une collaboration, dans le cadre d'un projet de recherche sur les formes orales de cinéma au Québec, dirigé par le professeur Germain Lacasse (Université de Montréal).

projection commentée constitue une sorte de détournement de l'énonciation au profit de la communauté locale.

Dans cet article, je propose de comparer quelques modes d'appropriation des productions cinématographiques étrangères par les spectateurs au Québec et en Afrique francophone. Je vous propose également d'envisager deux types de pratiques orales. D'un côté, les projections populaires, où le commentateur directement en interaction avec le public. De l'autre, les projections institutionnelles, où le rôle du commentateur oscille constamment entre didactique et propagande, entre expliquer (et traduire) le film et faire passer un message précis. Il s'agit alors de mener une double comparaison, entre des espaces culturels très différents et entre des pratiques dont les objectifs sont opposés.

Projections populaires, entre *stratégie* et *tactique*

Germain Lacasse a qualifié de *cinéma oral* la projection commentée à travers des sons (parole et musique) produits sur place. Dans une définition large, les traces d'oralités concernent, à différents niveaux, l'activité d'un bonimenteur et les réactions sonores de spectateurs indisciplinés. Dans tous les cas, cela constitue une sorte de détournement de l'énonciation au profit d'une communauté ou d'un groupe. Réalisé en direct – *in presentia* –, le commentaire produit une forme d'oralisation du médium cinématographique. Le dispositif de projection ainsi créé est le point de rencontre d'un agencement médiatique complexe, autant inspiré des traditions orales que des pratiques modernes de représentation.

La réaction des spectateurs face à un dispositif de projection inadapté est le lieu de nouvelles formes de créations tant langagières que scénographiques. Nous avons constaté que les pratiques orales de réception au Québec dépendaient d'un ensemble de facteurs : planification ou improvisation de la séance, projection d'un film local ou étranger, format de projection, taille et configuration de la salle, etc.

L'un des premiers exemples que nous avons isolé est celui d'Alexandre Silvio, propriétaire de théâtres cinématographiques à Montréal, bonimenteur et conférencier. Silvio est l'un des principaux organisateurs de spectacle à Montréal dans les années vingt. Il cherche constamment un équilibre entre la rentabilité financière et prise de risque artistique. Dans le monde culturel montréalais de cette période, Silvio est l'un des personnages le plus extravagant et le plus inventif.

Dans ses théâtres cinématographiques, il organise la projection des vues les plus renommées provenant d'Europe (France principalement) et des États-Unis. Les séances sont entrecoupées de différents types de spectacles de la scène : chanteurs, danseurs et autres arts forains. Silvio présente et commente les films. Son

commentaire est autant une introduction qui facilite la compréhension des spectateurs qu'une tribune pour faire la promotion de ses idées libérales. Cependant, en interagissant avec le public, il n'impose pas sa compréhension du film aux spectateurs. Il dépend de l'audience pour des raisons économiques. De plus, l'auditoire ne reste pas muet, mais réagit à ses propositions de sens.

Ainsi, le film produit dans une aire culturelle étrangère (films états-uniens dont les intertitres sont en anglais, ou même, film parisien dont les références sont parfois inconnue au public montréalais) est adapté au public. Les spectateurs n'ont pas de difficultés à construire une histoire, car le bonimenteur fait la médiation entre les images projetées et leur imaginaire. À ce niveau, il est intéressant de comparer l'activité du bonimenteur québécois Alexandre Silvio avec les projections populaires en Afrique.

Par exemple, au tournant des années soixante à Dakar (Sénégal), un public essentiellement féminin se réunit en après-midi au cinéma Le Médina pour assister à la projection de films indiens sans traduction. Un groupe de *griottes*, commanditées par de généreux mécènes, commentent la projection et reconstituent une histoire. Le visionnement du film est donc conduit par des commentatrices plébiscitée par le reste du public. Elles connaissent le film, parce qu'il est projeté de nombreuses fois, et improvisent une série de remarques pour faire le lien entre les images et les sons projetés et la réalité des spectatrices.

Dans cet exemple, le processus d'appropriation reste collectif. Cependant, il est dirigé par une partie spécifique du public reconnue par l'ensemble de la communauté. En effet, en commentant les films, les *griottes* retrouvent une activité traditionnelle. Par exemple dans la société wolof, les griots – hommes et femmes, suivant les événements – prennent la parole lors de chaque manifestation pour guider la cérémonie, rappeler les conventions et, surtout, gérer la participation du public. En tant que commentatrices, les griottes reproduisent un modèle d'organisation social hérité d'une culture traditionnelle ouest africaine. Elles ne peuvent le faire qu'avec l'accord du reste du public, la fonction sociale du griot étant obligatoirement validée par l'ensemble de la communauté. Comme cela se faisait traditionnellement, elles sont rémunérées par des donateurs qui par ce biais établissent leur rang social. Ainsi, dans ce cas, le commentaire est le résultat d'une négociation entre le besoin des spectatrices de donner un sens au film étranger et des pratiques traditionnelles.

Dominique Avron, dans l'article *Au ciné Oubri à Ouagadougou*, décrit des pratiques comparables dans un cinéma populaire au Burkina Faso. La salle est composée de trois parties étanches, les entrées séparées rendant possible une

tarification progressive (40 CFA, 125 CFA et 250 CFA). L'espace le plus proche de l'écran, le moins onéreux, est nommé *Indiana* ou *Harlem* :

"À Indiana, vont les sauvages analphabètes, les petits mendiants, les fauchés. C'est la tribune populaire, la foire d'empoigne, le marché ambulante. Les gens y sont assis sur des bancs sans dossier à quelques mètres de l'écran ; certains sont mêmes étendus sur la scène peu profonde et regardent le mur de plusieurs dizaines de mètres carrés sur le dos à deux mètres de distance de lui. De plus ils sont tous à quelques mètres des haut-parleurs réglés pour les spectateurs du dernier rang à Sheriff". (Dominique Avron, *Au ciné Oubri à Ouagadougou*, 1977).

D'après Avron, les spectateurs installés à *Indiana* sont capables de tout :

"On mime les bagarres projetées, on siffle et on hurle au déshabillage de la Blanche, on s'étire, on s'assoit, on bouffe des poulets, des beignets, des brochettes, on picole, on s'insulte, on danse, on fait passer des chaises, des bancs, ou même des échelles : autant d'objets qui vont se détacher en ombres chinoises pour tous les spectateurs placés derrière". (Dominique Avron, *Au ciné Oubri à Ouagadougou*, 1977).

La tranche intermédiaire, nommée *Cow-boy* ou *Chicago*, constitue une zone tampon avec la dernière partie, nommée *Sheriff* ou *Afrique du Sud* :

"À Sheriff, on n'oublie jamais complètement [Indiana] et tout au long du voyage où le film nous entraîne, on se sent comme dans un traîneau tiré en dépit du bon sens par les hordes excitées d'Indiana dont les longues rênes de Cow-boy nous sépareraient. C'est Indiana qui nous tire au spectacle, comme à l'opéra c'est l'orchestre qui nous entraîne aux chanteurs du plus profond de la fosse". (Dominique Avron, *Au ciné Oubri à Ouagadougou*, 1977).

En fait, Indiana est le lieu de "transformation immédiate des sons et des images en cris, en pleurs, en joies, en brutalités, en grossièretés". (Dominique Avron, *Au ciné Oubri à Ouagadougou*, 1977). Les différentes manifestations verbales et gestuelles des premiers rangs ne constituent pas uniquement un spectacle en soi, ni une perturbation de la séance.

Ainsi, l'interaction avec le film constitue une forme de commentaire. L'ensemble de ces pratiques composent un accompagnement de la projection et, ainsi, constituent une forme d'appropriation du film par les spectateurs à travers une oralisation du

dispositif de réception. Ce processus peut prendre différents aspects, plus ou moins structurés ou improvisés. Dans le cas où une partie des spectateurs se manifeste verbalement et gestuellement pendant la projection, les caractéristiques orales de leur intervention (langue, accent, etc.) correspondent à une *tactique de créolisation du film*. Nous parlons de *stratégie d'appropriation* lorsqu'un bonimenteur permet la médiation (traduction et contextualisation) entre l'œuvre et les spectateurs.

Voyons maintenant d'autres exemple où la projection commentée est le lieu d'un contrôle relatif de l'activité des spectateurs.

Projections institutionnelles, explications / propagande

Dans le cas de projections organisée par une institution – un état colonial, un organisme religieux, une entreprise privée, etc. – la présence d'un commentateur repose automatiquement sur une *stratégie* : le commentateur est choisi par les organisateurs, la séance est plus ou moins planifiée, son commentaire est orienté en fonction des besoins du commanditaire. Ce type de projection peut prendre des formes très variées. Par exemple, la plupart des autorités coloniales en Afrique (principalement les Britanniques, les Belges et les Français) organisent des projections pour *informer* les populations locales.

Tout commence avant la deuxième guerre mondiale avec le gouvernement britannique en Gold Coast. Afin d'informer les populations rurales sur l'actualité concernant l'Empire britannique et de faciliter la diffusion des messages des autorités coloniales, des circuits de diffusion sont mis en place. À partir d'un camion totalement autonome pour projeter des images cinématographiques, une équipe de trois personnes (un chauffeur, un assistant et un *interprète*) parcourt les zones rurales du territoire suivant un circuit planifié à l'avance. Chaque soir, l'équipe s'installe dans un village, prend contact avec les chefs locaux, prépare le matériel et informe la population de la tenue de l'événement. Les films sonores sont projetés, le commentaire en anglais étant remplacé lors de la projection par un commentaire réalisé en direct, dans la langue locale, par l'*interprète*.

Pendant la deuxième guerre mondiale, les Britanniques étendent ces réseaux de propagande à l'ensemble de leurs colonies d'Afrique, du Moyen-Orient et d'Asie. Des films réalisés par le *Colonial Film Unit* à Londres circulent d'un territoire à un autre. Les films concernent autant l'actualité des combats, l'importance de participer à l'effort de guerre (engagement militaire ou productivité des usines coloniales) que la promotion de l'éducation britannique ou de l'hygiène. Un commentaire – rédigé en anglais – sert de base pour la traduction réalisée en direct, lors de la projection.

Un système comparable est mis en place par le commissaire de l'*Office national du film* du Canada à la fin de la deuxième guerre mondiale. Ainsi, John Grierson

charge des *représentants* de mettre en place des espaces de rencontre et de discussion autour des films produits par l'ONF pour la population Canadienne. On retrouve les mêmes thèmes que dans la production du Colonial Film Unit, autour de l'actualité et de l'éducation. Les circuits reposent sur des structures communautaires déjà existantes : paroisses, cellules syndicalistes, associations pour la jeunesse, etc. Généralement, les *représentants* n'interviennent pas directement pendant la projection, mais ils présentent le film et, surtout, organisent et orientent des débats. Régulièrement, dans le cas d'un film en anglais projeté à des spectateurs francophones, le *représentant* baisse le volume sonore pour improviser son propre commentaire des images.

On retrouve également ce type de projection dans le cadre d'entreprises privées en Afrique. Leur but est alors la formation de la main d'œuvre ou l'amélioration des conditions d'hygiène dans les villes sous leur juridiction. Généralement, les films didactiques sont accompagnés de films plus divertissants, comme des vieux films de Chaplin ou des comédies hollywoodiennes jugées inoffensives. Cette stratégie est également employée par les prêtres cinéastes au Congo belge.

Suivant un objectif de prosélytisme religieux, des ecclésiastiques mettent en place des séances cinématographiques regroupant des films catholiques produits en Europe, des films commerciaux déjà rentabilisés et des films réalisés sur place. Les prêtres cinéastes complètent le dispositif de projection des films avec un commentateur. Cependant, son rôle ne se limite pas à un travail de traduction des dialogues et des sous-titres. La projection commentée permet également d'expliquer à l'ensemble des spectateurs les modes d'expression cinématographique.

Avant de décider de projeter un film, les prêtres vérifient son contenu idéologique et sa difficulté d'interprétation. Ensuite, ils cherchent à contrôler la compréhension du film par les spectateurs en jouant sur le commentaire réalisé pendant la projection dans une langue comprise par l'ensemble du public. Dans un article, paru dans Revue du clergé africain en septembre 1957, l'Abbé Cornil précise sa collaboration avec le commentateur :

"Quelle méthode ai-je employée ? Les films étant américains, je commençais par me les projeter en privé (pour en faire une traduction). [...] Ensuite, je passais ces textes à mon commentateur qui les lisait plusieurs fois. Je lui projetais les films en privé avec explications appropriées, en indiquant les passages sur lesquels je désirais qu'il insistât et lui donnais quelques explications complémentaires. Dès les premières projections en public, je faisais attention aux réactions de la foule, je guettais les passages où il y avait du flottement. Après la projection, texte en main, je faisais quelques

remarques supplémentaires au commentateur qui était alors mûr pour les projections suivantes. Travail long et fastidieux sans doute, mais cela m'a donné des auditoires de sept à huit mille spectateurs qui assistaient à la projection d'un film religieux dans un silence absolu". (L'abbé Cornil, in Revue du clergé africain, septembre 1957, p. 5)

Le commentaire vise donc à contrôler le discours du film, afin de le faire correspondre avec l'objectif éducatif. Il permet également d'assurer la bonne transmission du message, ce qui reste valable même dans le cas de la projection d'un film catholique.

À ce niveau, il est particulièrement intéressant de faire un parallèle entre l'activité des prêtres cinéastes belges présents au Congo et québécois. Par exemple, l'Abbé Proulx s'intéresse tout particulièrement aux activités rurales au Québec dans les années trente. Il réalise en particulier une série de films sur la colonisation en Abitibi et en Gaspésie, sur le défrichage et l'installation des colons dans des zones encore vierges. Dans En pays neuf (Maurice Proulx, 1937), il met en valeur les méthodes de travail, la joie de vivre et l'idéologie Catholique. Par contre, il occulte complètement toutes les difficultés rencontrées par les nouveaux arrivants. Il filme les colons à la sortie des églises, lorsqu'ils font un effort pour bien paraître. Il souligne les signes de prospérité comme l'agrandissement du village ou la multiplication des naissances. Il ignore totalement les famines et les difficultés vécues au quotidien par les agriculteurs. Enfin, il gomme l'écart entre la pauvreté de la population et la richesse du clergé.

Il commente généralement en direct ses films lors de la projection. Cependant, il instrumentalise une forme orale de cinéma pour faire la promotion de la politique des gouvernements québécois. Le commentaire s'apparente alors aux formes classiques du documentaire, où la voix dicte le sens des images. La prestation orale n'est pas le lieu d'une discussion, d'une négociation avec les spectateurs, mais s'apparente à de la propagande.

Conclusions

Ainsi, l'accompagnement oral du film permet d'adapter le film à la compréhension des spectateurs suivant différentes formes de traduction. Au-delà des transpositions, des clarifications et des explications, ce commentaire est l'occasion d'agir directement sur le médium cinématographique et ce de deux manières opposées.

Dans le premier cas, un spectateur est reconnu par les membres d'un groupe comme le commentateur. Il se produit alors une négociation tout au long de la projection. L'activité de spectature individuelle est alors subordonnée à l'interprétation

du groupe et sert de support à une construction communautaire. Même s'il persiste des enjeux de pouvoirs et de contrôle, ces *tactiques* ont tendance à favoriser une multiplicité de sens, car elles reposent toujours sur une base d'improvisation. En cela, elles ont tendance à *déterritorialiser* le medium cinématographique.

Dans le second cas, une instance profite du dispositif éducatif pour imposer un sens, contrôler l'interprétation des spectateurs et diriger leur compréhension. Pour atteindre leur objectif, ces pratiques doivent être bien planifiées et laisser peu de place à l'improvisation, tant pour le commentateur que pour les spectateurs. Ces *stratégies* visent à limiter les ouvertures de sens permises par le medium cinématographique.

Ces deux tendances ne sont pas exclusives, mais se complètent. Le commentateur choisi par le prêtre ne délivre pas uniquement le message dicté par l'Église. Il permet également à la communauté de s'appropriier un film et un dispositif étranger. Cependant, il existe d'autres dispositifs d'oralisation du medium cinématographique moins contraignants et moins planifiés, comme nous l'avons vu dans la première partie.

Bibliographie

MICHEL DE CERTEAU, *L'invention au quotidien, 1. L'art de faire*, Ed. Gallimard, Paris, 1980, 1990

JEAN-LOUIS DEOTTE, *L'époque des appareils*, Ed. Lignes & Manifestes, Paris, 2004

ÉDOUARD GLISSANT, *Poétique de la Relation*, Ed. Gallimard, Paris, 1999

GERMAIN LACASSE, *Du cinéma oral à la radio visuelle. Pratiques intermédiaires au Québec 1900-1950*, in Réal La Rochelle (dir.), *Écouter le cinéma*, 2002

VALERIE POZNER, *Le bonimenteur rouge. Retour sur la question de l'oralité à propos du cas soviétique*, in Cinémas, vol. 14, n°2-3, printemps 2004, Montréal

L'ARITHMETIQUE DE L'EMIGRATION SELON MILAN KUNDERA¹

ANA PAULA COUTINHO MENDES
Universidade do Porto
amendes@letras.up.pt

Résumé: Émigrant tchèque, naturalisé français depuis 1981, et ayant commencé à écrire directement en français à partir de 1995, Milan Kundera est un des exemples les plus réputés de l'incorporation de voix migrantes au sein de la littérature française actuelle. Prenant comme point de départ le roman *L'ignorance* que Kundera a publié en 2003, nous essayons de mettre en équation les traits de cette « arithmétique de l'émigration » sur laquelle l'auteur a digressé dans *Les Testaments Trahis*, sous la forme d'un exercice d'application dont le résultat équivaut aussi à un essai d'auto-référence différée.

Abstract: Milan Kundera, a Czech emigrant, naturalized French in 1981, who has been writing in French since 1995, is one of the most famous examples of the migrant voice's incorporation in current French literature. Taking his novel *L'ignorance*, published in 2003, as a starting point, we try to articulate the traces of the "arithmétique de l'émigration" (emigration's arithmetic) that the author developed in *Les Testaments Trahis* as a kind of exercise of application the results of which also represent an essay of auto-reference deferred.

Mots-clé: Kundera, exil, littérature et émigration, mémoire
Keywords : Kundera, exil, literature and emigration, mémoire

¹ Cette communication a été écrite au sein du projet "Interidentidades", de L'Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté de Lettres de Porto, une I&D subventionnée par FCT, à la suite du "Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

- Que viens tu faire dans mon pays ?
- De tous les pays, le tien m'est le plus cher.
- Ton attachement à ma patrie ne justifie pas ta permanente présence parmi nous.
- Que me reproches-tu ?
- Étranger, tu seras, toujours, pour moi un étranger.
- Ta place est chez toi et non ici
- Ton pays est celui de ma langue.
- Derrière la langue, il y a un peuple, une nation.
- Quelle est ta nationalité ?
- Aujourd'hui, la tienne.
- Un pays est d'abord une terre.
- Cette terre est aussi, dans mes mots. Mais je le confesse, elle n'est pas la mienne
- (...)

Edmond Jabès

Je commencerai par faire état de ce qui m'a amenée à me pencher sur l'œuvre de Milan Kundera : je m'intéresse aux virtualités et aux vicissitudes interculturelles de la francophonie (sans doute devrais-je plutôt dire de la francographie²) des écrivains migrants, c'est-à-dire de ceux qui ont adopté et utilisé dans leur écriture littéraire la langue française (notamment, Hector Bianciotti, Nancy Houston, Andréi Makine, Milan Kundera, Vassilis Alexakis et, avant eux, Cioran, Julien Green, Ionesco, Beckett ou Jabès) ; en raison d'occurrences biographiques, ces auteurs se distinguent d'autres écrivains francophones, nés ou éduqués sous l'empire colonial français et / ou dans un pays ayant le Français comme langue officielle.

Certains confondent francophonie littéraire et littératures coloniales ou post-coloniales³, cette conception excluant donc la littérature belge et suisse d'expression française⁴. De même, il est rare que l'on rattache au domaine de la francophonie littéraire une francophonie culturelle, d'ordre affectif, propre à quelques élites qui ont adopté la langue française en marge de toute plateforme politique ou associative. Néanmoins, en 1995, dans son étude intitulée *Poétiques francophones*, Dominique Combe attirait déjà l'attention sur une francophonie d'Europe Centrale et Orientale, citant des cas d'auteurs originaires de ces contrées qui ont adopté la langue française pour des raisons strictement personnelles (Combe, 1995 :6). Cependant, dans une proposition plus récente (2003) concernant le «système littéraire francophone», les souscripteurs respectifs (Pierre Halen, Sylvie Dambre, Charles Bonn, Xavier Garnier) éliminaient dudit système les écrivains *convertis* (comme Makine et Bianciotti) ou

² En conformité avec la position de Lise Gauvin (2003 : 112).

³ Antoine Compagnon (1998), par exemple, a défini les études francophones comme étant celles qui se penchaient sur les littératures des anciennes colonies.

⁴ C'est le cas de l'étude de Christiane Albert (2005), où la littérature francophone est circonscrite aux littératures de l'Afrique, des Antilles et du Québec.

repentis (comme Plisnier et Michaux) (Halen, 2003 :27). Ces divisions, basées sur des approches extratextuelles, sont bien plus sensibles pour ceux qui appartiennent aux champs littéraires d'expression française que pour ceux qui – comme nous – avons sur eux une perspective extérieure et étrangère ; il n'en reste pas moins qu'elles s'avèrent importantes pour les uns et pour les autres, dans la mesure où elles révèlent l'existence d'une concurrence, plus ou moins sourde, entre francophones «d'origine» et français ou francophones «assimilés», ayant des conséquences (in)directes sur les circuits parallèles et entrecroisés de la création et de la réception de la littérature d'expression française.

On sait que, selon le canon littéraire hexagonal, ou plus exactement selon quelques modalités précises de légitimation et consécration parisiennes, certains mécanismes socio-culturels sont systématiquement mis en œuvre pour que des voix exogènes par rapport à la France et à l'univers littéraire français soient assimilées ou ignorées, voire ostracisées. La conception herderienne de la littérature, assise sur le postulat de l'identité «naturelle» entre langue et nation, se fait encore sentir aujourd'hui, en cela que l'origine ethnique des auteurs conditionne leur inclusion dans telle ou telle littérature. Toutefois, le multiculturalisme étant de plus en plus manifeste dans les sociétés contemporaines, notamment dans la société française elle-même, une attention graduellement accrue a été accordée à la diversité et à l'hétérogénéité socio-culturelles, qui a forcé, malgré quelques réserves institutionnelles, la reconnaissance d'un pan de «littérature mineure» au sein du «mainstream» culturel français lui-même⁵. Notre propos renvoie naturellement au concept développé par Deleuze et Guattari, selon lequel la littérature mineure est la «littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure» (Deleuze e Guattari, 1975). On peut alors considérer que tous les écrivains d'origine étrangère qui écrivent en français et qui, pour la plupart, publient en France, donnent corps à une «littérature mineure», dans un contexte de diversité inaliénable en raison d'un très large éventail de facteurs intra et extratextuels.

Nous verrons plus loin que cet élément de déterritorialisation et d'étrangeté, introduit dans la langue / littérature française (s) par cette minorité de migrants «convertis» ou d'auteurs caractérisés par une double appartenance⁶, n'est pas toujours bien accueilli par les instances de réception qui préconisent le plus souvent des attitudes générales d'assimilation ou de marginalisation.

⁵ Pour Pierre Piret, il n'y a pas de révolution épistémologique, mais plutôt un «point d'hérésie», au sens foucaultien du terme, c'est-à-dire une sorte de séparation superficielle de deux discours, si bien que cela n'entraîne pas un véritable questionnement des frontières qui délimitent les espaces littéraires de langue française. (Piret, 2002: 89)

⁶ Milan Kundera, par exemple, a déclaré dans un entretien accordé au quotidien *Le Monde*, en 1993, qu'il se considérait à la fois écrivain tchèque et écrivain français.

Aussi, c'est avant tout à l'écrivain ou, plus généralement, à l'artiste migrant, de résoudre (ou de s'efforcer de résoudre) le calcul arithmétique de sa vie partagée et de mettre en équation (au fil du temps) les différentes inconnues que sa condition de migrant introduit dans son processus de création artistique.

S'il est un auteur d'expression française qui a toujours tenu à séparer les circonstances de sa vie personnelle de son statut de romancier, c'est bel et bien Milan Kundera. Mécontent de l'exploitation médiatique autour de ses déclarations, en particulier celles concernant les circonstances biographiques de son exil, il observé le silence et s'est maintenu à l'écart des cercles mondains, d'autant plus que, comme il devait l'écrire dans *Les Testaments trahis*, à propos d'autres écrivains eux aussi migrants : «Il y a des choses qu'on ne peut que taire» (Kundera, 1993 :116).

L'information biographique fournie par les éditions françaises de ses livres est extrêmement laconique lorsqu'elle met en relief sa condition existentielle d'émigré. Elle se borne à diviser la vie de l'auteur en deux temps et deux lieux : la Tchécoslovaquie, pays natal, jusqu'en 1975 et, à partir de cette date, la France, où l'écrivain est domicilié, ayant même obtenu la nationalité française en 1981.

Nonobstant la séparation délibérée entre vie personnelle et fiction (Kundera n'a jamais emprunté la voie de l'«autobiographie», ni touché au genre «mémoires», par exemple), sa condition d'émigré ne saurait pas être étrangère à la présence du thème de l'émigration à plusieurs moments de ses fictions et de ses essais.

L'univers kunderien ne renvoie certes point à l'émigration de nature essentiellement économique, qui fut à l'origine des déplacements massifs de populations tout au long du XXème siècle, en particulier dans l'après-guerre ; l'émigration dont il est question se présente plutôt comme ce que Chateaubriand nommait «haute émigration» et qui se trouve à l'origine de la figure de l'«émigré» – l'aristocrate qui, à la suite de la Révolution Française et de la chute de la Monarchie, abandonna plus ou moins volontairement la France. Bien que Kundera ne souligne nullement leur statut d'exception sur le plan socio-culturel, ses personnages présentent, en règle générale, des caractéristiques qui les rapprochent plus de tous ceux qui ont dû fuir les régimes totalitaires que des émigrés à proprement parler qui, pour des motifs historiques et économiques, se sont vus obligés de se déplacer, massivement, vers les pays plus riches et plus prospères. Mais, il n'en est pas moins curieux que les termes «exil» ou «dissidence» soient évités par l'auteur qui, au lieu d'y avoir recours, récupère le mot/concept «émigration», en le rattachant non seulement à ce lignage historique français mais également à une tradition littéraire qui remonte à l'Odyssée homérique et à son protagoniste Ulysse. En se tenant à l'écart de quelques «querelles idéologiques», de certains pièges tendus à l'entendement par une Histoire

encore trop proche, le romancier intègre la réalité indéniable d'abandon, volontaire ou forcé, de l'Europe de l'Est sous le joug communiste par des milliers d'individus dans un cadre beaucoup plus vaste qui finit par se confondre avec la condition humaine elle-même. En d'autres termes, on dirait qu'à l'inverse de ce vers quoi pointent certaines divisions issues du dictionnaire – opposant la collectivité massifiée de l'émigration à l'individualité de l'exil –, Milan Kundera problématise le sort des migrants selon un prisme de croisements, aussi aléatoires que nécessaires, de destinées individuelles à la fois diverses et semblables, sans toutefois oublier de faire état (voire même de dénoncer) l'envergure d'un phénomène social qui a profondément marqué le XXème siècle. Avec une grande justesse et un sens aigu de la formule, Guy Scarpetta nomme ce tissu de trajets «Jeux de l'exil et du hasard» (Scarpetta, 2003).

Le dernier roman en date de Milan Kundera, intitulé *L'Ignorance* (2003)⁷, commence par un dialogue où résonne encore, en quelque sorte, le texte de l'écrivain égyptien d'expression française Edmond Jabès mis en exergue:

Qu'est-ce que tu fais encore ici! Sa voix n'était pas méchante, mais elle n'était pas gentille non plus ; Sylvie se fâchait.

- Et où devrais-je être ? demanda Irena.

- Chez toi !

- Tu veux dire qu'ici je ne suis plus chez moi ? (7)

Après cet *incipit*, qui situe la tension structurante et lancinante entre «être là où l'on appartient» et «être ailleurs que chez soi», le lecteur apprend que Sylvie veut attirer l'attention d'Irena, son amie immigrée tchèque, sur le fait qu'il serait opportun, sinon moralement obligatoire, que cette dernière retourne au pays natal, une fois le régime communiste renversé, de manière à pouvoir accompagner de près tous les changements et à renouer avec sa vie passée. La période d'é/i(m)migration constituerait donc un simple hiatus à combler grâce à des retrouvailles avec le temps et le lieu originaires.

Cette entrée en matière «in media res», nous place immédiatement devant la question du retour (au pays natal) qui représente un des moments les plus structurants de tout l'imaginaire migrant, balisé par les départs et les retours, ainsi que le noyau central du «rêve d'émigration», que le narrateur de *L'Ignorance* désigne expressément comme «l'un des phénomènes les plus étranges de la seconde moitié du XXème siècle» (22).

⁷ Nous utilisons l'édition de 2005, postfacée par François Ricard. Les citations de cet ouvrage seront suivies de l'indication de la page correspondante.

La Littérature occidentale, du moins depuis Homère, a tendu à exalter tout cet ensemble formé par le désir, la décision et la concrétisation du retour au pays natal, en signe de fidélité, d'héroïsme, de victoire de la nostalgie sur les adversités du destin et, en dernière instance, sur l'irréversibilité du temps. L'auteur-narrateur de *L'Ignorance* ne se borne pas à évoquer l'exemple aventurier d'Ulysse, il en profite également pour mettre en évidence le paradoxe du choix nostalgique du héros: à la belle et divine Calypso qui le comblait d'amabilités et lui promettait l'immortalité, il a préféré Pénélope, la femme si précocement abandonnée; bref, malgré sa «dolce vita» dans une île étrangère, il a opté pour rentrer à Ithaque, ce retour ayant fondé, symboliquement, une «hiérarchie morale» qui s'est traduite, au fil des temps, par l'éloge du «retour» et de la «nostalgie» au détriment de la rupture définitive avec les origines

Nombreuses sont les œuvres littéraires et cinématographiques qui se penchent sur les déceptions et conflits que l'émigré ou l'exilé éprouvent, une fois rentrés au pays natal, en raison d'un sentiment dominant d'étrangeté et du malaise intime et lourd de ne plus pouvoir reconnaître ni être reconnu. C'est, en définitive, dans cette position dysphorique et désacralisée que Milan Kundera place ses personnages émigrés. Et cela ne concerne pas uniquement Irena et son mari Martin qui, depuis le début de leur expatriation, font des cauchemars mettant en scène le retour au pays natal (21). Dans un roman précédent, *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, le personnage principal, Tamina, refuse de retourner en Bohême, même après une amnistie accordant le pardon aux «traîtres» immigrés. Le fossé qui la sépare de tout ce qui représentait son passé est devenu énorme. Bien qu'à la suite de la mort de son mari, une nostalgie soudaine s'empare d'elle qui la pousse à envoyer plusieurs faire-part de décès à ses amis, l'absence de réponses finit par accélérer la coupure avec le passé qui réduit à un silence irrémédiable sa vie antérieure (Kundera, 1978 :152-154). Ludvik lui-même, au début du premier roman de Kundera, *La Plaisanterie* [1967], n'éprouve pas la moindre émotion en revenant à sa Moldavie natale, après des années d'absence et d'exil à Ostrava.

Dans le cas d'Irena et de Josef, protagonistes de *L'Ignorance*, nous nous trouvons face aux deux moitiés d'Ulysse se soumettant à un destin identique de retour au bout de vingt ans d'absence. Devant leur Ithaque à tous deux, Prague, ils sont bien forcés de reconnaître que rien ne ressemble plus aux personnes et aux lieux de leur vie passée. Et, circonstance plus douloureuse encore, personne ne souhaite écouter le récit de leur vie d'émigrés, comme si celle-ci ne présentait pas le moindre intérêt, voire comme si elle n'avait jamais existé réellement. Ce dernier aspect est d'autant plus important qu'il sert à montrer à quel point l'imaginaire de l'é/i(m)igré se déploie

au sein d'une tension interne (quoique provoquée par des pressions extérieures) entre chemins de parole et détours de silence. Milan Kundera n'évite pas cet éventail de contradictions, il entend plutôt les exposer en tant que manifestations de la complexité propre de la nature humaine, dans ses comportements individuels et collectifs. Refusant l'étiquette du misérabilisme attribuée à l'immigré, dénonçant même différentes images et attentes, grâce auxquelles certains (comme Irena) sont des victimes bannies (30) et d'autres sont des cosmopolites pour qui les origines ne comptent plus (comme son compagnon Gestof), Milan Kundera touche à un point sensible et essentiel: le jeu de tensions (tantôt volontaire, tantôt inconscient) entre mémoire et oubli.

D'un côté, nous avons la décision claire de l'auteur – décision politique malgré lui – d'énoncer sans détours ce que le discours du pouvoir et de la communauté ont, le plus souvent, tué en ce qui concerne l'émigration, la condamnant ainsi, telle un anathème, comme la plus «odieuse des trahisons» (23). En 1978, Kundera avait déjà écrit noir sur blanc dans *Le Livre du Rire et de l'Oubli*:

Ceux qui ont émigré (ils sont vingt mille), ceux qui ont été réduits au silence et chassés de leur travail (ils sont un demi million) disparaissent comme un cortège qui s'éloigne dans le brouillard, invisibles et oubliés (Kundera, 1985 : 44).⁸

L'Histoire est faite d'oublis de cette sorte et d'autres « ainsi de suite, jusqu'à l'oubli complet de tout par tous » (Kundera, 1985 :20) – concluait l'auteur-narrateur, dans son rôle autoréflexif d'antidote contre quelques ratures paradoxalement enregistrées par la mémoire. N'étant pas historien et se méfiant même de la mémoire factuelle, l'intention du romancier Milan Kundera est d'explorer l'autre versant de la réalité humaine qui ne touche pas seulement la mémoire existentielle⁹ mais également la liberté de l'oubli. Je crois d'ailleurs que l'on peut dire que la présence de l'émigration dans son œuvre, au-delà des liens (in)directs avec sa propre expérience d'émigré, fait partie de l'examen romanesque du thème bien plus vaste de l'oubli et d'une rhétorique de la nostalgie. Notons à ce propos que la figure de l'é/i(m)migré n'est pas la seule à permettre l'instauration du jeu, de la non coïncidence, de la convalescence d'une

⁸ Nous utilisons l'édition de la traduction française revue en 1985 par Milan Kundera.

⁹ La distinction que l'auteur opère entre «mémoire factuelle» et «mémoire existentielle» surgit dans *Le Rideau*, où il reconnaît que s'il devait coucher par écrit ses souvenirs de l'invasion russe de la Tchécoslovaquie, en 1968, il en viendrait sûrement à mentir involontairement, mais l'expérience de ce qu'il a vécu alors lui permet d'avoir une mémoire existentielle et cela l'amène à conclure: «je sais depuis lors ce qu'aucun Français, aucun Américain ne peut savoir; je sais ce qu'est pour un homme vivre la mort de sa nation» (Kundera, 2005 :182).

mémoire pathologique, masochiste¹⁰, issue de la création d'une identité fictive (libérée de tout pacte autobiographique); c'est aussi le romancier qui, en tant qu'essayiste, sauvegarde cette facette simultanément dysphorique, rigoureuse et exaltante de l'oubli, quand il consigne dans son dictionnaire personnel: «L'oubli: à la fois injustice absolue et consolation absolue», puis «l'examen romanesque du thème de l'oubli est sans fin et sans conclusion» (Kundera, 1986 : 176-177).

Du reste, dès son premier roman, Kundera dénonce comme fausses aussi bien la croyance à ou l'illusion de la pérennité de la mémoire, que la possibilité de rémission, puisque, d'après lui, l'oubli finira par tout effacer, y compris les erreurs commises. Dans *Le Rideau*, son essai le plus récent, l'auteur reprend la même perspective, consacrant la septième et dernière partie de l'ouvrage à l'association entre «Le Roman, La Mémoire, L'Oubli», ce qui ne va pas sans rappeler celle qui fut également la préoccupation constante de Paul Ricoeur, reprise dans une ses dernières études magistrales, intitulée *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli* (2000). Le fameux auteur de *Temps et Récit* y a développé ce qu'il nomme «une politique de la juste mémoire». Dans *Les Abus de Mémoire* (2004), Tzvetan Todorov se montrait lui aussi préoccupé par les manifestations récentes d'excès à la fois de mémoire et d'oubli, ces manifestations pouvant revêtir des formes très diverses. De son côté, Milan Kundera réfléchit sur l'importance de la mémoire transformée ou sur le «travail de l'oubli» dans le cadre de l'esthétique romanesque. Dans le chapitre précédemment cité de son ouvrage *Le Rideau*, le romancier-essayiste évoque une visite à la Martinique pour mettre en évidence la trace littéraire d'un «l'oubli fondamental et fondateur», cette trace s'avérant de toute première importance dans le travail des auteurs martiniquais, en particulier, et caribéens en général, qui ont su transformer «l'île des esclaves en théâtre des rêves», finissant ainsi par exercer une influence déterminante sur l'«art moderne du roman» (Kundera, 2005 :186).

Par ailleurs, la dimension la moins sublime de l'oubli n'est autre que l'ignorance, dont le roman kunderien portant ce même titre constitue une allégorie aussi brève qu'hallucinante: on ignore, de l'intérieur comme de l'extérieur, ce qui se passe dans un pays; les personnes, qu'elles soient familières ou jadis proches, s'ignorent entre elles; on ignore ce que pourront devenir ceux qui ont cessé de jouir d'un lieu propre. Aussi, le «grand retour» représente-t-il pour Irena et Josef une déception, une fraude, dans la mesure où il met à nu le grand vide du passé, inatteignable pour chacun des protagonistes, dénié ou manipulé par les autres, outre qu'il révèle le poids – insupportable – d'un nom oublié, ignoré, devenu métaphore de toute nomination en

¹⁰ Il en va de même avec Josef qui, avant de partir pour l'étranger, souffre d'une mémoire masochiste et qui, une fois émigré, fonde sa lucidité sur une insuffisance de nostalgie (vd. section 21).

cela qu'elle est désormais devenue étrange. Remarquons à ce titre que le sentiment de malaise et étrangeté à l'égard de la langue tchèque elle-même est précisément celui qu'éprouve Josef en sortant de l'hôtel, lorsqu'il quitte non seulement Irena mais la ville de Prague: «Dans le hall, de partout, il entendait parler tchèque et c'était de nouveau, monotone et désagréablement blasée, une langue inconnue» (223).

Ce détail diégétique, d'une portée symbolique notoire, attire notre attention sur un facteur existentiel essentiel pour les calculs, aussi bien internes qu'externes, qu'un écrivain migrant, principalement s'il est issu d'un pays non francophone, est amené introduire dans sa relation, explicite et implicite, avec sa langue première et avec la langue du pays d'accueil où il est publié.

Nul n'ignore qu'à partir du milieu des années 80 Milan Kundera a soumis à un processus de révision toutes les traductions françaises (et non seulement françaises) de ses originaux en tchèque¹¹, après s'être rendu compte que le traducteur français de *La Plaisanterie* avait réécrit son texte, en y introduisant des ornements stylistiques et en conditionnant ainsi les traductions vers d'autres langues (Kundera, 1986 :149).

L'écrivain migrant se débat avec un problème fondamental et double qui est celui de n'avoir ni destinataires précis, ni un public-lecteur défini. Une fois loin de son pays natal, il est généralement exclu de ses circuits d'édition et/ou de réception critique, se retrouvant, du moins dans un premier temps, à la merci des mécanismes de la traduction et de l'intégration dans un champ littéraire qui lui est complètement étranger, sinon hostile.

Dans le cas de Milan Kundera, à cette condition générale d'écrivain migrant, vint s'ajouter le fait pesant qu'il s'agissait d'un auteur banni de l'univers littéraire tchèque depuis son départ de Tchécoslovaquie. Dans les années 90, on pouvait lire dans la presse tchèque que, quoique le plus consacré, Milan Kundera restait l'auteur contemporain le moins connu de ses compatriotes, circonstance qui, depuis la «révolution de novembre», peut également être imputée à l'auteur lui-même, car il gère, avec un zèle extrême, l'édition lente et raisonnée de son œuvre dans l'univers tchèque.

Je ne souhaite pas m'étendre ici sur d'éventuelles raisons personnelles, extralittéraires, de cette option de l'auteur. Je préfère l'envisager dans la perspective

10. Dans les éditions françaises de son œuvre, les renseignements bibliographiques incluent désormais une note où, à propos des œuvres traduites à partir du tchèque, on peut lire: «Entre 1985 et 1987, les traductions des ouvrages ci-dessus ont été entièrement revues par l'auteur et, dès lors, ont la même valeur d'authenticité que le texte tchèque.» Il en va de même pour la traduction de *L'Immortalité*. La révision de *La Plaisanterie* (traduit pour la première fois en 1968) a été particulièrement longue dans la mesure où, après une première révision avec Claude Courtot (édition de 1980), l'auteur a encore repéré, passées quelques années, ce qu'il considéra comme excès d'affectation stylistique et manques d'exactitude, si bien qu'il entreprit une nouvelle révision de la traduction, dont la version définitive date de 1985.

générale d'une réserve par rapport au retour à la patrie non seulement de l'émigré, mais également – et surtout – de l'écrivain émigré.

Dans la deuxième moitié des années 80, Milan Kundera a commencé à écrire directement en français, d'abord *L'Art du Roman* (1986) puis *Les Testaments Trahis* (1993). Avec *La Lenteur*, publié en 1998, il devait également se lancer dans l'écriture romanesque en langue française. Après un temps de soumission au processus intermédiaire de traduction, l'auteur a coupé le cordon ombilical avec celle qui fut sa langue maternelle et première langue jusqu'à l'âge de quarante-six ans. Rupture naturelle, dira-t-on, pour quelqu'un qui réside en France et a trouvé dans le champ littéraire français son instance première de réception et de diffusion à l'étranger. Mais, indépendamment de cette inflexion linguistique d'ordre pragmatique, il nous semble intéressant de souligner que Milan Kundera reste un «individu traduit» (pour reprendre une formule de Salman Rushdie) et donc également un auteur (auto)traduit. Cette situation vécue comme un atout et non pas exactement subie comme un «handicap», en fait un auteur particulièrement attentif et sensible aux particularités lexicales de chaque langue. Il suffit de rappeler, outre son «dictionnaire personnel» en soixante-treize mots (mots-clef, mots-problème, mots-amour), contenu dans *L'Art du Roman*, ses réflexions métalinguistiques intégrées dans les romans eux-mêmes, dont nous détacherons les digressions sur le mot et la notion de «nostalgie» dans plusieurs langues, qui en dévoilent le sens de «souffrance de l'ignorance», ainsi qu'autour du mot tchèque «litost» – «intraduisible en d'autres langues» – que l'auteur en vient à définir comme «un état tourmentant né du spectacle de notre propre misère soudainement découvert» (Kundera, 1985 :188). Sans doute cette sensation/prise de conscience n'est-elle pas sans rapport avec l'«étrangeté» ou avec la «douleur de l'aliénation» éprouvée par l'écrivain émigré qui, encore selon Kundera, trouve sa meilleure traduction en allemand, à travers le mot «Entfremdung» (Kundera, 1993 : 115).

D'un autre côté, il est peut-être pertinent de remarquer que le roman *L'Ignorance*, axe central de notre brève analyse de l'«arithmétique de l'émigration» dans l'univers kunderien, a connu un parcours d'édition peu commun, sûrement plus pour des motifs symboliques que par pur hasard. Une fois achevé et publié pour la première fois en 2000, dans une traduction castillane, il ne devait être édité en France qu'au cours de l'année 2003. À cette époque, les presses française et tchèque n'ont pas manqué de spéculer autour de ce circuit qui privilégiait nettement la traduction. On a avancé l'hypothèse que ce choix pouvait être lié au fait que le roman précédent, *L'Identité*, n'avait pas été reçu avec un enthousiasme excessif par la critique française. Il y a eu, du reste, des gens pour soutenir que le «cycle romanesque français» de Kundera était

en deçà de son «cycle tchèque». Ce n'est cependant pas ce que soutient le critique français le plus assidu (et autorisé) de l'œuvre kunderienne, François Ricard, lorsqu'il écrit (en guise de réaction? ou de justification?) dans sa postface à *L'Ignorance*: «Bref, le lecteur familier du Kundera tchèque se sent d'emblée chez lui en abordant le Kundera français: c'est la même «voix», la même «méthode», le même univers esthétique» (233). Il faut bien dire que, de fait, le lecteur familier du Kundera tchèque était déjà lecteur du Kundera en français... La grande différence ne pouvait donc pas se situer tant au niveau de la lecture et de la réception, qu'à celui de l'écriture. Notre intention n'est, en aucun cas, de valider l'appréciation selon laquelle Kundera serait pire romancier lorsqu'il écrit en français. Nous croyons même que la question la plus importante ne se situe pas dans cette éventuelle distinction hiérarchisante mais dans la différence, dans le degré de distance ou d'étrangeté qu'il est permis à Kundera d'injecter dans la langue littéraire française. Devrait-il écrire comme un auteur français ou francophone de naissance et/ou de formation? Quoiqu'il en soit, comment pourrait-il s'avérer indifférent d'écrire en tchèque ou directement en français? Ce qui paraît indéniable est que, à l'instar de son personnage Josef, Kundera a décollé d'un territoire et de sa langue natale, devenant celui qui écrit toujours à distance, de surplomb, se maintenant dans un imaginaire translinguistique et transculturel. Si sa condition d'«étranger» suscite des réserves à certains gardiens de la langue française, du système littéraire français ou de la francophonie littéraire, Kundera se bornera sûrement à réitérer que, comme romancier, «il n'a de comptes à rendre à personne, sauf à Cervantès». Et cela d'autant plus qu'il incarne la figure du romancier émigré!¹²

¹² Rappelons, à ce propos, Salman Rushdie lorsqu'il affirme, dans son essai «Patries Imaginaires», qu'une des libertés les plus chères à l'émigré littéraire est de pouvoir choisir ses pères spirituels.

Bibliographie

ALBERT, Christiane (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Paris :Karthala.

COMPAGNON, Antoine (1998). «Pourquoi le français devient une langue comme les autres ?». In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, nº50, mai 1998.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix (1975). *Kafka – Pour une Littérature Mineure*, Paris : Minuit.

GAUVIN, Lise (2003). «La notion de surconscience linguistique et ses prolongements ».In : *Les Études Littéraires Francophones : États des Lieux*, Textes réunis par Lieven d'Hulst / Jean Marc Moura, Travaux & Recherches, Lille : Éditions du Conseil Scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille , pp. 99-102.

HALEN, Pierre (2003).«Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires». In : *Les Études Littéraires Francophones : État des Lieux, op. cit.* ; pp. 25-37.

KUNDERA, Milan (1967). *La plaisanterie*, Paris : Gallimard, Coll. Folio [ed.ut : 2003]

KUNDERA, Milan (1985). *Le Livre du Rire et de l'Oubli*, Paris : Gallimard, Coll. Folio [1e éd. 1978].

KUNDERA, Milan (1986). *L'Art du Roman*, Paris : Gallimard.

KUNDERA, Milan (1993). *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard, Coll. Folio.

KUNDERA, Milan (2005). *L'Ignorance*, Postface de François Ricard, Paris : Gallimard [1e éd. française 2003].

KUNDERA, Milan (2005), *Le Rideau*, Paris : Gallimard.

PIRET, Pierre (2002). « La francophonie littéraire : un cadre théorique ». In : *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*, sous la direction de Véronique Bornet, Paris : L'Harmattan, pp.83-95.

RICOEUR, Paul (2000) - *La Mémoire, l'Histoire, L'Oubli*, Paris, Seuil.

RUSHDIE, Salman (1991) – *Imaginary Homelands* [ed. ut: *Pátrias Imaginárias*, trad. de Helena Tavares, Ana Vilela e Filomena Pereira, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994)

SCARPETTA, Guy (2003) – « Jeux de l'exil et du hasard » in <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/05/SCARPETTA/10170>.

TODOROV, Tzvetan (2004) – *Les Abus de la Mémoire*, Paris.Arléa.

LITTERATURE DE L'IMMIGRATION OU LITTERATURE NATIONALE

Le sens plurivoque de la migration chez Adrien Pasquali¹

MARGARITA ALFARO AMIEIRO

Université Autonome de Madrid

margarita.alfaro@uam.es

Résumé: La Suisse contemporaine offre une importante variation de manifestations littéraires exprimées en langue française en rapport avec l'exil d'ordre politique, idéologique, économique et culturel. Les exemples d'auteurs inspirés par leurs expériences personnelles sont nombreux dans les dernières décennies: Agota Kristof (1935), Adrien Pasquali (1958-1999), Mireille Kuttel (1928) ou Jean-Euphèle Milcé (1969) parmi d'autres. Tous ces écrivains partent d'une prise de conscience plurielle marquée par l'acceptation d'un nouveau *territoire* (géographique, socio-politique, linguistique et littéraire) et sont obligés de reconstruire leur vie en dehors de leurs racines culturelles. L'itinéraire créateur d'Adrien Pasquali illustre le parcours des auteurs qui se donnent une nouvelle identité à partir d'un projet scriptural défini par le choix linguistique (la langue du pays d'adoption) et une reconsidération d'ordre thématique et formel à l'intérieur d'un canon littéraire, celui de la littérature *romande*, ouverte aux nouvelles circonstances du monde actuel.

Abstract: In the French speaking language area, contemporary Switzerland offers important variations on direct relation with exile experience and uprooting, as in political, ideological, economic and cultural aspects. In the frame of this subject, the example of authors inspired in their personal experience are very numerous in the last decades: Agota Kristof (1935), Adrien Pasquali (1958-1999), Mireille Kuttel (1928) ou Jean-Euphèle Milcé (1969) from among others. All these writers become aware of the need of acceptance of a new territory (geographic, socio-political, linguistic and literary). They must rebuilt their lives out of their original cultural roots. They start a new identity from a scriptural project defined by the linguistic choice (the language of the country of adoption) and a reconsideration of genres, themes and forms in a new literary structure, the Swiss French speaking literature, open to the new world circumstances.

Mots-clés : Création littéraire, Adrien Pasquali, Suisse contemporaine

Keywords : Literary creation, Adrien Pasquali, contemporary Switzerland

¹ Ce travail s'inscrit au cadre des objectifs du projet de recherche I+D+I HUM2005-04257 du MEC.

0. Présentation : littérature de l'immigration ou littérature nationale.

La littérature de l'immigration existe-t-elle ou n'est-elle simplement qu'un passage obligé vers une littérature nationale? (Caccia, 1992 :91-104).

Les grandes œuvres littéraires le prouvent de manière éclatante : au delà des clivages, elles mettent à nu un noyau de désirs et d'angoisses, de rêves et de doutes enfoui en chacune de nos singularités. C'est parce que ces similitudes fondamentales entre les êtres humains existent, qu'il est possible de mieux accepter les différences de chacun (Micone, 1998 :15).

Un événement significatif illustrera combien Bruno pouvait être absolument perverti dans ses rapports à la langue. Qui sont des rapports à l'existence et à l'être. Et à ceux de qui nous tenons cette existence, qui déposent en nous leur gravité, celle-ci n'étant que la somme de leurs espoirs et de leurs abandons. Lesquels demeurent et ne peuvent être oubliés, ou omis. Ne doivent pas l'être (Pasquali, 1988a :135-136).

De nos jours, *la littérature d'immigration ou des immigrations* constitue à elle seule un champ littéraire qui comporte toute une série de caractéristiques propres : l'adoption d'une langue différente de celle qui nous est propre, la déterritorialisation (géographique et culturelle), le contact avec l'altérité, l'engagement idéologique ou la dénonciation et, en plus, l'activation de procédés spécifiques d'écriture déterminés par des configurations narratives différentes. Ainsi Christiane Albert dans son ouvrage intitulé *L'immigration dans le roman francophone contemporain* affirme que :

De plus en plus d'écrivains francophones aux identités multiples rendent compte dans leurs œuvres du brassage de populations qui caractérise notre époque. Ils mettent en scène des personnages d'exilés, de réfugiés ou d'immigrés en quête d'une identité qui ne se définit plus à travers une origine précise, mais qui est à recréer individuellement dans un télescopage de lieux et de temporalités, et de cultures (Albert, 2005 : 82).

C'est en partant de cette perspective que le phénomène de l'immigration, au sens large, est devenu une thématique littéraire dotée de visibilité institutionnelle qui s'interpénètre au tissu des littératures dites nationales. Les manifestations littéraires et le sort de ce type d'écriture est très varié dans le monde francophone depuis les années

80. En France, les littératures de l'immigration², ou au Québec, les littératures migrantes³, ont provoqué un débat interne qui a mis en question «la notion d'identité nationale comme un concept faisant référence à une population née dans un même pays et partageant un certain nombre de valeurs constitutives de son homogénéité» (Albert, 2005: 71). La réflexion s'oriente vers la conception d'écriture déterritorialisée ou décentrée où toutes les thématiques deviennent possibles et dont le plus important est, de l'optique de l'histoire littéraire, l'étude de la poétique qui émerge soit de l'expérience de la rupture, soit du témoignage de l'expérience du brassage. La figure de l'immigrant constitue un élément récurrent à la frontière entre l'expérience autobiographique et la fiction qui attire les écrivains contemporains sensibles à la question de l'appartenance identitaire problématique. De même les catégories des littératures nationales sont de plus en plus refusées et entrent, le plus souvent, en confrontation avec les discours nationalistes (Casanova, 1999).

Dans le cadre du phénomène de l'immigration, le sentiment de l'exil a une répercussion qui se manifeste vers la recherche et la réaffirmation d'une certaine identité perdue. Si l'objectif premier était le développement économique, culturel et social, celui-ci débouche sur une conception cosmopolite et éclatée de la littérature qui ne se laisse pas enfermer dans des schémas tout faits. La littérature issue de la migration ouvre une nouvelle épistémologie du canon créateur où les auteurs ne répondent pas aux critères de la mondialisation économique et refusent le plus souvent les catégories nationales.

En particulier, dans le domaine d'expression en langue française, la Suisse contemporaine offre une importante variation de manifestations littéraires en rapport direct avec l'expérience de l'exil et le déracinement tant d'ordre politique, idéologique, économique que culturel. Les exemples d'auteurs inspirés par leurs expériences personnelles sont nombreux dans les dernières⁴ décennies: Agota Kristof (1935-)⁴,

² En France, autour des années 60, surgit une littérature qui sert de support idéologique au phénomène de la migration économique des Maghrébins, des Africains et des Antillais. La littérature postcoloniale a donné ses fruits et en particulier la littérature dite *beur* en est le meilleur exemple.

³ Au Québec, l'écriture de l'immigration, appelée *littérature migrante*, eut son moment de reconnaissance au niveau institutionnel à partir des années 80. Les québécois deviennent de plus en plus réceptifs à la question de l'immigration, défi démographique et moteur de l'ouverture à de nouvelles communautés culturelles. À titre d'exemple les italo-québécois seront un des groupes les plus significatifs dont l'écrivain Marco Micone (1945-) est très emblématique, auteur d'un ensemble de récits intitulé *Le Figuier enchanté* (1992). Il aborde dans ses oeuvres et pièces de théâtre, *Addolorata* (1984), la question de la marginalisation des immigrants italiens au Québec.

⁴ Née à Csikvánd (Hongrie) en 1935, en 1956 elle abandonne son pays à la suite de l'invasion soviétique. Depuis 1956 elle habite en Suisse, son pays d'accueil. Pendant les premières années elle se consacre à l'expression poétique comme moyen d'exprimer ses sentiments. Elle abandonne, plus tard, cette dimension pour se consacrer à l'écriture de son oeuvre de fiction en langue française. Toute son oeuvre a un énorme succès. En particulier, sa trilogie: *Le grand cahier* (1986), *La preuve* (1988) et *Le troisième mensonge* (1991), à laquelle on peut ajouter le roman *Hier* (1995), *L'Alphabète* (2004), son autobiographie, et les pièces de théâtre *L'Heure grise et autres pièces* (1998). Plus récemment elle a publié *C'est égal*, ensemble de récits courts et *Où es-tu Mathias?* (2005). Cf (Alfaro, 2007).

Adrien Pasquali (1958-1999), Mireille Kuttel (1928-)⁵ ou Jean-Euphèle Milcé (1969-)⁶ parmi d'autres. Tous ces écrivains partent d'une prise de conscience plurielle marquée par l'acceptation d'un nouveau *territoire* (géographique, socio-politique, linguistique et littéraire) et sont obligés de reconstruire leur vie en dehors de leurs racines culturelles. Ils se donnent une nouvelle identité à partir d'un projet scriptural défini par le choix linguistique (la langue du pays d'adoption) et une reconsidération d'ordre thématique et formel insérée à l'intérieur d'un canon littéraire, celui de la littérature *romande*⁷, ouverte aux nouvelles circonstances du monde actuel (Alfaro, 2002, 2005, 2006). À ce propos, la littérature suisse reste, au cœur de l'Europe, un paradigme singulier de littérature(s) nationale(s) marqué historiquement par la pluralité de tendances et de langues qui accepte bien les nouvelles dimensions du *Tout-monde* (Glissant, 1993). Ainsi, la mosaïque helvétique est articulée autour des frontières linguistiques et territoriales qui ont conformé un réseau littéraire où l'enjeu majeur est l'hétérogénéité et la création d'un espace de médiation entre plusieurs langues, plusieurs histoires et plusieurs imaginaires :

Pris dans ce champ de forces que constituent l'attraction et la répulsion des aires culturelles avoisinantes, et très conscients aussi de celle à laquelle ils appartiennent, de nombreux écrivains suisses de toutes les générations reviennent sans cesse aux thèmes de l'identité, de la patrie et de l'étranger. La conscience de faire partie de quelque chose tout en étant exclu et différent, et la souffrance qu'entraîne cette situation, s'allient et forment toutes sortes de combinaisons. [...] Mais peut-être est-ce justement ce voisinage qui est le meilleur garant de la variété, de la multiplicité et de la discussion. [...] L'appartenance à la Suisse a toujours été un problème pour ses auteurs, et elle leur a toujours fourni une raison d'écrire (Camartin, 1995 : 7-10).

1. Adrien Pasquali. Analyse autour des *récits Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi* (1984) et *Le pain de silence* (1999).

⁵ Née en 1928 à Lausanne (Suisse), elle est d'origine italienne. Elle commence sa vie professionnelle comme journaliste et publie un livre de récits courts en 1956. À partir de ce moment-là elle écrit différents romans traduits en italien et en allemand : elle y aborde la question de l'immigration des italiens en Suisse; les titres les plus significatifs sont: *La Malvivante* (1978), *La Pérégrine* (1983) et *Un balcon sur la mer* (1990) où elle développera la présence de figures féminines.

⁶ D'origine haïtienne, il s'établit en Suisse en 2000 où il a habité différentes villes et travaillé comme bibliothécaire. Dans son pays il a enseigné la littérature créole, ses premières publications sont créoles. En Suisse il a publié deux romans qui ont connu un énorme succès: *L'Alphabet des nuits* (2004), un roman de quête et de mémoire et *Un archipel dans mon bain* (2006) où se dessine un certain espoir pour Haïti.

⁷ Pour une approche plus approfondie à la littérature romande cf. *Histoire de la Littérature en suisse romande*, dirigée par Roger Francillon. (v. Bibliographie).

Dans ce travail nous nous attacherons plus particulièrement à l'étude de l'œuvre d'Adrien Pasquali (1958-1999), auteur né en Suisse romande (Valais) mais d'origine italienne. L'ensemble de son œuvre est constitué d'une vingtaine d'ouvrages. Il a publié des récits où fiction et expérience autobiographique s'entremêlent. Les titres les plus significatifs sont : *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi* (1984), *Les Portes d'Italie* (1986)⁸, son autobiographie intitulée *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*, articulée en deux volets : *I. L'histoire dérobée* (1988) et *II. Passons à l'ouvrage* (1989) où Pasquali prend en charge l'exploration de la thématique de l'appartenance culturelle traitée du point de vue de la composition formelle, il se sert de la technique du pastiche et du brassage de styles et de genres littéraires⁹. Suivent les récits de fiction : *Un amour irrésolu* (1988), *Le veilleur de Paris* (1990)¹⁰, *Une vie de livre* (1993)¹¹, *La Matta* (1994)¹² et *Le pain de silence* (1999). De même il a écrit des essais critiques consacrés aux auteurs les plus représentatifs du panorama littéraire de la Suisse romande, à savoir, C.F. Ramuz (1878-1947)¹³, Gustave Roud (1897-1976)¹⁴ et Nicolas Bouvier (1929-1998)¹⁵. Il a également traduit des romans et des œuvres de l'italien, soit du

⁸ Récit fragmentaire où le narrateur, au moyen de la technique du journal intime, montre son courage personnel face aux difficultés de la vie quotidienne.

⁹ Le premier volume introduit la question de la quête d'un jeune écrivain qui cherche une langue d'expression adaptée à sa dualité culturelle. Le deuxième parle du jeune écrivain qui décrit la situation de la classe ouvrière des italiens immigrés, il constate sa qualité d'exilé dont il fait partie. Finalement le choix s'avère être difficile. Ni le français, ni l'italien ne servent à exprimer la dualité d'où la double compétence linguistique du lecteur.

¹⁰ Ce texte de fiction parcourt le territoire de la capitale française sous la thématique de l'alphabet qui se dessine sur le sol.

¹¹ Récit très court à la première personne où l'auteur exprime les seuls remèdes, d'après lui, contre la mort, à savoir: la valeur de l'amour et du souvenir, quête essentielle tout au long de son œuvre.

¹² Ce roman considéré comme son chef-d'œuvre, il reçoit le prix Lipp. Il reprend la thématique italienne, les personnages et les lieux appartiennent à la culture maternelle mais il traite du rapport aux autres.

¹³ Sans doute l'écrivain le plus représentatif de la littérature en prose du début du XXème siècle en Suisse romande. Il s'installe à Paris en 1907 où il prend contact avec les artistes cubistes, mais très rapidement il vient dans sa région natale, le canton de Vaud. De cette expérience va surgir en lui le sentiment de régionalisme et de défense des valeurs de la tradition. La thématique de ses romans, de même que les personnages sont marqués par la présence de la nature et le référent de la vie à la montagne. Ses romans les plus représentatifs sont *La guerre dans le Haut.-Pays*, *La Découverte du monde* et *La grande peur dans la montagne* (1926) qui expriment la naissance de l'écriture de l'artiste-créateur qui est liée à l'écriture et au mythe helvétique. Pasquali consacre son doctorat à l'étude de Ramuz.

¹⁴ Un des poètes les plus représentatifs de la poésie de la Suisse romande dans le domaine thématique de la vie paysanne. Roud est un témoin privilégié qui assiste au changement de la société depuis la Seconde Guerre mondiale. L'ensemble de son œuvre peut être considérée comme un hymne à la terre et la perte de l'intégration de l'homme dans le milieu rural. Ses recueils les plus représentatifs sont: *Adieu* (1927), *Essai pour un paradis* (1932), *Pour un moissonneur* (1941), *Haut.-Jorat* (1949) ou son dernier recueil *Champagne perdue* (1976).

¹⁵ Un des auteurs les plus connus de la thématique du voyage en Suisse romande et de la littérature européenne contemporaine. Il commence ses voyages à l'âge de dix-sept ans poussé par un besoin existentiel de rompre avec le milieu bourgeois de sa famille. Il développe son esprit nomade tout au long de sa vie et il va publier un nombre considérable de récits où il laisse le témoignage de ce qu'il voit, son cahier de notes est accompagné par des iconographies qu'il fait lui-même. *L'Usage du monde* (1963), illustré par les dessins de son ami, le peintre Thierry Vernet, marque une étape importante de la notion de voyage et raconte son premier déplacement vers l'Est et sa rencontre avec Orient. Plus tard il se dirige au Japon où il écrit *Japon* (1967), *Chronique japonaise* (1975) et *Le Poisson-Scorpion* (1981). Adrien Pasquali consacre une étude très riche à l'ensemble de l'œuvre de Bouvier sous le titre : *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde* (1996).

critique littéraire Mario Lavagetto¹⁶, soit des écrivains Aurelio Buletti (1946-)¹⁷, Alice Ceresa (1923-)¹⁸, Roberto Bazlen (1902-1965)¹⁹ et Giovanni Orelli (1928-)²⁰. Il a vécu, les dernières années de sa vie, entre l'Italie, Paris et Genève où il a enseigné la littérature romande.

Nous aborderons la question de la migration, plus précisément, à partir de deux œuvres écrites à la première personne : *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi* (1984), son premier récit publié, et *Le pain de silence* (1999), sa dernière publication, où se dessine le début et la fin d'une réflexion marquée par la circularité entre le départ et le retour du voyage du migrant dans un au-delà qui *défait* et *dévisage* la première personne du récit. L'illusion du retour se transforme en échec puisque l'exil, comme mouvement vers un au-delà, représente la séparation du pays natal, le travail et la solitude du travailleur. La quête identitaire s'érige alors en une tentative douloureuse où l'introspection, l'errance intérieure et la décomposition de l'expérience temporelle entre la mémoire, comme récupération du passé original, et l'oubli impossible s'avèrent être les jalons du chemin de la composition scripturale, encadrée entre la conquête des mots et l'imposition de la non-parole.

Du point de vue de la composition macro-textuelle, le premier récit est composé de huit chapitres mais l'on observe une inversion de la structure linéaire. Le texte commence avec le chapitre deux et il continue jusqu'au chapitre huit. Le premier chapitre, par un effet d'inversion narrative, clôt le roman. Cette stratégie indique, au plan formel, la manière d'exprimer un retour qui se veut tout au long du récit (im)possible. Au plan thématique, ce procédé marque le caractère de circularité de la narration, la première personne se débat entre la quête d'une nouvelle réalité

¹⁶ Actuellement est un des critiques les plus reconnus en Italie par ses études sur le rapport entre la psychanalyse et la littérature, de même il a été professeur de Théorie Littéraire à l'Université de Bologne. Il a consacré des études littéraires à Umberto Saba et notamment à Italo Svevo. Ses œuvres les plus représentatives sont : *La gallina di Saba* (1974), *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo* (1976), *Quei più modesti romanzi*, Garzanti (1979), *Freud, la letteratura e altro* (1985), *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust* (1991), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992) dont Pasquali est le traducteur, *La macchina dell'errore* (1996), *Palinsesti freudiani*, Bollati Boringhieri (1997), *Dovuto a Calvino* (2001), *Lavorare con piccoli indizi* (2003), *Eutanasia della critica* (2005), ouvrage qui a soulevé un grand scandale.

¹⁷ Il appartient à la nouvelle génération de poètes, continuateur de la ligne ouverte par le grand poète tesinois Giorgio Orelli (1921). Auteur d'épigrammes et de récits de ton surréaliste.

¹⁸ Elle est très représentative de la génération de femmes qui commencent à écrire à partir des années 60. Elle est originaire de Mesolcina et habite à Rome. Elle se fait connaître avec un roman expérimental, *La figlia prodiga* (1967) et *Bambine* (1990) où elle se penche sur l'enfance.

¹⁹ Originaire de la ville de Trieste où il va vivre et prendre contact avec les auteurs de la période d'après-guerre qui ont donné un poids significatif à la ville de Trieste (Italie), à savoir Saba, Montale, Solmi et Svevo. Du point de vue littéraire Bazlen se considère lui-même voué à l'échec et il n'écrira pas de livres, il écrit des notes publiées par des auteurs de sa génération. Claudio Magris dira de lui: «Semeur de labyrinthes et de chaos, Bazlen est une pensée vivant autour d'un vide, un Musil sans l'urgence de finir *L'Homme sans qualités*».

²⁰ Originaire du Tessin où il enseigne au Lycée cantonal de Lugano (Suisse). Romancier, poète et critique, il collabore régulièrement à l'hebdomadaire *Azione*. Il a écrit plusieurs romans, les plus significatifs: *L'anno della valanga* (1965), *La festa del ringraziamento* (1972), *Il gioco del monopoly* (1979) et *Il sogno di Wallace* (1991), traduit en français par Adrien Pasquali. Et *Le train des italiennes* (1998).

existentielle (sociale et personnelle) et la perte de l'identité. D'après Martín Rizek: «la disposition des chapitres ramène la fin du récit au début, en une habile métaphore du retour sur soi et de la renaissance possible de la conscience à une identité dialectique lucide» (Francillon, 1999: 326).

Au plan anecdotique, il s'agit d'un émigré italien qui vit en Suisse vers la moitié du XXème siècle. En effet, à la fin des années 40, les hommes abandonnaient leur village natal et se déplaçaient pour le travail saisonnier et c'était la famille qui restait au pays et continuait à être attachée à la terre. L'homme part accompagné par d'autres compatriotes originaires de la même région, la Lombardie²¹, et ils font tous le même travail. Ils construisent des logements, ce sont les maçons qui se transforment en *murateurs*, au sens premier du terme en tant qu'ouvriers de murs. Mais de même au sens symbolique :

Je pensais qu'il n'y avait rien à faire sortir de terre pour un murateur comme moi ; peut-être le travail contadin rythmé sur l'année et chaque année qui recommence la précédente, car la mesure est alors donnée par un temps à dimension humaine dans la célébration d'un culte au rite et au temple inamovibles. Mais moi, je n'étais que dans l'édification de l'éternité hors de toute mesure humaine : j'étais condamné à bâtir sans cesse le temple de mes cultes, un temple sans prise sur le temps qui allait se venger en le laïcisant de son habitat quotidien. J'ai bâti pour l'éternité, dans les matériaux d'une lente sédimentation, des demeures à l'usage de tous les jours et de tous les cultes domestiques (Pasquali, 1984 : 49).

La vie du travailleur est racontée en six journées (chapitres deux à sept), la dernière journée, le dimanche, qui correspond avec le dernier chapitre, était le jour de repos. Le récit commence avec le voyage, celui qui conduit par le train du pays natal au pays de l'émigration, et se termine sur un autre voyage, celui du retour chez soi, qui n'est vraiment pas un retour car l'émigré est devenu un errant, *un être de rue*, un migrant qui sent le poids du départ, impossible de freiner.

Par ailleurs, une autre dimension importante est la représentation du temps de l'enfance qui a une valeur fondatrice chez Pasquali. Pour lui l'enfance apparaît représentée comme le moment où se forment les mythes et les symboles de la mémoire atavique, le fond de l'individu qui détermine son destin tout au long de sa vie. En ce sens, *Le pain de silence* (1999) développe la thématique de l'amertume de la vie des migrants ainsi que de l'enfant condamné au silence de ses parents marqués par la

²¹ Région située au nord de l'Italie et à la frontière avec les cantons suisses des Grisons et du Tessin, de langue italienne.

souffrance quotidienne et le malaise identitaire . Du point de vue de l'organisation textuelle, l'ensemble du récit est articulé en deux grands mouvements sans point ni paragraphes. L'indétermination pronominale, l'inachèvement phrastique et la présence massive de mots sans valeur sémantique forte (adverbes) contribuent à une narration circulaire sans la possibilité d'avancer linéairement. Chaque partie est marquée par un procédé anaphorique dont le contenu change: si la première partie est construite sur la phrase jamais prononcée par la mère mais exprimée par la souffrance de son corps et le regard triste de ses yeux de « *sans doute n'as-tu jamais été un enfant* », la deuxième partie est élaborée sur une phrase différente, « *il faut rien dire, parler moins fort, parlez plus doucement* », prononcée par le père de l'enfant et qui donne le ton du contenu de tout le mouvement. La perpétuelle maladie de la mère est l'expression corporelle de tout un passé dur, austère et décevant. Dans les deux cas, les deux phrases seront l'élément de répétition au moyen duquel se glisse la pensée. Le discours est réflexif, méditatif même, et introduit le lecteur vers l'intérieur du personnage isolé mentalement de l'extérieur et marqué dramatiquement par l'expérience familiale. Or, cette famille étrangère parmi les voisins, en proie au dédain et à la calomnie des autres, échoue, également, dans sa projection existentielle : père, mère et enfant, absents et étrangers à eux mêmes, sont réduits à la solitude et au silence qui envahissent leurs âmes et leurs corps irrémédiablement jusqu'à l'anéantissement absolu.

En somme, ce diptyque contient donc les trois grands noyaux conceptuels du parcours littéraire de Pasquali que l'on retrouve dans les deux récits ouvrant et clôturant son projet scriptural. Ainsi, migration, exil et création littéraire s'avèrent être les trois grands axes de son œuvre à la première personne, en fait son expérience sert de creuset fertile à son écriture.

2.1. La migration

En premier lieu, *la migration* laisse le passage, au plan anecdotique, à la réflexion autour du premier voyage (initiatique) dont les conséquences seront la séparation, le déracinement et l'errance du voyageur.

Du point de vue de la perspective contextuelle, le récit se situe au moment de la grande vague migratoire de travailleurs agricoles italiens éparpillés en Europe ou en Amérique et notamment en Suisse à partir des années 50 à cause de la crise économique d'après la guerre. Ces émigrants échappant à la misère du Sud constitueront la main d'œuvre du Nord industriel (Rea, Tripier, 2003). Pasquali présente la situation comme un dilemme auquel sont en butte les immigrants, partagés entre le

besoin matériel et la conquête de la dignité humaine. Le personnage du voyageur-immigrant s'érige en porte-parole de la dénonciation idéologique de la migration :

Partir ; après suffirait à convaincre de sa nécessité, ou à nous résigner. Les choses que nous voyions ne paraissaient à bastance ; s'il était un manque, un dénuement plus qu'une misère, nous croyions pouvoir changer cet ordre du plus profond, et c'est le voisin de la plus vaste maison qui nous a soufflé cela dans la peau du corps. Quel modèle nous séduisait-il, quelle vie nous estimions-nous appelés à construire ? Bien sûr, après la guerre il y eut beaucoup de désoccupation et les gens ne comprenaient pas à quoi pouvait renvoyer ce refus du destin de considérer leur énergie, une capacité de labeur jouant sur le double registre de la survivance et de la dignité humaine ; et n'étions-nous pas en constante représentation devant les forces du commandeur ? Il semblait acquis que l'absolu de cette dignité ne nous serait accordé qu'après nous être pliés aux exigences de cette survie. Je ne désirais que marcher droit, sans prétention, simplement marcher droit, la tête bien portée, et dans quelque rue que ce soit (Pasquali, 1984 : 23).

La Suisse, tout particulièrement, supposait un double attrait : d'un côté, la possibilité de se servir de la propre langue étant donné que l'italien est une des langues officielles de la Confédération Helvétique²², et de l'autre en raison du rôle joué par les saisonniers italiens, tentés par le mirage d'éviter un vrai éloignement, apparemment l'absence d'un long voyage ne supposait pas une rupture définitive. Ainsi, dans le contexte de la Suisse quadrilingue, à titre d'exemple, l'italien servira pendant cette période de *lingua franca*²³ dans plusieurs domaines, même hors de l'aire italophone des suites de la présence massive de travailleurs immigrés.

Du point de vue de l'investissement textuel, l'ancrage spatio-temporel est concret et explicite dans les deux récits, indications temporelles et lieux convoqués déterminent l'orientation thématique et générique des récits de Pasquali. Dans l'ensemble les procédés narratifs accentuent la perte de la personnalité du migrant. L'époque est décrite de manière réaliste en tant que cadre ou référence où s'inscrit le personnage principal représenté physiquement avec les traits constitutifs de l'immigrant. Au cœur de la fiction, l'immigré met à nu son rapport problématique avec lui-même et avec l'altérité,

²² Les quatre langues officielles en Suisse sont par ordre de parlants: l'allemand, le français, l'italien et le rhéto-roman.

²³ Langue véhiculaire prioritaire. A propos de la coexistence de différentes langues et cultures, Dürmüller affirme:

«C'est avec l'italien que cette fonction de *lingua franca* se manifeste le plus clairement, il n'est pas seulement utilisé au Tessin par des personnes qui s'y sont installées, mais dans toute la Suisse comme langue de communication dans les métiers du bâtiment et ceux de l'hôtellerie, aussi par ceux dont ce n'est pas la langue un» (Dürmüller, 1997:72).

notamment les difficultés d'intégration sociale ainsi que les difficultés psychologiques personnelles. Seul, en dehors des autres personnages décrits trop rapidement et sans consistance personnelle, il est livré à lui-même. La description physique n'est que l'extériorisation de son espace intérieur. À ce propos, deux aspects se transforment en symbole de son inadéquation. D'un côté, son corps, étranger à lui-même, se présente décomposé et fragmenté par des gestes mécaniques et des éléments externes en rapport avec le vêtement (pantalon, veste, chemise, barquettes). Et de l'autre, la valise qu'il porte, lourde comme sa vie, se présente aussi comme la prolongation de son corps qui reflète l'identité d'un passé, misérable, amer et d'un au-delà nié:

Cheveux noirs, toujours raides dans chaque direction, tel un soleil de nuit, je somnolais. Mon petit corps rondouillait sur une valise de carton et de cuir emballée de raccommodages, les pieds des barquettes serrées. Mon costume sombre exhalait son obscurité d'encre sèche qui le fripait ; la veste parcheminée aux manches mesurait le volume restreint de mon corps, et les lignes verticales de l'habit, blanches et à peine perceptibles dans l'élégance retenue de la coupe, se chevauchaient sans complaisance pour ce motif instillé qui avait pu souligner toute ma dignité. [...] d'un lent mouvement conciliant, j'empoignais mon bagage avec détermination; mon unique colis sur deux jambes s'élançait jusqu'à la courbure du dos et des épaules rentrées qui annonçaient une large nuque ramassée; [...] Le corps lancé promenait une silhouette d'automate à l'allure saccadée qui accompagnait une valise de noces. [...] L'impulsion était donnée, il fallait avancer, il fallait aller, le regard à peine horizontal, oblique en tout sens, qui s'enfonçait dans l'asphalte froid. Un pas. Un pied, l'autre; un pas. [...] Est-ce que je marchais ou bien est-ce que je plantais mille fois dans le bitume le même pas qui me laisserait là en moi même? Je ne savais pas; et je n'aurai jamais su si j'allais de l'avant ou en dedans (Pasquali, 1984 : 18-21).

La dislocation des mouvements du personnage illustre sa destruction mentale. Le migrant, vidé de sa réalité, se transforme en stéréotype et, finalement, il s'érige en symbole de la migration.

En plus, *Éloge du migrant*²⁴, redouble la question de la migration et du voyage au moyen de deux procédés paratextuels révélateurs. Il s'agit des citations d'ouverture et de clôture. Deux micro-récits périphériques sont destinés à présenter, expliquer et prolonger le texte en lui-même. La première citation est une des phrases emblématiques

²⁴ Ce livre est sous-titré en italien, *È pericoloso sporgersi*, qui a un double sens. Dans un premier moment il renvoie le lecteur à la thématique du voyage et puis, au sens symbolique, il s'agit d'un voyage qui peut devenir très dangereux après avoir éprouvé une première expérience. De même, deux titres (titre et sous-titre) et deux langues (français et italien) montrent le caractère biculturel de l'auteur.

qui synthétise l'ensemble de l'œuvre de Nicolas Bouvier (1929-1997), représentant du mythe de *l'écrivain-voyageur*. En particulier son œuvre intitulée *L'usage du monde* (1963) est très significative: l'auteur avec le peintre romand Thierry Vernet y voyagent vers l'Est et parcourent la Yougoslavie, la Macédonie, l'Iran et l'Afghanistan guidés par un esprit nomade. Pasquali retient une affirmation de Bouvier qui exprime la liberté intérieure atteinte par l'expérience du voyage: « *On ne voyage pas sans connaître ces instants où ce dont on s'était fait fort se défile et vous trahit comme dans un cauchemar. Derrière ce dénuement terrifiant, au-delà de ce point zéro de l'existence et du bout de la route il doit encore y avoir quelque chose* ».

La citation de clôture, écrite en italien, prend comme référence l'œuvre de Cesare Pavese (1908-1950)²⁵ : « *Un paese ci vuole, non fosse per il gusto di andarsene via* »²⁶ qui exprime le sens primordial de l'ensemble de l'œuvre de Pavese en rapport avec son attachement aux racines populaires et à l'inscription historique des gens du peuple. Pasquali prend comme référence intertextuelle *I paesi tuoi* (1941) où Pavese décrit le milieu rural primitif et l'importance de la langue locale (*il dialetto*) qui permettent l'évolution des mythes et des symboles dès une perspective anthropologique.

Ouverture et clôture reviennent sur l'écriture duelle, *traversière*, présente tout au long de l'œuvre de Pasquali. Deux cultures, deux langues, deux identités, soit deux champs littéraires, la littérature suisse romande incarnée par l'écrivain voyageur Nicolas Bouvier et la littérature italienne incarnée par Cesare Pavese, un des piliers de la littérature italienne du XXème siècle. Les deux tendances sont convoquées à un dialogue qui semble ne pas pouvoir s'accomplir vraiment. L'œuvre de Pasquali bascule, de même que le migrant, d'un pôle à l'autre, le pôle de la terre, de l'enracinement, de l'histoire, du peuple et le pôle de la migration, du déplacement, du voyage, du mouvement. La notion *d'identité racine*²⁷ valable idéologiquement au début du XXème siècle, s'avère être insuffisante face à la réalité sociale des années d'après-guerre et c'est alors que surgit le besoin d'exprimer la perte, le manque, la non-coïncidence, *un hors-lieu*, un espace nomade qui éclate et produit éparpillement et fragmentation chez l'individu. D'après Régine Robin :

²⁵ Pavese est un des auteurs les plus représentatifs de la littérature italienne du XXème siècle, reconnu pour son œuvre de création poétique, notamment son premier recueil intitulé *Lavorare stanca* (1936), mais aussi pour son activité de traducteur de l'anglais à l'italien (Dos Passos, Faulkner, Defoe, Joyce, Melville et Dickens) et de critique littéraire. Idéologiquement il est très proche du Parti Communiste Italien à partir de 1943. Sa vie est marquée par le sentiment d'angoisse, d'échec amoureux et de solitude. Sa détresse intérieure fait qu'il se suicide à l'âge de 42 ans. La poétique de Pavese évolue tout au long de sa production, il cherche une poésie où les mots se transforment en images chargées d'un pouvoir évocateur.

²⁶ «Un lieu est nécessaire au moins pour vouloir volontairement le quitter», la traduction est nôtre.

²⁷ Du point de vue objectif, cette notion est en rapport avec des données repérables: l'origine commune (l'hérédité et la généalogie), la langue, la culture, la religion et l'appartenance à un territoire (Cuhe, 2001:84).

La parole nomade, la parole migrante, celle de l'entre-deux, celle de nulle part, celle d'ailleurs ou d'à côté, celle de pas tout à fait là. Paroles déplacées comme on parle de personnes déplacées, qui ont glissé, qui ont dévissé ; paroles insituables, non assignables, paroles qui parlent toutes les langues et qui se comprennent à travers les silences et les gestes (Robin, 1999 : 48-49)²⁸.

2.2. L'exil

En deuxième lieu, *l'exil*, se présente comme un sentiment qui s'impose des suites de la décision de partir; il implique, donc, une forme imposée de déracinement intérieur (perte de l'identité ontologique) et extérieur (perte de l'identité culturelle). En effet, l'on constate que tout au long des années 60 et jusqu'à nos jours, le phénomène de l'immigration est devenu un des thèmes essentiels de la littérature européenne et notamment des littératures francophones (Fumaroli, 2000). Le migrant, tiraillé entre deux situations, exprime le phénomène qu'il vit, soit comme douleur existentielle, soit comme un processus d'acculturation et même comme une perte de la dimension spirituelle²⁹.

Le départ du saisonnier italien à la conquête d'un ailleurs porteur d'une vie meilleure est, cependant, vécu comme un exil d'ordre culturel et géographique. Le voyage par le train, le regard à partir de la fenêtre du compartiment et l'entrée dans le tunnel³⁰ qui sépare un espace de l'autre, un pays de l'autre, active la mémoire du passé. La prise de conscience du présent annonce que finalement le retour n'est que la vie en exil :

Je suis de rue, et l'errance solidaire colle à ma peau : Je suis de la station, de la galerie et des voies ; il n'y a pas de transport qui ne me soit familier, transport amoureux ou transport public ; chacun à sa manière déplace un centre de gravité de soi-même à soi-même, à l'autre ou à l'espace réorganisé sans que ma participation puisse se mesurer; [...] Je suis de rue et l'errance m'emprisonne, au goût de liberté ambigu qui suspend à hauteur de visage les gestes vainqueurs des rites de passage et d'exil. Je suis de rue et mon soleil repu repose au crépuscule de mon ancien séjour ; mes ombres ne s'étalent qu'en mon cœur, et

²⁸ Régine Robin (1939-), d'origine juive, publie ses premières oeuvres en France, actuellement elle habite au Canada. Elle appartient à la génération de femmes écrivaines qui réfléchit à propos de la pluralité et la diversité identitaire, culturelle et littéraire. Ses oeuvres les plus significatives sont: *La Québécoise* (1983), *Le roman mémoriel* (1989), *Le Naufrage du siècle, suivi de le Cheval blanc de Lénine ou L'Histoire autre* (1995) et *L'immense fatigue des pierres* (1996) où elle se propose l'invention d'une langue d'écrivain.

²⁹ Cet aspect n'est pas présent dans l'oeuvre de Pasquali, cependant il s'agit d'une question très signalée dans les romans écrits par des auteurs d'origine musulmane qui parlent de la quête du Vrai.

³⁰ Train, fenêtre et tunnel se transforment en des motifs récurrents tout au long de l'oeuvre de Pasquali, ils signalent le caractère d'introspection et de descente aux enfers. De même, l'absence de lumière tout au long du tunnel marque l'impossibilité d'établir des ponts entre les deux rives de la migration.

personne ne saurait les piétiner. Je suis de rue, de passage et d'impasse ; je suis, et d'où je viens est mon seul but (Pasquali, 1984 : 17).

Ainsi, déchirure et sentiment d'échec cristallisent au moyen d'une double focalisation du personnage principal : le regard vers l'extérieur et le regard vers l'intérieur. Ce regard duel montre la force de la subjectivité ainsi que l'exercice d'introspection auquel le personnage du migrant ne cède pas. La première personne se détache qualitativement face aux autres, perçus en tant que regards qui focalisent la vie du migrant. Donc, le *nous*, représenté par les autres migrants, voyageurs aussi, et par les étrangers auxquels il se confronte, accentue son sentiment de solitude et annonce la perte de son identité personnelle. Le migrant se reconnaît aussi malgré lui, éloigné des membres de la famille, des enfants et de son épouse qui ne sont pas décrits mais sont présents par le biais du souvenir. Le *je intime* est livré à lui-même, s'explore, prend conscience de sa *désappartenance* à une seule réalité et oriente sa tentative de construction identitaire envers le rêve des mots et par la suite de l'écriture. Or, expérience de l'exil et tentative d'écriture annoncent un autre chemin, une nouvelle direction possible:

Je suis de l'exil, et les mots conduisent ma route.

D'autres avant moi connurent les sables du partir, et assis pleuraient au bord des fleuves de quelque ville barbare [...]

Moi qui n'oubliais pas ma maison et avais pourtant déjà vagabondé par ces pistes de sable, moi j'étais de ce voyage, seul maintenant et sans parole à nouveau. Et j'allais de l'avant et restais à l'arrière, alors que les paroles venaient d'elles-mêmes, disaient et se frayaient un chemin, frayaient mon chemin (Pasquali, 1984: 35-36).

2.3. Création littéraire

Enfin, la thématique de *la création littéraire*, bien qu'elle soit annoncée et traitée symboliquement dès son premier récit, est développée notamment dans son dernier récit *Le Pain de silence*. La migration, et notamment l'exil, est partie prenante de l'écriture elle-même où se projettent les inquiétudes idéologiques, esthétiques, thématiques et linguistiques, d'où l'importance de la recherche sur le langage et sur les possibles formes romanesques. Donc l'errance achemine le personnage vers la quête de la plénitude de son écriture. La création avec les mots renvoie à deux moments qui s'avèrent différents et constitutifs d'une progression et d'un trajet existentiel qui culmine

en espace créateur. D'abord s'instaure le silence qui donne accès à la parole, et, par la suite, la sonorité de la parole, disons sa dimension physique ou phonétique, ouvre la voie à une possible reconstruction bénéfique de l'identité.

Ainsi la phrase inaugurale du récit et reprise maintes fois, « *Sans doute n'as-tu jamais été un enfant* », marque le manque récurrent de mots, la non-existence de la parole et le désarroi du temps de l'enfance face à la privation de la tendresse et de l'amour des parents. Par ailleurs, en outre, un univers qui annonce une folie incurable, une mort annoncée qui creuse un abîme insondable pour l'existence du personnage principal, l'enfant. Ni son père, toujours absent en raison des suites de son travail, ni sa mère, toujours alitée, ont pu lui offrir le temps primordial de l'enfance. La solitude et le silence s'installent, dominant finalement leurs rapports et chaque fois que la famille se réunit autour de la table, le silence, au même titre que le pain, se partage. Le silence est le seul élément en commun, le seul lien qui les maintient malheureusement unis.

De même, l'enfant perçoit que son rapport manqué au monde et aux choses peut, malgré les difficultés, se réaliser au moyen des mots. Père et mère, vidés de réalité émotionnelle positive, adoptent la consistance ou l'inconsistance des mots. Ce sont des sons et des syllabes à partir desquels une possibilité d'expression va surgir : la manière de contourner les émotions et les questionnements de son existence. Le rapport au monde s'élabore, donc, sur le registre de la négation et de la préposition *sans* qui exprime l'absence, le manque, la privation, même l'exclusion :

[...] cette leçon inespérée qui tant me servira plus tard, et qui fut en même temps ma douleur, ma condamnation, cette leçon que nous étions chacun une présence, mais non un interlocuteur, le partenaire d'une conversation, d'un dialogue, une présence à la limite du mutisme, limite à laquelle un jour, lorsque les syllabes, les mots, les suites de mots seraient accordés, il faudrait toujours et encore payer un tribut, qui de lui-même s'insinuerait, s'inscrirait dans toutes mes syllabes, tous mes mots, toutes mes suites de mots, et lorsqu'un jour, j'en serais venu à croire ne plus parler pour ne rien dire, ne plus parler pour n'être plus entendu, toujours, après quelques syllabes, après quelques mots, après une ébauche de suite de mots, (une clochette retentissait dans un coin reculé de ma tête, [...]) (Pasquali, 1999: 106).

En outre, la découverte de l'écriture annonce la tragique dissolution du sujet qui intériorise la condition de migrant comme une damnation, comme une destruction annoncée, cependant aussi comme une (im)-possibilité de naissance à venir. Michelle

Nota, à propos de l'exil vécu par l'italien Giuseppe Ungaretti (1888-1970)³¹, considère l'exil comme une poétique de la trace qui favorise l'élan de l'écriture:

Parce qu'au départ l'exil est expérience de l'écart, de l'identité fracturée liée à la conscience aiguë du lieu perdu, l'écriture comme prise de parole individuelle, ou plus précisément comme modalité d'entrée dans le langage, devient l'espace où se (re)constitue cette identité mise en péril. De fait, l'exil engendre une parole de la mouvance disant une crise identitaire dont le risque encouru est celui d'une perte de soi pouvant aller jusqu'à la mort. Parole de la mouvance mais également parole duelle de l'exilé qui cherche sa propre définition dans le jeu perpétuel de l'altérité et de l'identité par rapport à un *ici maintenant*, le lieu d'exil vécu comme un *ailleurs* rêvé, mythique, le lieu de la vacance. Vécu au contraire comme un *ici* –la terre d'origine devenue terre promise où habite l'identité perdue.

Cette quête implique à terme un renversement de ces pôles ontologiques de l'ici et de l'ailleurs qui s'opère dans et par l'écriture. Par conséquent elle comporte une interrogation plus fondamentale dont l'enjeu est le langage comme facteur d'intégration sociale et individuelle. La parole d'exilé devient alors parole de la marge qui se propulse vers une normalité mythique, parole de la périphérie qui se cherche un centre d'ancrage dans une patrie ou *matrice* reconquise (Nota, 1995 :161-162).

Tout au long du récit la voix énonciative évolue vers l'affirmation de l'incapacité de s'inscrire dans le temps et l'espace du début. L'impossible récupération et reconstruction de l'identité accentue le sentiment d'échec qui se présente sous deux manifestations négatives. D'un côté, la condition du migrant apparaît comme une condamnation à l'exil et à l'errance, et de l'autre, cette situation entraîne la fragmentation du sujet habité par la violence intérieure. Les mots, les phrases, les idées se juxtaposent et remplacent par excès le manque rétrospectif de paroles et expliquent son caractère d'épiphanie. Aventure textuelle et aventure culturelle demeurent analogues. Si l'errance de l'émigré a été un voyage au bout du malheur existentiel, l'écriture devient itérative, elle signale l'impossibilité de dire l'expérience de l'enfant devenu adulte. Finalement, voyage et écriture sont mis en cause par leur caractère en commun de circularité dangereuse:

³¹ Un des poètes italiens les plus importants du XXème siècle qui se déplace et parcourt l'Europe et l'Amérique. Ungaretti considère la parole poétique comme une quête méditative éloignée de la composante phonique ou sémantique de la langue. L'homme moderne, déplacé ou exilé, éprouve sa fragilité existentielle liée à l'écoulement du temps.

Dépossédé que je serais de quelque chose qui ne m'a jamais appartenu, qui ne m'a jamais été donné, il me resterait un ultime courage à exercer, qui serait de me rendre absolument identique au morceau de silence, posé là sur la table, de me rendre absolument identique à lui, de pénétrer en lui, et de faire bon usage de cette nouvelle consistance pour miner le bloc de silence de l'intérieur, [...] le miner, le faire exploser plutôt qu'imploser, et l'effriter en gravier, l'offrir au marchand de sable qui, jardinier dans un finistère du levant, d'orient, qui le répandrait, ce sable, sur le sol de son jardin [...] alors sans doute le jour sera venu, au terme enfin trouvé, il a fallu continuer, d'une suite de mots, pas une phrase, une suite de mots sans point final, ni suspension, ni exclamation, ni interrogation, ni parenthèse ouverte, fermée, ni guillemets ouverts, fermés, et si j'écris ici et maintenant, ce n'est [...] pas comme je le croyais pour exprimer le silence, mais pour couvrir les autres voix surprenantes du hasard, palier ou commissariat, « sans doute n'as-tu jamais été un enfant », [...] (Pasquali, 1999 : 122).

Conclusion : *le palimpseste impossible* (Micone, 1992)

Or, écrire *ici et maintenant*, loin de rendre possible le miracle du salut et de l'autosatisfaction, accentue le malheur existentiel, la non-identité, le regret, le manque, le vide, la rupture définitive, la damnation. L'écriture devient inutile et écrire inlassablement n'empêche pas la mort. Disons, la dé-construction comprise au sens du renversement ou du déplacement de tout le système où les forces non-discursives s'imposent (Derrida, 1972 : 326).

Si Marco Micone à partir de son expérience d'*amigré* affirme et s'interroge à propos du rôle joué par la langue:

J'ai reçu en héritage les mots que mon père trouvait beaux. Des mots de solitude, de déracinement et d'espérance qui percent les parois de sa geôle de silence. [...]

Comme toutes les cultures, celle de l'immigrant englobe les domaines de l'expérience humaine qui ne peuvent être entièrement traduits par la langue et encore moins par une seule langue.

Vaut-il la peine de défendre une langue qui ne sert qu'à se défendre elle-même ? (Micone, 1992 : 99-100).

Adrien Pasquali, étrange à lui-même, incapable de vivre la pleine hybridation héritée du migrant, met fin à sa vie, à l'âge de 41, à Paris lors de la publication de son récit (de fiction) *Le pain de silence* (1999). En guise de conclusion nous reprenons ses derniers mots écrits :

[...], je tiens à ce silence malgré tout, grâce à tout, ce silence qui est la seule chose que nous avons eue en commun, avec les risques que cela comportait, alors pourquoi le dilapider étymologiquement, le surmonter et le rendre inopérant, plutôt faire avec lui, ce silence et lui être dévoué, ça oui, alors le jour sera venu où, sans plus rien à broder ni à fumer, sans plus rien à parler, je serai tout à fait né (Pasquali, 1999 : 123).

Bibliographie

ALBERT, Christiane (2005). *L'immigration dans le roman francophone contemporain*. Karthala: Paris.

ALFARO, Margarita (2002). "La literatura suiza de expresión francesa" in Adelaida Porras (éd.) *Literaturas Francófonas*, , 27-62. Mergablum: Sevilla.

(2005). "La revisión de la historia en la literatura suiza de expresión francesa: Yvette Z'Graggen". In: *Thélème. Revista complutense de Estudios Franceses*, 20, pp. 7-18.

(2006). "La literatura suiza y el grupo de Olten: escritura y compromiso en las tres últimas décadas del siglo XX". In: *Estudios Filológicos Alemanes*, 12, pp. 445-454.

(2007), "Escribir en la frontera. Exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof: *Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge*". In Margarita Alfaro (al.) *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Calambur: Madrid, pp. 19-51.

CACCIA, Fulvio (1992). *Métamorphoses d'une utopie*. Presses de la Sorbonne Nouvelle: Paris.

CAMARTIN, Iso (AL.) (1995). *Les quatre littératures de la Suisse*. Pro Helvetia: Zurich.

CASANOVA, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris.

CUCHE, Denys (2004). *La notion de culture dans les sciences sociales*. Éditions La Découverte: Paris.

DERRIDA, Jaques (1972). *Marges de la philosophie*. Éditions de Minuit: Paris.

DÜRMLER, Urs (1997). *L'évolution du plurilinguisme. D'une Suisse quadrilingue à une Suisse multilingue*. Pro Helvetia: Zurich.

FUMAROLI, Marc, BONNEFOY, Yves, WEINRICH, Harald, ZINK, Michel (2000). *L'identité littéraire de l'Europe*. PUF : Paris.

FRANCILLON, Roger. (1998). *Histoire de la Littérature en Suisse romande. De la seconde guerre aux années 1970*, Payot : Lausanne.

(1999) *Histoire de la Littérature en Suisse romande d'aujourd'hui*. Payot : Lausanne.

GLISSANT, Édouard (1993). *Tout-monde*. Éditions Gallimard : Paris.

MICONE, Marco (1992). *Le Figuier enchanté*. Les Éditions du Boréal : Québec.

PASQUALI, Adrien. (1984). *Éloge du migrant. È pericoloso sporgersi*. L'Aire : Lausanne.

(1986). *Les Portes d'Italie*. L'Aire : Lausanne.

(1988a). *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*. I. *L'Histoire dérobée*. L'Aire : Lausanne.

(1989). *Portrait de l'artiste en jeune tisserin*. II. *Passons à l'ouvrage*. L'Aire : Lausanne.

(1988b). *Un Amour irrésolu*. L'Aire : Lausanne.

(1990). *Le Veilleur de Paris*. Éditions Zoé : Genève.

(1993). *Une Vie de livre*. Éditions Zoé, Genève.

(1994). *La Matta*. Éditions Zoé, Genève.

(1999). *Le pain de silence*. Éditions Zoé, Genève.

MOURA, Jean-Marc (1998). *L'Europe littéraire et l'ailleurs*. PUF : Paris.

NOTA, Michelle (1995). "Giuseppe Ungaretti: d'une poétique de l'exil comme poétique de la trace". In: Charles Bonn (éd), *Littératures des immigrations (Exils croisés)*. L'Harmattan: Paris, pp.161-176.

REA, Andrea, TRIPIER, Maryse (2003). *Sociologie de l'immigration*. Éditions La Découverte: Paris.

ROBIN, Régine (1996). *L'immense fatigue des pierres*. Éditions XYZ Typo: Montréal.

LE FRANÇAIS – UNE LANGUE ENNEMIE ?

L'entre-deux-langues dans l'expérience de l'écriture d'Agota Kristof

RENNIE YOTOVA

Université de Sofia « St. Kliment Ohridski »

reni_yotova@yahoo.fr

Résumé: La présente étude s'articule autour d'une réflexion sur le rapport entre le déracinement et l'écriture, sur l'imaginaire des langues et l'expérience de l'exil afin de montrer que la langue française, paradoxalement désignée comme langue ennemie devient l'écho de la langue hongroise. Dans un premier temps nous constatons que chez Agota Kristof le déracinement est perçu comme une expérience négative qui projette l'être humain dans une errance insensée. Pour rendre l'écriture de l'exil possible Agota Kristof choisit des stratégies romanesques qui mettent en avant l'identité déchirée de l'exilé. En recourant d'abord à une identité dédoublée qui par la suite devient séparée, l'auteur joue entre plusieurs genres : le tragique, l'autobiographique, le nostalgique qui l'amènent au grotesque. Cette mise en place de genres hybrides reflète l'identité incertaine de l'exilé qui éclate dans la langue qui ne peut pas devenir une véritable demeure pour l'écrivain, car elle reste l'écho d'une autre.

Abstract: The present study is articulated around a reflexion on the relationship between the uprooting and the writing, on the imaginary of languages and the experience of exile in order to show that the French language, paradoxically considered as an enemy language becomes the echo of the Hungarian language. Initially we note that in Agota Kristof the uprooting is perceived as a negative experience which projects the human being as a foolish wanderer. To make the writing of the exile possible, Agota Kristof chooses novel strategies which highlight the destroyed identity of the exiled. While resorting initially to a duplicated identity which thereafter becomes separate, the author juggles with several literary forms: tragedy, autobiography, nostalgia which take her to the grotesque. The setting in place of these forms reflects the dubious identity of the exiled which bursts in the language which cannot become a true home for the writer, because it remains the echo of another.

Mots-clés : Agota Kristof, exil, identité, langue française

Keywords : Agota Kristof, exile, identity, french language

« Je suis, et d'où je viens est mon seul but. »
Adrien Pasquali, *Éloge du migrant*¹

Exilée à 21 ans en Suisse, en 1956, au moment où les chars russes envahissent la Hongrie, Agota Kristof n'a pas choisi le français, elle a été choisie par cette langue. Son récit autobiographique *L'Analphabète*² témoigne de cette longue lutte acharnée avec la langue d'adoption qui est en train de tuer sa langue maternelle. « Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi. Le défi d'une analphabète » (Kristof, 2004 : 55) – avoue l'auteur qui n'arrête pas de créer des personnages qui écrivent et dont les projets d'écriture n'aboutissent pas. Les réfugiés hongrois de 1956 ont été très bien accueillis en Suisse, applaudis à leur arrivée comme martyrs du communisme soviétique. En effet, en 1956 les Hongrois étaient les seuls à demander l'asile politique. La Suisse venait de signer et de ratifier la Convention de Genève du 28 juillet 1951 relative au statut des réfugiés. Celle-ci est entrée en vigueur le 21 avril 1955 et constitue un pilier important de la tradition humanitaire suisse. À l'époque le débat sur la question de la paix et de la dignité humaine était actif partout en Europe³. La terre helvétique a assuré aux réfugiés hongrois de l'hospitalité, un logement et du travail. Le mari d'Agota Kristof, qui était encore étudiant, a reçu une bourse d'études. Elle-même commence à travailler à la fabrique d'horlogerie de Fontainemelon.

Les courts textes autobiographiques de *L'Analphabète* ont été écrits à la fin des années 80 pour la revue *Du*. Ce recueil se compose de onze tableaux laconiques qui retracent des moments de la vie de l'écrivain : cela va de l'enfance lorsque la petite Agota, âgée de quatre ans, lit tout ce qui lui tombe sous les yeux jusqu'à l'obtention du Certificat d'études françaises. L'exil forcé que la jeune femme, âgée de vingt et un ans avec un bébé de quatre mois dans les bras, subit, pour sauver son mari, qui risquait d'aller en prison, n'avait pour elle, personnellement, aucun mobile autre, que la curiosité de voir ce qu'il y avait de l'autre côté de la frontière. Elle nous a confié avec amertume : « Mais je disais que cinq ans en usine c'est pire que cinq ans en prison. C'était trop dur pour moi »⁴. Le traumatisme de la séparation est vécu comme une déchirure, comme une fracture au point que toute son œuvre va s'organiser autour du sentiment de déracinement et de ses dérivés – déliaison, pulsion suicidaire,

¹ Lausanne, L'Aire, 1984, p.17.

² KRISTOF, Agota (2004). *L'Analphabète*. Genève : Zoé.

³ Isabelle Schenker rappelle que « la Suisse subit, en plus, des pressions externes, directes et indirectes, relativement importantes. [...] la demande de l'Autriche que son fardeau de réfugiés soit allégé et l'intervention du Haut Commissariat pour les réfugiés auprès de la Suisse pour qu'elle accueille une partie des réfugiés hongrois bloqués en Autriche. S'il est possible pour un Etat d'ignorer ces pressions, il est toutefois difficile de justifier le refus d'agir auprès de sa propre population, surtout si elle fait preuve de solidarité avec les opprimés. L'ambiance générale en Europe est donc la recherche d'un monde meilleur que par le passé, mais clairement anticommuniste. La Suisse est prête à s'investir dans cette direction et cherche un nouveau positionnement. » (in *L'Exil en Suisse de réfugiés célèbres*. (2003) Berne : Édité par l'Office fédéral des réfugiés, p.359.

⁴ Entretien avec Agota Kristof à son domicile, à Neuchâtel, le 26 août 2006.

dédoulement de la personnalité, profond pessimisme. « J'ai laissé en Hongrie mon journal à l'écriture secrète, et aussi mes premiers poèmes. J'y ai laissé mes frères, mes parents, sans prévenir, sans leur dire adieu ou au revoir. Mais surtout, ce jour-là, ce jour de fin novembre 1956, j'ai perdu définitivement mon appartenance à un peuple. » (Kristof, 2004 : 35) – avoue l'écrivain qui a assumé la charge d'être l'éternelle exclue. En effet l'expatrié est exclu de la mémoire collective de son peuple tandis que l'apatride s'est refusé toute demeure. C'est comme cela qu'est défini justement l'enfant qui traverse la frontière dans le roman d'Agota Kristof *Le troisième mensonge*⁵ - « apatride » (Kristof, 1991 : 92).

La présente étude s'articule autour d'une réflexion sur le rapport entre le déracinement et l'écriture, sur l'imaginaire des langues et l'expérience de l'exil afin de montrer que la langue française, paradoxalement désignée comme langue ennemie devient l'écho de la langue hongroise.

I. Le déracinement : lieu commun de la création.

Le XX^e siècle a vu apparaître une nouvelle « famille d'esprit »⁶ d'écrivains déracinés. Sous ce terme on peut comprendre à la fois des écrivains émigrés, fuyant leur pays pour des raisons politiques ou bien des « déracinés existentiels », ceux qui ne se sentent pas chez eux nulle part. André Karátson souligne à juste titre que cette espèce d'écrivains, apparus dans la première décennie du XX^e siècle, qui « ne sont pas chez eux dans leur patrie ni ailleurs dans le monde »⁷, forme une « famille d'esprit » et pas un groupe ni un mouvement cohérent.

A l'origine du déracinement est un terme botanique et si on prolonge la métaphore : l'arbre sans racines se dessèche et meurt. A la suite du roman de Maurice Barrès *Les Déracinés* (1897) le terme désigne la dégradation et la destruction des valeurs morales. Il s'agit d'un roman à thèse qui dessert les idéologies nationalistes. Le professeur de philosophie Bouteiller, ce « déraciné supérieur », ce « sans-famille » et « sans-patrie » est le principal responsable de la dépravation des sept lycéens de Nancy détachés de leur Lorraine natale et perdus dans la corruption cosmopolite de Paris.

A cette vision pernicieuse du déracinement André Gide va opposer la notion de « disponibilité », dans les *Nourritures terrestres*⁸ où il va faire l'éloge de l'esprit

⁵ KRISTOF, Agota (1991). *Le Troisième mensonge*. Paris : Seuil.

⁶ Le terme appartient à André Karátson : « Essai sur le déracinement dans la prose narrative européenne » dans *Déracinement et littérature* par André Karátson & Jean Bessière, Université de Lille 3, 1982, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ GIDE, André (1895). *Les Nourritures terrestres*. Paris : Gallimard.

vagabond, ouvert à tout ce que le monde peut lui offrir. « Heureux, pensais-je, qui ne s'attache à rien sur la terre et promène une éternelle ferveur à travers les constantes mobilités » - s'exclamera le narrateur dans un emportement frénétique de la « perpétuelle rencontre ».

En somme, les écrivains du déracinement ne sont pas tout à fait des exilés. L'exil a une valeur beaucoup plus politique et même s'ils sont partis, poussés par les circonstances historiques, les déracinés ne vivent pas exactement la même expérience que les exilés. Le déracinement est plus un sentiment et une expérience ontologique qu'une condition. Le déracinement est lié à une perte radicale des repères, à un défaut fondamental d'appropriation et d'appartenance. L'isolement fait paraître la réalité radicalement autre que celle du sujet, par conséquent celui-ci vit dans un monde qui ne lui appartient pas. Avec l'œuvre d'Agota Kristof la littérature du déracinement devient nihiliste et profondément tragique conditionnée par l'expérience du négatif : refus de la langue étrangère, refus du pays étranger. Klaus, qui a passé quarante ans en exil dit dans *Le Troisième Mensonge* : « Je lui dis que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement. » (Kristof, 1991 : 179).

L'aspect négatif du déracinement sera à plusieurs reprises évoqué par l'image de la route : cheminement et errance insensés qui ne mènent nulle part. Tobias, le personnage central du roman *Hier*⁹ a fui très jeune son pays natal, mais il n'est jamais arrivé nulle part : c'est du moins ce que lui disent ses rêves, qui rouvrent chaque nuit devant lui « la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays » (Kristof, 1995 : 120) : une route droite et large, bourbeuse, qui ne garde aucune trace, aucune mémoire du passage des hommes. Cette marche insensée situe le personnage dans une atemporalité et une insensibilité liées au manque d'attaches. « Je marchais. Je rencontrais d'autres piétons. Ils marchaient tous dans le même sens. Ils étaient légers, on les aurait crus sans poids. **Leurs pieds sans racine ne se blessaient jamais.** [nous soulignons] C'était la route de ceux qui ont quitté leur maison, qui ont quitté leur pays. Cette route ne menait nulle part. C'était une route droite et large qui n'avait pas de fin. Elle traversait les montagnes et les villes, les jardins et les tours, sans laisser de trace derrière elle. Quand on se retournait, elle avait disparu. Il n'y avait de route que droit devant. De part et d'autre s'étendaient d'immenses champs boueux. » (Kristof, 1995 : 120). Une fois parti on ne peut plus s'arrêter, il faut aller en avant, même si on ne sait pas où on va, même si cette marche n'a aucun sens, le cœur et l'esprit vides on continue, invulnérable, car celui qui n'a pas de racines auxquelles s'attacher est aussi vidé de la souffrance, immunisé contre toute

⁹ KRISTOF, Agota (1995). *Hier*. Paris : Seuil.

blessure. Mais ce déracinement radical devient une grave atteinte au sens de la vie, car se créer un cœur et un corps « bétonnés » signifie non seulement se préserver contre la douleur, mais aussi se fermer à l'amour, à tout sentiment positif. Agota Kristof va pousser jusqu'à l'absurde cette image de la route dans sa pièce éponyme¹⁰ où elle imagine une époque loin dans le futur dans laquelle il n'y a rien d'autre que des routes et la terre est entièrement couverte de béton. Deux des personnages de cette pièce : la Femme triste et la Femme gaie vont s'entretenir sur le sens de prendre la route :

La Femme triste : Comment peut-on être heureux sur la route, où tout n'est que monotonie, tristesse, désespoir ?

La Femme gaie : Oh, non ! La route, c'est la vie, le mouvement, la marche. La route, c'est l'aventure, l'amour, l'amitié, les gens que l'on rencontre, les histoires que l'on entend. Venez avec moi, nous marcherons ensemble. (Kristof, 2007 : 59).

Évidemment un esprit nomade ne peut tirer que les avantages de l'errance et se sentir heureux justement du fait de n'être enraciné nulle part. Or, les narrateurs d'Agota Kristof vont choisir d'autres stratégies romanesques de l'exil.

I.1. L'identité dédoublée

La trilogie des jumeaux est une trilogie du dédoublement, des identités incertaines. Dotés d'une double intelligence Claus et Lucas, dont les prénoms représentent une anagramme, s'expriment dès les premières lignes du *Grand Cahier* à la première personne du pluriel « nous ». Les deux jumeaux dont on ne connaît ni l'âge, ni les noms dans le premier roman arrivent de la Grande Ville (qui n'est pas nommée) dans le village frontalier chez leur grand-mère, une femme grossière et sale que tout le monde appelle « La Sorcière ». Ils fuient les bombardements de la Deuxième Guerre Mondiale. Dans ce climat de violence généralisée et de valeurs profondément perturbées, les deux enfants font un progressif apprentissage de la monstruosité. Ils sont très beaux, doués d'une intelligence extraordinaire et ont toutes les chances de devenir autres. Or, ils élaborent un système d'exercices comme stratégie de survie dont l'objectif principal est l'endurcissement physique et psychique.

Par ailleurs, dans de nombreux entretiens Agota Kristof a confié qu'en disant « nous » elle pensait à son frère aîné avec qui elle avait une forte complicité et qu'elle avait commencé à écrire pour recréer le monde de là-bas.

¹⁰ KRISTOF, Agota (2007). *Le Monstre et autres pièces*. Paris : Seuil.

Marie-Thérèse Lathion parle d'« idéal gémellaire »¹¹ et définit les jumeaux comme « dérisoires et nouveaux Romulus et Rémus, sont à eux-mêmes leur propre civilisation, contre ou en marge d'un monde qui ne sait ou ne veut plus dire la sienne. » (Kristof, 2005 : 42). Certes, Claus et Lucas vont en quelque sorte s'auto-générer, se recréer et former un « être dédoublé » fort et inébranlable qui n'a pas besoin des autres pour exister. Ni de la mère, morte déchirée par une bombe avec son nouveau bébé dans les bras dont ils conservent le squelette au galetas de la maison, ni du père à qui ils proposent de l'aider à traverser la frontière tout en sachant qu'elle était couverte de mines et qu'il n'y avait presque aucune chance de pouvoir la franchir. C'est le corps inerte de leur père qui peut assurer la perméabilité de la frontière : « Oui, il y a un moyen de traverser la frontière : c'est de faire passer quelqu'un devant soi. Prenant le sac de toile, marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays.¹² » (Kristof, 1986 : 184). La séparation va être vécue comme un écartèlement, une déchirure, malheur plus grand que la guerre elle-même où les jumeaux étaient unis et forts pour résister au monde cruel des adultes. En exil, chacun restant de l'autre côté de la frontière, les frères sont désarmés et déboussolés.

I.2. L'identité séparée

En choisissant pour narrateurs les jumeaux Agota Kristof peut mieux rendre compte du drame de leur séparation, symbolisant cette partie du « moi » qui reste de l'autre côté de la frontière. Tobias Horvath, le personnage du roman *Hier* a également été scindé en deux après son départ. Il a quitté son pays, sa mère et même son nom. C'est sous le nom de Sandor Lester que ce réfugié, devenu ouvrier, séjournera dans son pays d'accueil.

Une fois séparés, les jumeaux entreprennent un long travail de reconstruction des origines qui les rend prisonniers du passé et des souvenirs de leur enfance. Tentative douloureuse que seule l'écriture puisse rendre supportable. Des deux côtés de la frontière – dans la « Petite Ville » et l'« Autre Pays » Claus et Lucas continuent leur travail d'écriture. Avant la séparation ils avaient rédigé ensemble « Le Grand Cahier », composé de soixante-deux brèves sections, sous forme de compositions écrites d'après la règle stricte du « dire-vrai », de l'objectivité maximale. Chaque texte était relu par l'autre jumeau et soumis à sa critique. Le chapitre « Nos études »

¹¹ KRISTOF, Agota (2005). *Où es-tu Mathias*. Carouge-Genève : Mini Zoé. Postface de Marie-Thérèse Lathion.

¹² KRISTOF, Agota (1986). *Le Grand Cahier*. Paris : Seuil.

représente une excellente mise en abyme du procédé d'écriture du roman que le lecteur est en train de lire. « Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. [...] » (Kristof, 1986 : 33). Après la séparation tous les deux continuent d'écrire convaincus qu'un jour ils vont se retrouver et s'échanger les manuscrits. L'écriture rend aussi plus supportable l'absence de l'autre : « Lucas dit :

- Je connais la douleur de la séparation.
- La mort de votre mère.
- Quelque chose d'autre encore. Le départ d'un frère avec qui je ne faisais qu'un. » (Kristof, 1988 : 65).

Mais même l'écriture n'est pas capable de les guérir de leur désespoir qui conduira l'un des frères au suicide et l'autre au projet de l'imiter.

L'identité dédoublée et l'identité séparée sont des configurations de l'impossible altérité qui est au fond de la tragédie de la trilogie. Dès l'enfance les jumeaux sont incapables de concevoir l'autre comme un alter ego. L'auteur va inventer une ruse pour rendre la séparation possible en dressant une frontière infranchissable entre les deux frères qui va cependant s'écrouler dans un récit délirant entre réalité et fiction.

La séparation est accentuée par le motif de la frontière, aussi bien comme réalité politique et dans ce sens comme un mur de séparation que comme problème identitaire : qui suis-je dès que ma moitié se trouve de l'autre côté ? Cette partie de moi qui est restée de l'autre côté, elle a vécu sans moi et n'est plus la même. J'ai été scindé en deux moitiés qui ont évolué différemment et ne se reconnaissent plus. Ainsi pouvons-nous parler d'une frontière extérieure et d'une frontière intérieure. Tant que la frontière est représentée comme un enjeu extérieur les jumeaux sont en mesure de l'appivoiser. « Nous allons souvent dans la forêt, nous ne nous perdons jamais, nous savons de quel côté se trouve la frontière. Bientôt les sentinelles nous connaissent. Elles ne nous tirent jamais dessus. » (Kristof, 1986 : 17). Mais dès qu'elle s'intègre dans leur histoire personnelle ils n'ont aucune prise sur la fracture. Le récit du franchissement de la frontière par le père va devenir central dans *Le Troisième mensonge*, presque obsessionnel, repris plusieurs fois selon des modalités narratives différentes.

En outre, le déchirement de la séparation est souligné par l'évocation du rêve de l'émigré. Ce rêve par lequel Tzvetan Todorov commence *L'Homme dépaycé*¹³, et qui, paraît-il, s'est reproduit selon le même schéma chez de nombreux émigrés : dans son

¹³ TODOROV, Tzvetan (1996). *L'Homme dépaycé*. Paris : Seuil.

rêve on retourne au pays natal et puis arrive un évènement qui vous empêche de repartir. C'était le cauchemar de tous les émigrés dont de nombreux témoignages font preuve. Au début du *Troisième mensonge* le rêve est marqué par l'apparition d'un puma splendide dont le personnage a très peur au point de rester immobile sur place, comme enraciné dans la terre. Mais le danger n'est pas physique : « Il ne mange pas les gens, il ne mange pas de viande, il ne mange que les âmes. » (Kristof, 1991 : 23) explique l'enfant qui est son propriétaire. Klaus a-t-il perdu son âme dans l'autre pays loin des siens et de son frère qui était sa moitié ? Quel sens pouvait avoir sa vie d'exclu, d'apatride ? Quel remède pouvait-il trouver à la solitude radicale dans laquelle il a vécu pendant toutes ces années ?

I.3. Genres de l'exil

Plusieurs problèmes génériques se posent autour de la trilogie, déjà soulevés par Valérie Petitpierre¹⁴ qui considère que *Le Grand Cahier* pourrait être apparenté à un journal intime, *La Preuve* à un roman et *Le Troisième Mensonge* au genre de l'autobiographie. Marie-Noëlle Riboni-Edme, dans sa thèse de doctorat *Écrire la division. Une lecture de la trilogie d'Agota Kristof*, soutenue le 4 décembre 2004 à Nancy 2, apparente *Le Grand Cahier* également à un conte noir. L'ambiguïté générique est provoquée par la stratégie narrative. Mue par son nihilisme fondamental Agota Kristof va finalement démonter sa création et annoncer sa parole comme mensongère. L'exil devient alors la stratégie narrative et les genres choisis reflètent cette identité éclatée.

Est-ce que la « trilogie des jumeaux » retrace la vie d'un personnage en exil, Claus T., qui s'invente un frère jumeau imaginaire, Lucas ? Le lecteur est terriblement dérouté. D'une part il est persuadé qu'il existe deux personnages : Lucas et Claus et que les deux frères auraient écrit ensemble le journal intime dont Claus est en possession. Or, le Procès-Verbal à la fin de *La Preuve* va démêler l'écheveau de mensonges par la rigueur du langage administratif. On peut se poser la question : qui a intérêt à mentir : l'administration ou le narrateur-héros ? Objectivement l'administration n'a aucune raison de mentir. Isabelle Schenker (Schenker, 2003 : 369) fournit une interprétation intéressante : « On retrouve dans les romans d'Agota Krsitof un double niveau que nous avons déjà dégagé dans l'optique de son intégration. Une première couche, superficielle au niveau des autorités, mais une couche nécessaire pour le fonctionnement social dans son ensemble, et une seconde couche intérieure, sous-

¹⁴ PETITPIERRE, Valérie (2000). *Agota Kristof, d'un exil l'autre*. Genève : Zoé.

jacente, indispensable, elle, à la survie individuelle. » L'identité dédoublée et l'identité séparée seraient alors les leurres d'une identité profondément solitaire qui essaie en vain de se suicider par l'écriture, de mourir dans et par le texte, pour pouvoir continuer de vivre.

a) la trilogie - forme de tragédie.

A l'Antiquité la trilogie était une série de trois tragédies reliées par le même thème. Le pessimisme et la cruauté qui dominent l'œuvre d'Agota Kristof, mais en l'absence totale de pathos, nous permettent de considérer la trilogie comme une tragédie. Celle-ci est d'abord un genre dramatique, marqué par la conscience de la fatalité, contre laquelle se brisent inéluctablement les entreprises humaines. Or, s'il y a fatalité dans la trilogie d'Agota Kristof elle ne vient nullement du Destin ou d'une force supérieure, les personnages ne sont pas non plus déchirés entre des conflits intérieurs ni amenés à prendre des décisions difficiles ou à faire des choix impossibles. Ce sont la fatalité de l'histoire, la guerre, la frontière – les obstacles qu'ils ne pourront pas surmonter malgré leur stoïcisme, malgré leurs exercices d'endurcissement. Leur condition est tragique dans *Le Grand Cahier* où les jumeaux sont encore enfants, car ils ont survécu à la guerre, mais pas à la destruction intérieure.

C'est là le deuxième aspect de leur destin tragique : l'exil intérieur, l'étrangeté et l'inutilité au monde. Le philosophe russe Léon Chestov (1866-1938) met au centre de sa pensée philosophique l'expérience du désespoir. Dans *La philosophie de la tragédie*¹⁵ Chestov avance qu'il vaudrait mieux parler de la laideur, de l'insignifiance et de l'horreur du tragique que de son héroïsme et de sa grandeur. « Il y a encore ceux qui ont perdu tout espoir terrestre, tous les désespérés, tous ceux dont la raison n'a pu résister à l'horreur de l'existence. Que faire de ceux-là ? » - (Chestov, 1966 : 23) s'interroge le philosophe pour avancer que la philosophie de la tragédie est une philosophie du désespoir, de la démence, de la mort même. C'est avec l'œuvre de Nietzsche et de Dostoïevski, qui ne donne pas de réponse, mais représente une interrogation permanente sur l'espoir qui reste aux repoussés de la science et de la morale, que la question si la philosophie de la tragédie est possible, reste ouverte. Par ailleurs, l'idéalisme serait une solution au tragique, avec ses « murailles idéalistes, hautes et solides, qui défendent la science contre l'intrusion de la vie. » (Chestov, 1966 : 26) Or, Agota Kristof plonge profondément dans le nihilisme au point de développer une esthétique du nihilisme. Le titre du recueil de nouvelles *C'est égal*¹⁶

¹⁵ CHESTOV, Léon (1966). *La Philosophie de la tragédie (Dostoïevski et Nietzsche)*. Paris : Flammarion.

¹⁶ KRISTOF, Agota (2005). *C'est égal*. Paris : Seuil.

résume l'attitude face à la vie adoptée par Agota Kristof. Ces 25 récits inquiétants, cruels et sarcastiques sont dominés par le sentiment de désespoir et d'inutilité de la vie. La nouvelle « La Maison » raconte l'histoire d'un exilé devenu riche qui veut reconstruire la demeure de son enfance. Mais cette magie perdue ne reviendra plus et l'homme vieillissant caresse de ses doigts fripés les murs délavés de la maison dans un état de profond désenchantement qui le pousse à dire à l'enfant assis sur la véranda : « L'avenir, j'en viens. Et il n'y a que des champs morts et boueux. » (Kristof, 2005 : 42). Sur la même tonalité s'exprime Klaus dans *Le Troisième mensonge* : « J'ai traversé la vie et je n'ai rien trouvé. » (Kristof, 1991 : 66) et encore « Dès qu'on réfléchit, on ne peut pas aimer la vie » (Kristof, 1991 : 24).

Les sentiments qu'éprouvent tous les personnages d'Agota Kristof tout au long de leur exil confirment la sensation du tragique. Ils souffrent tous de dépression qui est due à un malaise profond, au sentiment de déchirure, de plaie ouverte, de fracture. L'insomnie est un motif récurrent, une réaction physique aux troubles psychologiques, aggravés par la pulsion suicidaire. D'ailleurs tous les suicides de Hongrois qu'Agota Kristof décrit dans *Hier* étaient vrais, il y a beaucoup d'exilés qui se sont suicidés dans les premières années¹⁷. C'est une solution tragique à une vie intenable qui tente non seulement les jumeaux mais aussi Tobias et les personnages de la pièce *L'Épidémie*, œuvre qui relate l'éclatement d'une épidémie de suicides dans un coin perdu. En somme l'écriture est aussi une forme de suicide pour Agota Kristof.

b) la trilogie : une autobiographie ?

La trilogie peut-elle être considérée comme une autobiographie ?

L'autobiographie pourrait être définie comme l'«écriture de sa propre vie.» « Je suis moi-même la matière de mon livre » affirme Montaigne et par conséquent nous imaginons que l'auteur d'autobiographie établit un pacte de sincérité avec le lecteur. Rapport inexistant dans l'écriture d'Agota Kristof qui est construite essentiellement sur le mensonge romanesque afin de rendre la réalité supportable. Le mensonge sert aux mouvements de la narration et à la vraisemblance des personnages.

Un des genres autobiographiques est le journal intime et nous savons que *Le Grand Cahier* se rapproche de cette forme de par une certaine continuité des événements racontés, mais le journal intime est rédigé au jour le jour et nous ignorons à quel rythme écrivent les narrateurs jumeaux, car leurs compositions optent pour l'atemporalité des faits racontés.

¹⁷ Dans notre entretien avec Agota Kristof, elle nous l'a confirmé, de même qu'un autre écrivain hongrois exilé en Suisse – Adam Biro que nous avons interviewé à Paris, le 10 mai 2007.

Serait-ce alors la trilogie une autofiction, selon le terme inventé par Serge Doubrovski, un roman qui confond auteur et personnage ? Nous constatons qu'Agota Kristof s'est exilée non seulement de son pays, mais aussi de son sexe, se transformant en garçon pour écrire. Ses narrateurs sont essentiellement masculins. L'exilé est celui qui n'est pas chez soi en soi et donc tous ses problèmes identitaires rendent l'autobiographie problématique. Philippe Lejeune pose comme fondamentale pour le pacte autobiographique la coïncidence de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage¹⁸, condition à laquelle n'obéit pas le texte d'Agota Kristof. Celle-ci par contre préfère de romancer le vécu, car elle est incapable de rester dans la réalité. Dans de nombreuses interviews elle raconte qu'une phrase peut commencer dans le réel et se terminer tout ailleurs. Ce dont témoigne également l'expérience de l'écriture de Klaus dans *Le Troisième mensonge* :

Je lui répons que j'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées. » (Kristof, 1991 : 14).

Lé décalage entre fiction et réalité est sensible dans les romans d'Agota Kristof.

[...] l'autobiographie est en général mélancolique, alors que le romancier est animé par le dynamisme du fictif, du possible et d'un avenir ouvert. Les jeux sont faits, dans le récit de vie ; dans la fiction, tout est à inventer. Le paradoxe du récit de vie consiste en ce qu'il est moins « vivant », aux yeux du lecteur, que le roman, et, sans doute, moins divertissant.¹⁹

Dans ce sens Agota Kristof s'éloigne de l'autobiographie et son œuvre prend une dimension universalisante de l'expérience de l'exil. Son récit développe des techniques de remplacement qui visent à reconstruire, par la voie littéraire, l'univers personnel.

c) l'élégie de l'exil.

¹⁸ LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.

¹⁹ LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane (1997). *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, p.137.

Dans la trilogie Agota Kristof s'était refusée le registre des sentiments, mais on les voit transparaître dans sa poésie et dans *Hier* qui représente un chant nostalgique annoncé dès l'exergue :

Hier tout était plus beau
la musique dans les arbres
le vent dans mes cheveux
et dans tes mains tendues
le soleil.

En effet l'élégie appartient au domaine lyrique étant imprégnée de la plainte. C'est un des rares livres d'Agota Kristof où elle se laisse aller et nous montre son personnage en proie à la mélancolie, déchiré par de forts sentiments de perte, d'irréversibilité du destin. Roman poétique *Hier* se rapproche de l'élégie non seulement par certaines tonalités nostalgiques, mais surtout par ce regret du passé perdu, des potentialités qu'il ouvrait et qui ne se sont pas réalisées. Faut-il rappeler qu'un des premiers poètes de l'exil – Ovide – était un poète élégiaque et qu'un des genres de l'exil serait celui de la nostalgie du pays natal et du désir du retour ?

L'incertitude générique entre tragédie, autobiographie et élégie va culminer dans le grotesque comme forme sublimée de l'absurdité de la réalité. La notion de grotesque a connu son heure de gloire à l'époque romantique et c'est Victor Hugo qui l'a expliquée dans sa *Préface de Cromwell*. Le mélange des genres prôné par Hugo au nom d'un certain réalisme est différemment pratiqué par Agota Kristof. Mis au service d'une esthétique de la défiguration, l'auteur recourt souvent à l'humour noir, à la présence simultanée de ce qui fait rire et de ce qui est incompatible avec le rire. C'est un des procédés préférés dans son théâtre. Dans l'univers romanesque on est souvent dans le monstrueux, sur le plan sexuel les rapports sont pénibles, pervers : inceste, viol, zoophilie pour ne citer que quelques-unes des pratiques bizarres. C'est ce mélange de grotesque et de tragique qui donne toute sa force à l'œuvre d'Agota Kristof. Si face à la tragédie le lecteur est appelé à compatir, face à l'autobiographie à être témoin ou confident, face à l'élégie à s'émouvoir, face au grotesque présenté par Agota Kristof le lecteur reste perplexe devant la brutalité et la torture, entraîné dans le monde étrange du déracinement radical et de la solitude essentielle. En outre, à partir du *Troisième mensonge* et *Hier* l'auteur développe de plus en plus la dimension onirique dans ses textes où les glissements entre rêve et réalité se multiplient et

perturbent profondément le lecteur qui perd ses repères à travers les mensonges et les constantes transformations de la réalité.

II. Le français : une langue ennemie.

Chaque langue est l'écho d'une autre – telle est la thèse de Daniel Heller-Roazen²⁰ qui, en prenant l'exemple de l'écrivain Elias Canetti, parlant dès l'enfance le ladino, puis le bulgare avec ses proches, puis l'anglais à Manchester, enfin contraint, à Lausanne, dans un milieu francophone, d'apprendre durement, douloureusement l'allemand, phrase à phrase, de la bouche de sa mère, jusqu'à ce qu'il comprenne qu'il n'est aucune langue véritablement maternelle.

Ainsi Agota Kristof crée-t-elle sa langue française qui est l'écho de la langue hongroise, langue première dans laquelle elle avait déjà écrit des poésies.

Dans son récit autobiographique *L'Analphabète* Agota Kristof évoque le rapport à la langue maternelle et aux langues ennemies. Enfant, elle ne s'imaginait pas qu'une autre langue puisse exister, qu'un être humain puisse prononcer un mot qu'elle ne comprendrait pas. A l'âge de neuf ans sa famille a déménagé et ils sont allés habiter une ville frontière où au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour les Hongrois c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient la Hongrie. Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient la Hongrie. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites.

C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence ma lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie.

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés.

C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. (Kristof, 2004 : 23-24).

Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux.

²⁰ HELLER-ROAZEN, Daniel (2007). *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*. Paris : Éditions du Seuil. Trad. de l'anglais par Justine Landau.

Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances.

Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi.

Le défi d'une analphabète. (Kristof, 2004 : 54-55).

L'apprentissage d'une langue étrangère ne se résume pas à l'acquisition d'un autre lexique et d'une autre grammaire, mais permet d'avoir accès à un autre mode de pensée, et de pressentir un autre rapport au monde. Étrangère à la langue française qu'elle a adoptée progressivement avec beaucoup de difficultés, Agota Kristof a réussi de créer sa propre écriture dans une langue « ennemie » marquée par son passé hongrois et par sa langue d'origine.

La langue d'Agota Kristof est presque dépourvue d'adjectifs, il n'y a quasiment aucun adverbe. L'auteur manie la langue française comme un scalpel dans une écriture minimalise. Dans ses textes il n'y a pas de grands effets de style, mais une simplicité terriblement efficace. Ses phrases sont en effet d'une simplicité presque enfantine qui frappe par la sécheresse de leur style et une presque totale « désimplification ». On a l'impression qu'Agota Kristof opte pour l'écriture blanche par crainte du pathétique. Eric Ollivier²¹ a merveilleusement décrit cette écriture : « La langue de la romancière est belle et dépouillée, comme un arbre en hiver où se percheraient des corbeaux. »

L'auteur illustre dans ses romans la quête de la langue, notamment à travers le personnage de Sandor-Tobias, le héros à double identité de *Hier* qui vit dans un malaise linguistique, conscient de la perte de maîtrise de sa langue maternelle et du manque d'assurance dans la langue du pays de son exil.

En tant qu'écrivain de l'entre-deux-langues Agota Kristof, a-t-elle su trouver sa demeure dans une langue ? Elle écrit et vit en français, mais sent probablement en hongrois. On pourrait imaginer que la langue des sentiments, des premières poésies, du grand amour vécu là-bas, en Hongrie, est la langue de l'enfance et que probablement c'est l'une des raisons pour laquelle son écriture en français a refoulé les sentiments. Et pourtant tout l'univers romanesque est marqué par le mal du pays, nulle évocation des beaux paysages suisses ni de la réalité environnante. Alors, l'écriture peut-elle devenir une demeure ? Adorno disait : « Pour qui n'a plus de patrie, il arrive [...] que l'écriture devienne le lieu qu'il habite.²² » Or, les personnages d'Agota Kristof n'arrivent pas à s'enraciner dans l'écriture, de même que leur créatrice qui reste en effet une « exilée existentielle », profondément nihiliste.

²¹ OLLIVIER, Eric (10.06.1993). « Atroce Agota Kristof ». In : *Le Figaro*.

²² ADORNO, Theodor (1980). *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot, p.85.

En somme, l'œuvre entière d'Agota Kristof est marquée par l'expérience de l'exil, elle ne cherche qu'à recréer le monde de là-bas. Pareils à Raskolnikov qui, après avoir tué la vieille usurière ne sait où aller, n'est plus chez lui nulle part, ses personnages n'ont pas de demeure, pas de chez soi, ils sont des étrangers dans la vie, en dehors du monde qui les entoure. « Je pense qu'au-dehors il y a une vie, mais dans cette vie il ne se passe rien. Rien pour moi. » dit le narrateur dans la nouvelle *Je pense* (Kristof, 2005 : 100) et résume de cette façon la condition des déracinés. L'errance d'un genre à l'autre, du tragique au grotesque en passant par l'autobiographie et l'élégie est le reflet de l'impossible lieu d'enracinement – ni dans l'écriture, ni dans la langue. Le hongrois – la langue maternelle et le français – la langue ennemie - cessent d'être concurrentielles, mais se font écho dans une écriture blanche dont la charge émotionnelle se nourrit du désespoir et de l'irréversibilité du destin de ceux qui sont passés de l'autre côté de la frontière.

Bibliographie

Œuvres analysées d'Agota Kristof

- KRISTOF, Agota (2004). *L'Analphabète*. Genève : Zoé.
- KRISTOF, Agota (2005). *C'est égal*. Paris : Seuil.
- KRISTOF, Agota (1986). *Le Grand Cahier*. Paris : Seuil.
- KRISTOF, Agota (1995). *Hier*. Paris : Seuil.
- KRISTOF, Agota (2007). *Le Monstre et autres pièces*. Paris : Seuil.
- KRISTOF, Agota (2005). *Où es-tu Mathias*. Carouge-Genève : Mini Zoé. Postface de Marie-Thérèse Lathion.
- KRISTOF, Agota (1991). *Le Troisième mensonge*. Paris : Seuil.

Monographies

- ADORNO, Theodor (1980). *Minima Moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot.
- CHESTOV, Léon (1966). *La Philosophie de la tragédie (Dostoïevski et Nietzsche)*. Paris : Flammarion.
- FRANCILLON, Roger (1999). *Histoire de la littérature en Suisse romande*. Lausanne : Éditions Payot. (chapitre XV, Figures de l'exil, Marie Bornand).
- GIDE, André (1895). *Les Nourritures terrestres*. Paris : Gallimard.
- HELLER-ROAZEN, Daniel (2007). *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*. Paris : Éditions du Seuil. Trad. de l'anglais par Justine Landau.
- KARÁTSON, André & BESSIÈRE, Jean (1982). *Déracinement et littérature*. Lille : Université de Lille 3.
- LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane (1997). *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- MORF, Isable (2003). *Suisse : la culture au féminin*. Zürich : Pro Helvetia Fondation suisse pour la culture.
- PASQUALI, Adrien (1984). *Éloge du migrant*. Lausanne : L'Aire.
- PETITPIERRE, Valérie (2000). *Agota Kristof, d'un exil l'autre*. Genève : Zoé.
- TODOROV, Tzvetan (1996). *L'Homme dépaycé*. Paris : Seuil.
- L'Exil en Suisse de réfugiés célèbres*. (2003) Berne : Édité par l'Office fédéral des réfugiés.

Articles de revues

- KUFFER, Jean Louis (12 sept. 1995). « A l'abri de l'horreur dans l'aile de la poésie ». In : *24 heures*.
- OLLIVIER, Eric (10.06.1993). « Atroce Agota Kristof ». In : *Le Figaro*.

INVITATION À LA “VIE IMMÉDIATE”: *Chronique japonaise* de Nicolas Bouvier

YASUKO SHODA-FUJIZANE
Université du Tohoku
yfshoda@yahoo.co.jp

Résumé: *Chronique japonaise* de Nicolas Bouvier invite le lecteur à la “vie immédiate”, par l’entremise de la description privilégiant les cinq sens. Les particularités des villes visitées sont saisies par l’odeur de l’air, les visages et les bribes de conversation du peuple. Ennemi des théories ésotériques, l’écrivain essaie ainsi de transporter le lecteur dans l’ailleurs, au moyen des sensations évoquées et partagées. La richesse des comparaisons et des métaphores éveille l’imagination du lecteur et l’amène par là directement à l’essentiel des spécificités japonaises. Le portrait de Tokyo au milieu des années cinquante est particulièrement vivant, à cause de la présence de gens aux petits métiers aujourd’hui presque disparus. Le but de cette communication est de visiter ou revisiter le Japon focalisé par Nicolas Bouvier. Cet art de la focalisation rappelle d’ailleurs une fenêtre ronde typique du temple bouddhique qui a pour but d’intensifier la concentration chez le contemplateur du jardin.

Abstract: Nicolas Bouvier’s *Japanese Chronicle* invites the reader to the “immediate life”, by means of a description that privileges the five senses. The characteristics of the visited cities are gathered from the smells in the air, the faces and the snatches of people’s conversations. An enemy of esoteric theories, the writer attempts in this way to carry the reader into another place, through the feelings he evokes and shares. The richness of the comparisons and metaphors stirs the reader’s imagination and brings it straight into the heart of Japanese particularities. The portrait of Tokyo in the mid-fifties is particularly vivid, due to the presence of people from the small trades that have virtually disappeared nowadays. The aim of this paper is to visit or revisit the Japan focalised by Nicolas Bouvier. This art of focalisation is reminiscent of the typical round window at a Buddhist temple, whose purpose is to sharpen the concentration of the garden contemplator.

Mots-clés: Nicolas Bouvier, récits de voyage, humour, la Suisse nomade, le Japon
Keywords: Nicolas Bouvier, travelogues, humour, nomadic Switzerland, Japan

Chronique japonaise de Nicolas Bouvier, écrivain et photographe genevois, invite le lecteur à la “vie immédiate”, par l’entremise de la description privilégiant les cinq sens. Les particularités des villes visitées sont saisies par l’odeur de l’air, les visages et les bribes de conversations du peuple.

Ennemi des théories ésotériques, l’écrivain essaie ainsi de transporter le lecteur dans l’ailleurs, au moyen des sensations évoquées et partagées. La richesse des comparaisons et des métaphores éveille l’imagination du lecteur et l’amène par là directement à l’essentiel des spécificités japonaises: nô, zen, sumo, aussi bien que typhons, séismes ou mastication des algues ...

Le portrait de Tokyo au milieu des années cinquante est particulièrement vivant, à cause de la présence de gens aux petits métiers aujourd’hui presque disparus, parmi lesquels, le montreur d’images.

Le but de cette communication est de visiter ou revisiter le Japon focalisé par Nicolas Bouvier.

“Le Japon n’est pas tant un pays mystérieux qu’un pays mystifiant” (Bouvier, 1975:9). La *Chronique japonaise* de l’édition originale¹ commence par cette phrase qui donne au lecteur un choc dès le début. Un peu plus loin, nous trouvons ces mots :

On pense au temps écoulé, au filet à papillons si souvent brandi et on ouvre la valise du retour en se disant : «Tout de même, je tiens là quelque chose.» Il s’échappe un brouillard devenu familier, une odeur de varech et de soya-sauce qui déjà vous attache (*ibid.*:9-10).

La citation évoque le dénouement d’une légende qui intrigue tous les enfants japonais. Il s’agit de l’histoire d’un jeune pêcheur qui s’appelle Urashima Taro. Invité par la Princesse-Tortue, il part sur son dos pour un voyage au fond de la mer. Elle l’amène au Palais sous-marin, où, reçu à bras ouverts, il nage dans le luxe et l’opulence. Au bout de trois ans, à la veille de son retour sur terre, la Princesse-Tortue lui offre une boîte qu’elle lui interdit d’ouvrir. Malgré cela, dès qu’il met les pieds sur la plage, il ouvre la boîte, dans laquelle il ne trouve rien, mais de celle-ci s’échappe une fumée blanche. Et dans ce brouillard, en un clin d’oeil, il se transforme en un vieux à la barbe blanche. Le thème de cette histoire est assez universel. On le trouve dans *l’Histoire du Soldat* de Igor Strawinsky et de C. F. Ramuz : dans ce cas, c’est le Diable qui emporte le Soldat au pays où le temps n’existe plus.

¹ À propos des différentes éditions de ce texte et des modifications textuelles, v. (Maggetti, 1991 :84, 92), (Pasquali, 1996 :32-36) et (Jaton, 1998 :490).

Heureusement pour nous, le narrateur dit que la valise se remplira, à la différence de la boîte du héros japonais:

Pays à odeurs, le Japon. Parfois l'écho affaibli d'un éclat de rire, un ticket de métro dans la poche d'une chemise. Et c'est tout ! Pour le moment du moins.

Elle se remplira silencieusement, votre valise, dans les années qui suivent. Pays rétrospectif, le Japon (*ibid.*:10).

Il définit d'une manière succincte le Japon : "Pays à odeurs, le Japon. [...] Pays rétrospectif, le Japon". L'anaphore crée un effet lyrique. Cet élan rythmique imprime profondément dans la mémoire du lecteur la relation privilégiée que garde le souvenir avec l'odeur.

Le narrateur caractérise ainsi, par leurs odeurs, des villes habitées ou visitées. D'abord il s'agit d'un vieux quartier de Tokyo :

Cet après-midi là j'ai bien marché vingt kilomètres au hasard dans la ville. L'air était délicieux. [...]

De l'église russe, ça descendait. La pente et la fatigue aidant, je me suis trouvés onze heures du soir au petit quartier de Suragadaï, dans un parfum de café torréfié et de brochettes grillées. Des rues étroites bondées de familles portant leurs enfants endormis, de lampions, d'enseignes lumineuses, de charrettes éclairées à l'acétylène [...] (Bouvier, 1991a:135-136)².

Dans l'expression : "des rues étroites bondées de familles", les deux adjectifs juxtaposés sans connecteur logique mettent en valeur la vivacité du fourmillement. Cette impression d'animation est marquée aussi par la présence des "familles portant leurs enfants", soit celle des jeunes parents et de leurs enfants. Puis le "parfum de café torréfié et de brochettes grillées" accentue dans l'imaginaire du lecteur, le quartier débordant de jeunes. Le café était une boisson assez exotique dans les années 50, tandis que les brochettes grillées occupaient et occupent toujours une place importante dans tous les caboulots pour accompagner le saké. Ainsi, ce parfum reflète par excellence la jeunesse.

² Nous citons d'après l'édition *Chronique japonaise*. Paris, Payot, 1991. Nous donnerons désormais entre parenthèses le numéro de la page après chaque citation.

Or la vitalité du quartier est également représentée par le son :

J'ai regardé les voitures de pompiers passer à toute allure dans des tourbillons de feuilles mortes. Leurs cloches de bronze sonnait à la volée, l'air d'aller à la fête avec leurs grappes de petits hommes noir et rouge accrochés aux échelles, coiffés de casques à protège-nuque comme les guerriers de Gengis khan (135).

Dans la phrase, on peut relever l'image hypothétique ("l'air d'aller à la fête"), la métaphore ("leurs grappes de petits hommes") et la comparaison ("comme les guerriers de Gengis khan"). Et cette accumulation des figures donne au tableau une densité, en y ajoutant une tonalité humoristique. Elle évoque le son strident qui, traversant le quartier, fait frémir d'impatience et d'excitation tous les passants, à la vue des pompiers. Les ellipses du sujet et du verbe, "style télégraphique" selon l'expression de Maud Perrioux, en allégeant les phrases, renforcent l'impression de vitesse (Perrioux, 2005: 243).

On dit : "Le feu et la bagarre sont les fleurs d'Edo". Edo, c'est l'ancien nom de Tokyo. Et Nicolas Bouvier n'oublie pas l'autre fleur : il s'agit des "casseurs" d'Araki-Cho. Mais, fort inoffensifs, ceux-ci se contentent d'aller voir de la bagarre au cinéma local :

Cinquante yens la place, première séance à neuf heures du matin. Le public s'assied en tailleur sur des sièges de bois dur. Malgré l'interdiction, l'air est épais de fumée, mais chacun dissimule sa cigarette et manifeste par ce soin un respect suffisant pour la loi. On y passe surtout ces *chambara* (films de samourais) faits en trois semaines et qui sont au Japon ce que le western est aux Etats-Unis (144).

L'auteur décrit d'un ton léger et humoristique les usages du quartier populaire d'Araki-Cho, ancien quartier de plaisir, où vivaient alors modestement les gens exerçant des petits métiers : le charbonnier, *Mushiya-san* (le marchand d'insectes chanteurs), *Kamishibai San* (Monsieur Théâtre-en-Papier) ...

Leur portrait est plein de jovialité. Ainsi par exemple dans la description du bain public :

Vers minuit la place reste aux paisibles, aux vrais amateurs qui marinent, les yeux fermés, ou s'amuse avec les jouets – cygnes en plastique, sous-marins miniatures– oubliés par les gosses (151).

Le verbe "mariner" signifie, au sens figuré ou en tant qu'expression familière "rester longtemps dans un lieu ou dans une situation désagréable" (*Le Nouveau Petit Robert 2007*). Or les bains publics à Tokyo sont effectivement de toute antiquité réputés pour leur haute température de l'eau chaude et s'en vantent. Le narrateur aurait dû s'étonner de voir des "amateurs" se détendre "les yeux fermés" dans la grande baignoire, qu'il compare à "la piscine bouillante (quarante-huit à cinquante-deux degrés centigrades)" (151). Dans la phrase, ces mots "amateurs" et "les yeux fermés" qui sont incompatibles avec le verbe "mariner" accentuent la différence des deux réalités : celle du narrateur et celle des "amateurs". Et cette accentuation renforce la tonalité humoristique, qui avait déjà été préparée par le verbe "mariner" et sa recatégorisation imaginaire d'un humain assimilé au non-humain, à la nourriture.

Le narrateur énumère les amateurs du bain public :

L'élite du quartier : le postier et l'agent de police qui terminent leur journée tard, le poissonnier qui doit descendre chaque matin à quatre heures chercher son poisson à la criée du grand marché de Tsukiji et préfère dormir l'après-midi ; et *Kamishibai*, le montreur d'images, qui préfère les baignades discrètes parce que, ayant passé sa guerre sur un atoll où l'on ne voyait rien venir, il s'était fait tatouer sur tout le corps, par étourderie et ennui, en même temps que toute sa section, des slogans militaristes qui sont passés de mode et qui font rire de lui (151-152).

Dans *Chronique japonaise*, résonne le vieil accent faubourien de Tokyo qu'on entend rarement aujourd'hui : "Saa... *atsui* ! (Fais-y donc chaud !)" (154), "*O-djosu nêêêê* ! (Est-il pas doué !)" (150). Pour reproduire l'ambiance caractéristique de la basse ville, l'auteur, avec ces bribes de conversation, y insère des proverbes et même des jeux de mots utilisant les homonymes tels que "*Ichi-roku-ginko* (littéralement : la banque d'un sixième), le 'clou'" (146)³.

Le son évoque non seulement le tumulte de la grande ville, mais également la fraîcheur de l'air. Il s'agit de "la chanson des socques de bois qui s'éloigne et décroît" (122) :

De temps en temps, un attardé rentrait du bain public et j'entendais le chant de ses sandales de bois qu'on accorde à la tierce -fa, ré, fa, ré-croître et décroître dans la ruelle (137).

³ En japonais "sept" et "clou" sont homophones (*sichi*). Or un (*ichi*) et six (*roku*) font sept (*sichi*). On avait donc surnommé le clou (*sichi*) *Ichi-roku-ginko* (*ginko* : banque).

En ce qui concerne ces sandales de bois, l'auteur les mentionne à plusieurs reprises. Cette tierce "fa, ré, fa, ré" correspond à l'onomatopée japonaise exprimant effectivement le chant des sandales de bois: "karan, koron, karan, koron". Ce chant qu'on entend dans l'obscurité rappelle aux Japonais la fraîcheur de la nuit après une journée torride d'été.

La définition que le narrateur donne de Tokyo trahit sa prédilection pour la vigueur de la basse ville et surtout sa complicité avec les gens aux petits métiers :

[...] Du Tokyo inquiet, désordonné et chaud qui m'avait séduit, plus trace.

J'allai m'établir à Kyoto (165).

La première phrase est accentuée rythmiquement, grâce à l'inversion du complément déterminatif ("Du Tokyo ..."), à la structure ternaire (adjectifs) et à l'ellipse. Sa brièveté attire vivement l'attention du lecteur et stimule son imagination. Le paragraphe s'achève sur cette phrase, et la phrase succincte qui suit clôt le chapitre. La rupture typographique souligne le changement.

Le fourmillement de la capitale fait ainsi place au "silence hautain" de Kyoto, Cité impériale :

Des bouquets de pins. De très hautes frondaisons compassées et criantes de cigales. Du silence entre les cigales. Dans un cimetière, un bonze en surplis framboise récite des *sutra* sur une tombe, et c'est comme une fontaine entendue de très loin. Des odeurs de résine, des enfants invisibles qui crient *chi-chi* (papa) quelque part dans ce labyrinthe, puis quelques vagues de ce silence hautain (172).

Un des traits de l'écriture de Nicolas Bouvier consiste à énumérer les parties d'un paysage. Il représente toute sensation d'un instant vécu, par la juxtaposition des substantifs, de manière "pointilliste" (Perrioux, 2005: 242) : juste par un son (*sutra*), une odeur (résine), une couleur (surplis framboise), il évoque sa réalité qu'il renforce par la comparaison (comme une fontaine entendue de très loin).

Du point de vue stylistique, il faut noter les ellipses très fréquentes dans ces séquences énumératives. Les ellipses accordent à la description "une impression de fraîcheur, de légèreté et de spontanéité" (Hambursin, 2005: 233). En la définissant comme une "micro-description" (Perrioux, 2005: 243), Maud Perrioux nous cite une ligne dans "Les Chemins du Halla San": "Chaleur humide, début d'après-midi. Nuées de faucons criards sous un ciel blanc" (*ibid.*).

En ce qui concerne cette technique, l'écrivain précise en effet dans le texte qu'il a écrit pour accompagner les photos d'Ella Maillart : "[...] toutes les images de cette *Voie cruelle* (le titre d'un livre qu'elle [=Ella Maillart] en a tiré) me touchent et me parlent. A presque chacune d'elles, je puis ajouter un son, une odeur, une couleur, un visage" (Bouvier, 1991b: 126).

Des observations d'une rare acuité caractérisent les descriptions de Nicolas Bouvier. Partout dans le monde, il saisit par l'intuition, débarrassé de tout cliché tel qu'"un mauvais riche et un bon pauvre" (expression utilisée par Nicolas Bouvier, dans sa conférence à Sendai, en 1997).

Voici par exemple la description des habitants de Kyoto, non dénuée d'humour :

Dans le hall de cérémonie qui est derrière la troisième porte, un bouddha de bois doré haut de dix mètres sourit de voir ses fidèles manoeuvrer si adroitement et marcher – avec quelle prudence – sur des oeufs qui n'existent pas (172).

Dans la phrase, l'expression déjà figurée à la connotation ludique "marcher sur des oeufs" est déformée à deux reprises : d'abord par les tirets (– avec quelle prudence –) et ensuite par la délexicalisation (sur des oeufs qui n'existent pas).

Les tirets, en modifiant le rythme de lecture, annoncent l'ironie du narrateur. Il porte un regard critique sur la timidité des gens et montre l'agacement qu'il éprouve à l'égard de leur crainte exagérée d'une maladresse, tout en refusant de les ridiculiser ou de les dénigrer.

En outre, la moquerie est manifestement transformée en rire par "le réemploi" de la métaphore lexicalisée (marcher sur des oeufs). Cette ironie constitue des clins d'oeil amicaux au lecteur.

On peut déceler cette douce moquerie toujours présente dans la première partie de *Chronique japonaise*, consacrée à l'histoire du pays. Nicolas Bouvier résume des événements historiques, en les articulant autour du thème de la rencontre des Japonais avec le Dehors, ce qui prépare d'une façon tout à fait convaincante à la deuxième partie du livre, dans laquelle Nicolas Bouvier relate sa propre rencontre avec le Japon.

Ainsi, on trouve cet humour non déprouvé d'attendrissement ou de sympathie dans ce tableau du Japon sous l'occupation (1945-1952) :

[...] les GI's avaient débarqué dans un Japon en cendres sans essayer un coup de feu, mais tombant parfois, à l'entrée des villages détruits, sur des enfants postés là pour les accueillir et brandissant des drapeaux ... *japonais* (130).

Le dénouement est surprenant, décevant et même paradoxal. L'attente trompée souligne un écart des enfants par rapport à la réalité. Les points de suspension et les italiques accentuent l'effet comique de cette figure fondée sur la complicité entre le narrateur et le lecteur.

Et un peu plus loin, l'auteur ajoute une autre touche ironique :

[...] les Japonais avaient fait la paix comme autrefois la guerre : à fond de train (*ibid.*).

[...] les Japonais avaient «fait la paix» comme autrefois la guerre : à fond de train (1975:112, en édition originale).

En édition originale, les guillemets servaient à attirer l'attention du lecteur, mais le signe était peut-être un peu trop pesant. Sa suppression permet de reprendre le "caractère abrupt" et la "dimension dialogique". Cette suppression ne laisse-t-elle pas entrevoir que l'auteur met plus de confiance dans la "sagacité du récepteur" (Fromilhague, 1995: 55) ?

Au lieu de juger les autres, l'auteur invite le lecteur à "leur donner plutôt le droit à l'erreur" (Joubert, 1998: 195). Pourtant, il y a aussi des moments critiques dus à l'échec des rencontres. Le narrateur prend alors de la distance et choisit un ton humoristique ou l'autodérision pour raconter l'histoire de ce "trouble-fête".

Dans le récit de la fête des Fleurs au village de Tsukimura, il essaie de comprendre le comportement d'un vieillard qui lui avait refusé de prendre juste une écuelle dans ses "deux cents litres de soupe" :

L'odeur de son brouet me faisait à moitié défaillir. Je l'en ai complimenté et il m'a remercié bien poliment. Mais quand j'ai tendu mon écuelle, ses yeux se sont éteints et il a soudain cessé de me voir et de m'entendre. C'est qu'elle n'est pas pour moi, cette soupe : elle doit aller à qui de droit, dans un certain ordre de préséances, à un certain moment, et comment pourrait-il savoir ce que ce gribouille aux cheveux d'étaupe

sale est venu chercher ici. D'autre part, refuser c'est discourtois. Il s'est donc tiré d'embarras en me congédiant mentalement ; un tour de force, car son réduit était petit et j'y parlais de plus en plus haut (204-205).

L'auto-ironie marque la distance qui évite l'affrontement et le mépris. Le narrateur analyse le ridicule de la situation. Il se moque des attentes de "ce gribouille", convaincu de pouvoir "manger à la même écuelle"⁴. L'auto-ironie fait voir la difficulté de l'"intrus" à trouver sa place dans la communauté restreinte (195).

Et la perception pénétrante de Nicolas Bouvier découvre que même le natif du village, une fois établi à la ville, doit toujours faire face à cette frustration :

[...] j'ai l'impression que son élégance a dû lui valoir ici quelques quolibets qu'il n'a pas digérés. Il s'accroche à moi comme à une bouée, traverse la rue, franchit une porte, m'installe au coeur d'une famille attablée [...] (201).

La comparaison provoque un effet humoristique, ce qui atténue le registre presque tragique d'une situation propre au nouveau citoyen.

Par contre, au sujet de l'ésotérisme, le narrateur se montre sarcastique et impitoyable. Il recourt à l'ironie qui "recèle un fort potentiel d'agressivité" (Joubert, 1998: 17) et il décoche des flèches à des faux connaisseurs du théâtre nô :

[...] quelques «connaisseurs» et raseurs ésotérisants m'ayant gâté le plaisir à l'avance en m'assurant qu'ignorant comme je l'étais je ne tirerais rien du spectacle (avez-vous déjà bu une bouteille avec un connaisseur en vin ? c'est un supplice) (85).

Les guillemets servent à tourner en dérision l'énoncé. L'auteur exploite les parenthèses pour faire intervenir le narrateur. Ce dernier ironise d'un ton coupant sur les "raseurs ésotérisants". La métaphore (un supplice) fait ressortir l'oppression que font subir ces raseurs, en posant le narrateur en victime. Leur tempérament et leur médiocrité sont manifestement incompatibles avec la sensibilité esthétique de Nicolas Bouvier. Et même quand il s'agit de régler des comptes avec quelques adversaires, il n'oublie jamais le ton humoristique ou l'autodérision, qui lui procurent une arme efficace pour éviter le narcissisme.

Dans la *Chronique japonaise*, l'auteur cite à trois reprises Basho (1644-1694), créateur du haïku. Ce poète dit : "En composant un *haiku*, il y a des poèmes qui se

⁴ "Manger à la même écuelle : Manger ensemble; et, fig. avoir des affaires, des projets communs." *Litttré*.

réalisent tout seuls et d'autres qui sont composés. Si vous vous concentrez sur les sensibilités intérieures en les faisant s'accorder avec les choses, l'essence de votre esprit et de votre cœur devient le *haiku*. Si vous ne vous préoccupez pas de vos sensibilités intérieures, alors le *haiku* ne se fera pas, et vous en produirez un à partir de vos propres pensées. [...] il faut exprimer par des mots la lumière à laquelle les choses apparaissent avant qu'elle ne disparaisse de votre esprit" (Kato, 1986: 125-126).

Nicolas Bouvier exprime l'esthétique de Basho par les termes précis et concis : "leçon d'impermanence" (218). De même que Basho, Nicolas Bouvier tend à exprimer des impressions immédiates, d'où vient son "attachement aux détails les plus subtils" (Kato, 1986:126). Et quand l'écrivain-voyageur présente et interprète un inconnu, il se concentre sur la force des impressions. Les comparaisons et métaphores, en sollicitant l'imagination du lecteur, font découvrir la nouvelle réalité. Dépouillés des clichés de l'exotisme et de l'embellissement des souvenirs, les mots sont légers. Et cette légèreté reste la même pour expliquer les séismes et le théâtre nô. En voici quelques exemples:

la saison des pluies :

Il pleut à verse sur les feuilles neuves, la lumière change à chaque instant. Le ciel est comme une éponge lumineuse qu'une grande main presse et relâche (84).

les séismes :

Il y a ces matins où la terre tremble, où une main malveillante secoue les maisons
comme pour en faire tomber les fruits (145).

le théâtre nô :

[...] une voix d'outre-tombe, plaintive, rogneuse [...] (280).
[...] les silhouettes voûtées et empesées des acteurs, la gaucherie calculée, presque narcotique, des gestes et des pas glissés [...] (*ibid.*).

Pour décrire le goût de l'algue s'impose une nouvelle combinaison de mots réalistes qui frappe bien davantage la sensibilité du lecteur. La cuisine japonaise est constituée par les cinq saveurs : sucré, salé, acide, amer et umami. Et l'algue a contribué à la découverte du cinquième goût : umami, qui signifie en japonais, délicieux. Aujourd'hui, umami est graduellement introduit en Europe par les chefs français qui reviennent du Japon. Le goût de l'algue reste quand même étranger à la plupart des lecteurs, d'où vient l'intérêt de la description :

J'ai poursuivi ma route en mâchonnant cette espèce de cuir qui contient tous les goûts de la mer : sel, iode, la trace d'un banc d'anchois ou le sillage huileux d'un cargo. En le [=le *kombu*] retournant sur la langue on a même l'impression d'y sentir la pulsation des marées et le poids de la lune (247-248).

Ces métaphores inventées avec toute une gamme d'effets, reliant les sensations différentes, libèrent l'imagination du lecteur pour lui faire concevoir le réel inconnu.

La synesthésie est un trait saillant de l'écriture de Nicolas Bouvier. Par exemple, la fraîcheur du vent d'automne est évoquée par la courte phrase : "L'air était délicieux" (135). L'adjectif traduit une impression diffuse de bonheur que produit une promenade en ville dans l'après-midi. Cette légèreté et cette transparence des mots s'opposent à la lourdeur de l'atmosphère incantatoire qui dominait dans le voyage précédent, raconté dans *Le Poisson-Scorpion*.

Plus loin, la synesthésie sera plus développée dans la description du Tohoku (à Noheji):

Le jour se lève sur cette petite gare, sur des chaumes pourris par la pluie, sur des champs d'un vert soûlant qui me descend tout droit de l'oeil à l'estomac (219).

L'expression "tout droit de l'oeil à l'estomac" révèle l'originalité de l'écrivain. Sa poésie se déplace des distances éloignées aux proches, des objets extérieurs aux sensibilités intérieures. L'esthétique extrêmement affinée de Nicolas Bouvier engage l'imagination du lecteur à bouger et à s'orienter librement. L'auteur renvoie ainsi le lecteur à l'essentiel, en transcendant le temps et l'espace.

Cet art de la focalisation rappelle d'ailleurs une fenêtre ronde typique du temple bouddhique, que l'on perce dans le mur et qui a pour but d'intensifier la concentration chez le contemplateur du jardin. Elle s'appelle "la fenêtre du Satori".

Bibliographie

- BOUVIER, Nicolas (1975). *Chronique japonaise*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- BOUVIER, Nicolas (1991a). *Chronique japonaise*. Paris: Payot.
- BOUVIER, Nicolas (1991b). Préface à *La Vie immédiate* d'Ella Maillart. Lausanne : Editions 24 Heures.
- BOUVIER, Nicolas (1993). *Le Hibou et la Baleine*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (1996). *L'Échappée belle. Éloge de quelques pérégrins*. Genève: Métropolis.
- BOUVIER, Nicolas (1996). *Le Poisson- Scorpion*. Paris: Gallimard.
- BOUVIER, Nicolas (1997). *Le Dehors et le Dedans*. Genève: Zoé.
- BOUVIER, Nicolas (1998). *Routes et Détournés. Entretiens avec Irène Lichtenstein-Fall*. Genève: Métropolis.
- BOUVIER, Nicolas (1999). *L'Usage du monde*. Genève: Droz.
- BOUVIER, Nicolas (2001). *Journal d'Aran et d'autres lieux*. Paris: Payot.
- BOUVIER, Nicolas (2002). *Le Japon de Nicolas Bouvier*. Paris: Hoëbeke.
- BOUVIER, Nicolas (2004). *Le Vide et le Plein. Carnets du Japon 1964-1970*. Paris: Hoëbeke.
- FROMILHAGUE, Catherine (1995). *Les figures de style*. Paris: Nathan.
- HAMBURSIN, Olivier (2005). "Sur les traces de Nicolas Bouvier : portrait et perspectives critiques". In: Olivier Hambursin (éd.), *Récit du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, pp.223-237.
- JATON, Anne-Marie (1998). "Nicolas Bouvier", In: Roger Francillon (éd.), *Histoire de la Littérature en Suisse romande*. Lausanne:Editions Payot Lausanne, vol. 3, pp.487-499.
- JOUBERT, Lucie (1998). *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*. Montréal: l'Hexagone.
- KATO, Shuichi (1986). *Histoire de la littérature japonaise, tome 2, L'isolement du XVII^e au XIX^e siècle*. Paris: Fayard.
- MAGETTI, Daniel (1991). " Nicolas Bouvier, voyageur et moraliste". In: *Versants*, n° 20, pp. 83-92.
- PASQUALI, Adrien (1996). *Nicolas Bouvier. Un galet dans le torrent du monde*. Genève: Zoé.
- PERRIOUX, Maud (2005). "Une esthétique du fragment. Écrire pour retenir et pour laisser". In: Olivier Hambursin (éd.), *Récit du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Paris: Presses de l'Université Paris Sorbonne, pp.239-252.

LES COMBATTANTES DE L'OMBRE DANS L'AMOUR, LA FANTASIA D'ASSIA DJEBAR

ANNE AUBRY
Université Pablo de Olavide - Séville
acaubx@upo.es

Résumé : *L'Amour, la Fantasia* es un díptico entre las batallas del siglo XIX y las de la guerra de Liberación de Argelia. Desde el prefacio de la obra, aparecen los cuatro elementos principales: la memoria, la lengua llamada "extranjera", el deseo y la violencia. Para resucitar esta época, utiliza varias estéticas (pintura, cine, teatro). Al mismo tiempo, Assia Djebbar, que primero fue historiadora, es muy rigurosa en cuanto a la confrontación de varios testigos. Por otra parte, la Historia oficial está muy ligada a la historia individual (siempre hay un enlace entre capítulos autobiográficos y otros que evocan la guerra). A modo de conclusión, podemos señalar que más que oponer los dos valores de la lengua francesa (lengua de opresión o lengua de liberación), la lengua creada y utilizada por Assia Djebbar es una lengua "madrastra" o mestiza.

Abstract: *L'amour, la fantasia* of Assia Djebbar is a diptych between the battles of the nineteenth century and the War of liberation's battles. From the preface of the work, the four main elements appear: the memory, the "foreign" language, the desire and the violence. To revive this time, Assia Djebbar uses the code of various artistic languages: painting, cinema, theater. At the same time, Assia Djebbar (who was a historian), is very rigorous because she presents many witnesses of the same historical scenes. By another way, the official History is bounded with the individual history (there is always a link between autobiographical chapters and other ones which evoke the war. As a conclusion, instead of opposing both values of the French language (language of oppression or language of liberation), we can think that the language created by Assia Djebbar is a "stepmother language" or a hybrid language.

Mots-clés: Femme, Guerre d'Algérie, Bilinguisme, Francophonie, Colonisation, Mémoire, Histoire.

Keywords: Woman, Algerian War, Bilingualism, French-speaking authors, Colonization, Memory, History.

Que les femmes fassent la guerre semble scandaleux : comment imaginer une transgression d'une telle portée ? Cependant, physiquement, rien n'empêche la femme de guerroyer... mais la domination masculine réserve à l'homme l'usage des armes et son aptitude à faire couler le sang humain et animal. Les femmes, quant à elles, ne peuvent mettre à mort de façon sanglante. Aux hommes, le combat et la production, aux femmes, l'enfantement et le maternage. Françoise Héritier a bien montré dans *Masculin/Féminin* que « c'est une question de sang ».

Et pourtant, si l'on s'intéresse à un conflit essentiel du XX^{ème} siècle, celui de la Guerre d'Algérie, entre 1954 et 1962, beaucoup de femmes ont participé pleinement à cet événement. Selon les relevés historiques, onze mille femmes algériennes se sont engagées activement dans la Guerre de Libération Nationale. Le Congrès de la Soummam, lui-même le 20 août 1956 reconnaît la participation féminine à la guerre. Par ailleurs, nombre de femmes européennes ont appuyé les revendications nationalistes à l'Indépendance en participant à la lutte armée.

Ainsi, s'il est donc certain que les femmes ont participé à la guerre, où peut-on chercher les traces écrites qui en sont restées ? Qu'en est-il de celles qui l'ont décrite ou écrite ? Parviennent-elles à donner une voix à celles qui ont souvent été réduites, par une histoire androcentrique, à un rôle de simple témoin muet ?

Nous avons choisi de présenter ici une œuvre d'Assia Djébar, à cause de son traitement personnel et rigoureux de l'Histoire. Dans *Les Enfants du Nouveau Monde* (1962) et dans *Les Alouettes Naïves* (1967), elle raconte la guerre d'Algérie en choisissant comme point de vue l'expérience de femmes de divers milieux sociaux qui l'ont vécue. *L'Amour, la fantasia* (1985) se construit comme un diptyque entre les batailles du XIX^{ème} siècle livrées entre Français colonisateurs et Algériens colonisés, et la Guerre de Libération Nationale. Nous avons choisi de retenir cette dernière œuvre djébarienne pour circonscrire l'objet de notre étude en nous posant les questions suivantes :

- Comment Assia Djébar justifie-t-elle le choix de cette thématique guerrière ?
- Quelles sont les conséquences de l'écriture de la guerre ?
- Existe-t-il un destin parallèle entre cette écriture de la Guerre de Libération et l'écriture d'une « libération » personnelle ?

A.- Choisir d'écrire la guerre

« *Ecrire la guerre, (...) c'est frôler de plus près la mort, et son exigence de cérémonie, c'est retrouver l'empreinte même de son pas de danseuse ...* »

Dès l'incipit de *L'Amour, la fantasia*, intitulé « Fillette arabe allant pour la première fois à l'école », l'enjeu de l'écriture djébarienne est posé. Ces premières pages décrivent sa découverte et son apprentissage de la langue et de la culture françaises. Nous pressentons alors ce que sera la tension de quatre éléments fondamentaux de l'œuvre : la langue « dite étrangère », le désir, la violence et la mémoire. Nous voyons aussi se dessiner trois grandes lignes de force :

- La langue française comme vecteur d'un discours amoureux.
- La langue française comme résultat d'une violence historique, celle de la colonisation.
- La langue française comme trahison de la Loi du Père.

Ainsi, la langue qui sert à s'affranchir se reçoit aussi comme héritage d'une soumission imposée par la force et maintenue par la violence.

Par ailleurs et dès le départ, Assia Djébar se situe comme une auteure pour qui le féminin est une ligne de force et de résistance et cette conviction imprègne toute son œuvre. Elle se donne comme objectif d'être la porte-parole des femmes arabes dont les mots ont été ignorés ou cachés.

Il faut tout d'abord évoquer l'architecture du récit dans *L'Amour, la fantasia* dont le titre lui-même présente le couple d'Eros et de Thanatos. A l'instar du titre, l'œuvre a, elle aussi une structure duelle. Elle voit alterner des chapitres décrivant la guerre coloniale commençant en 1830 puis la Guerre d'Algérie; ce serait ce que l'on pourrait relier à « la fantasia ». D'autre part, elle est constituée de divers chapitres (situés en alternance avec les précédents à caractère plus historique) plus ou moins autobiographiques décrivant sa découverte de la langue française et de toutes les conséquences inattendues et pourtant déterminantes de cet apprentissage dans sa découverte du monde, ce serait ce qui correspondrait à « l'Amour ».

Et pourtant, à peine a-t-on proposé une ébauche de classement que celle-ci semble déjà réductrice. En effet, l'amour se vit sur le mode de la violence et de la guerre (guerre des sexes, guerre des cultures et guerre des langues), de même la guerre, la conquête coloniale de l'Algérie, qu'Assia Djébar appelle d'ailleurs à juste titre « la première Guerre d'Algérie » se vit aussi sur le mode amoureux (il s'agit d'une relation de rapt). Une guerre amoureuse, l'amour de la guerre, Assia Djébar semble nous perdre

pour mieux nous étourdir et nous priver de nos repères rassurants et même anesthésiants.

B.- La « première Guerre d'Algérie » : la prise de la ville

En lisant les journaux des officiers français qui furent chargés de mener cette campagne, Assia Djébar cherche à faire revivre une époque, mais surtout à « refermer les béances de l'Histoire ».

Le premier chapitre s'arrête à l'instant historique, celui, décisif, d'avant la bataille. S'arrêter sur son écriture est fondamental car nous voyons poindre plusieurs traits essentiels : « premier face à face. La ville, paysage tout en dentelures et en couleurs délicates, surgit dans un rôle d'Orientale immobilisée en son mystère. [...] la ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons » (Djébar, 1985 : 14-16).

La présentation d'Alger, la Ville imprenable, toute en couleurs, est très visuelle et, de ce fait, très cinématographique. Il faut encore relever la personnification de la ville qui est une femme, une Orientale, de surcroît. Comment ne pas évoquer ici Edward Saïd et son Orient envisagé comme le produit d'une création de l'Occident ? La métaphore du combat amoureux est donc installée : ce sont eux, les hommes, contre elle, la ville et Assia Djébar file la métaphore en accusant ses traits de violence et d'horreur.

Ce 13 juin 1830, le face à face dure deux, trois heures et davantage, jusqu'aux éclats de l'avant-midi. Comme si les envahisseurs allaient être amants ! [...] dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel. (page 17)

Dès ce heurt entre deux peuples, surgit une sorte d'aporie. Est-ce le viol, est-ce l'amour non avoué, vaguement perçu en pulsion coupable, qui laisse errer leurs fantômes dans l'un et l'autre des camps, par dessus l'enchevêtrement des corps, tout cet été 1830 ? (page 28)

Mais pourquoi, au-dessus des cadavres qui vont pourrir sur les successifs champs de bataille, cette première campagne d'Algérie fait-elle entendre les bruits d'une copulation obscène ? (page 31)

Les deux thèmes a priori antithétiques de la guerre et de l'amour sont donc enchevêtrés et Assia Djébar établit là un premier réseau de significations occultes : la prise de l'Algérie s'est faite sur le mode du viol fantasmé.

Au fil de son écriture, nous allons voir qu'Assia Djébar utilise plusieurs techniques pour ne rien négliger des horreurs de la guerre. D'une certaine manière, on pourrait dire qu'elle réalise dans son versant le plus macabre, le vœu de Paul Eluard « pouvoir tout

dire ». Ainsi ne néglige-t-elle aucun des aspects les plus sanglants des batailles même et (et surtout ?) si ce sont des femmes dont il s'agit :

Je ne retiens qu'une courte scène, phosphorescente, dans la nuit de ce souvenir [...]. Ces deux Algériennes – l'une agonisante, à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au cœur de sa main ensanglantée, la seconde, dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée – ces deux héroïnes entrent ainsi dans l'histoire nouvelle. Je recueille scrupuleusement l'image, deux guerrières entrevues de dos ou de biais, en plein tumulte, par l'aide de camp à l'œil incisif. Aurore d'une fièvre hallucinatoire, lacérée de folie...Image inaugurant les futures « mater dolorosa » musulmanes qui, nécrophores de harem, vont enfanter durant la soumission des siècles suivants, des générations sans visage. (pages 30-31)

Pourtant, Assia Djébar utilise encore d'autres codes esthétiques pour pouvoir redire l'horreur d'une autre manière. L'écriture cinématographique est un premier code mais le langage pictural en est un autre et le texte est saturé de références à différents peintres. La première mention du peintre a une fonction réitérative et a surtout une forte charge d'ironie qui indique la distance de l'auteur par rapport à son objet. :

Le chef de bataillon Langlois, peintre de batailles, au lendemain du choc décisif de Staouéli, s'arrêtera pour dessiner des Turcs morts, « la rage de la bravoure » imprimée encore sur leur visage. Certains sont trouvés un poignard dans la main droite et enfoncé dans la poitrine. Le dimanche 20 juin, à dix heures du matin et par un temps superbe, Langlois exécute plusieurs dessins de ces orgueilleux vaincus puis il esquisse un tableau destiné au Musée « Le public amateur en aura des lithographies » note à ce même jour Matterer . (page 29)

Certains critiques ont bien noté l'importance des arts plastiques dans l'écriture djébarienne . Ainsi Beïda Chiki écrit (1987 : 35,36) :

L'Amour, la fantasia fait appel à la méditation des arts plastiques. L'inspiration picturale continuera à divers moments d'être indirectement nourrie par Delacroix. [...] De la peinture dans ses multiples expressions (esquisse, aquarelle, lithographie) et du cinéma, Assia Djébar engage tout ce qui peut féconder son écriture, tout ce qui peut renforcer le regard critique et la mémoire, tout ce qui aide à concentrer la force de suggestion la multiplie et l'intensifie...A l'incipit du roman, l'image du père autobiographique tenant sa fille par la main, à l'excipit celle du

peintre Fromentin tendant à l'auteur « une main inattendue , celle d'une inconnue , celle d'une inconnue qu'il n'a jamais peinte .» La continuité est symboliquement restaurée et les échos se multiplient entre la mémoire, le savoir et la création artistique . »Les espaces mnémoniques dans les romans d'Assia Djébar .

Cinéma, peinture, il ne manque que le théâtre pour évoquer la guerre, et c'est un autre fantôme que l'auteur perçoit dans les journaux et dans les lettres que les officiers français écrivent en 1830. A de nombreuses reprises, on trouve des évocations de combats ou de victoires sous la forme de spectacles ou de pièces de théâtre.

Il est venu là comme au spectacle : il est vrai qu'il dirige , à Paris, le Théâtre de la Porte Saint-Martin [...] A la droite des tranchées, de Bourmont et son état-major surveillent le pilonnage, à partir de la terrasse du Consulat d'Espagne. [...] Devant « ce cirque immense, peuplé de milliers de spectateurs, deux heures s'écoulent pendant lesquelles les pièces algériennes sont réduites successivement au silence.

Pour conclure brièvement et momentanément la lecture de cette première partie, nous devons rappeler avec force qu'il n'y a pas de solution de continuité entre les deux séries de textes qui s'alternent, s'appellent et se répondent. Nous n'avons présenté ici que la partie « belliqueuse » mais il y a une exacte correspondance, un parallèle perpétuel entre la guerre que se livrent Français et Algériens pendant la « première Guerre d'Algérie » et l'opposition sourde et la méconnaissance entre l'homme et la femme dans la société d'origine d'Assia Djébar. Entre un chapitre consacré à la lecture critique des journaux des officiers français et un chapitre apparemment autobiographique de son enfance dans la société rurale algérienne, il y a toujours un lien, une association d'idées, la reprise d'un mot ou d'une problématique, comme pour donner à entendre que la guerre n'est pas qu'une histoire de canons et qu'elle n'est pas seulement là où on la peint.

Dans la deuxième partie intitulée « les cris de la fantasia », Assia Djébar débusque, dans les lettres des officiers français, la présence de l'écriture comme métaphore du sexe, de la conquête et du langage :

Notre capitaine s'adonne à l'illusion de ce divertissement viril : faire corps avec l'Afrique rebelle, et comment, sinon dans le vertige du viol et de la surprise meurtrière ? [...]

...ces lettres parlent, dans le fond, d'une Algérie domptée : chaque combat éloigne encore plus l'épuisement de la révolte. (pages 82 et 84)

Pourtant, si les mots des officiers présentent une « réalité monstre », Assia Djébar choisit de décrire cette même réalité dans toute sa cruauté. De même qu'auparavant, elle a utilisé plusieurs visions esthétiques, de même, elle choisit, pour mettre en relief une bataille cruelle où la tribu des Ouled Riah furent enfermés dans des grottes et brûlés vifs, d'écouter plusieurs témoins et de multiplier les points de vue : celui de Pélissier, l'officier qui a obéi à l'ordre de Bugeaud « enfumez-les tous comme des renards », celui de P. Christian, un médecin qui a vagabondé du camp français au camp algérien et qui décrira la bataille comme « une scène de cannibales », un soldat espagnol qui décrit dans une lettre à sa famille :

Quelle plume saurait rendre ce tableau ? Voir au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir ce feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant, et les continuelles détonations des armes ! » (page 103)

« Tous les cadavres étaient nus, dans des positions qui indiquaient les convulsions qu'ils avaient dû éprouver avant d'expirer. Le sang leur sortait par la bouche ; mais ce qui causait le plus d'horreur, c'était de voir les enfants à la mamelle gisant au milieu des débris de moutons, de sacs de fèves, etc... (page 105)

Elle fait ensuite le parallèle avec un autre officier, Saint-Arnaud qui utilise le même « procédé » cruel et tue 800 personnes de la tribu Sbéah. Comme l'officier tait son acte, il n'y a pas la même réaction de protestation et de rage à Paris. Du même coup, Assia Djébar insiste sur l'importance du souvenir, de la mémoire et du langage qui marque la mort. Le feu réel, qui imposa et apporta la mort est peu à peu symbolisé pour devenir un point de convergence avec les différents épisodes de la Guerre d'Algérie du XXème siècle.

C.- Ecrire la guerre d'Algérie

«Ecrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de voix disparues.»

Dans la troisième partie intitulée « Les voix ensevelies », Assia Djébar écoute, sans les contraindre, ni les diriger, les femmes qui ont vécu au premier chef la guerre d'Algérie. Il ne s'agit pas pour elle d'employer le ton de l'épopée, ni de retracer de combats héroïques mais elle choisit d'entendre des femmes, comme sujets d'une histoire, dans

leur expérience vécue ; dans cet aspect, la place du corps, comme nous le verrons, est déterminante.

La première qui soit convoquée et qui ouvre le cortège de femmes-témoins est une fillette et si elle raconte son histoire sur le mode de l'expérience vécue, sa figure est vite rapprochée d'une figure mythique, celle d'Antigone qui risque la mort pour rendre les honneurs funèbres à son frère dont l'âme errerait sans fin sans cette cérémonie de deuil :

Ahmed était là couché[...] Je voulais le laver, lui mouiller au moins le visage. J'ai pris de l'eau dans mes paumes : j'ai commencé à l'en asperger, comme pour des ablutions, sans me rendre compte qu'en même temps je pleurais, je sanglotais... Derrière, mon frère aîné Abdelkader s'approcha, et dit soudain aux autres d'une voix coléreuse :

-Mais pourquoi lui avoir montré le corps ? Ne voyez-vous pas que c'est une enfant ?

-Il est tombé devant moi !dis-je en me retournant d'un coup. Devant moi !

Et ma voix chavira. (Page 173)

Après cette figure exemplaire identificatoire, et quasi mythique, nous revenons à la dure réalité car dans cette guerre, les femmes semblent cantonnées à des fonctions prétendues « féminines ».

« Puis, nous sommes allés à Bou Aathmane où j'ai retrouvé deux filles : la compagnie des Frères allait et venait ; nous nous sommes mises toutes les trois à nous occuper de la nourriture. Finalement, on m'a envoyée, moi, la plus jeune, à l'hôpital du maquis pour y être utile. » (page 185)

« Moi, je lavais les malades et leur linge, je commençais à faire les piqûres. » (page 186)

« Ils prirent l'habitude de venir, de dîner, de veiller, puis de repartir dans la nuit. »(page 248)

« Nous emmenions du ravitaillement, nous lavions les uniformes, nous pétrissions le pain. » (page 265)

Pourtant, au détour de ces fonctions traditionnelles, point une fierté :

[...] il travaillait pour les Frères...Au début, j'avais piqué moi-même les uniformes. Mais comme il fallut s'occuper des marmites, je ne pouvais tout faire (...)

Comme j'étais fière des uniformes que je confectionnais ! Sans vanité, les miens étaient les mieux coupés 1 Tu en dépliais un, tu le suspendais : tu arrivais à peine à croire qu'il n'était pas acheté au magasin ! » (page 226)

Elles sont plus rares, celles qui peuvent exercer la fonction d'agent de renseignement :

Les Frères m'avaient demandé : « Es-tu au courant des mouvements prochains des Français ? » Je leur avais répondu : « Je ne sais pas pour l'instant, mais envoyez-moi quelqu'un demain à l'aube. Vous aurez le renseignement. » (page 229).

Les hommes continuent donc à diriger le destin des femmes, qu'il en soit de l'espace, du vêtement ou de leur vie sexuelle :

« la nuit, les hommes s'installaient d'un côté ; les femmes, même celles qui avaient épousé des maquisards et qui ne portaient pas l'uniforme, restaient de l'autre... » (page 188)

« Qu'elle mette une kachabia ! Qu'elle n'aille pas ainsi avec les soldats ! » (page 185)

« Ils avaient appris mon opposition au projet de mariage ; ils ne me dirent rien mais ils m'ont ramenée vers Bou Hillal, avec des maquisards de ma région. » (page 188)

Ainsi, si la participation des femmes à la guerre se fait presque toujours, dans ces témoignages, en reproduisant la division sexuelle du travail et de l'espace, le monde féminin reste celui de la fusion corporelle (nourrir, soigner) et de la maison (de là, les multiples mentions des maisons saccagées et brûlées, des maigres biens pillés et des troupes décimées par les soldats français.

Le pire reste pourtant dans le non-dit :

« La vie continua autrement. La France se mit à monter quasiment matin et soir chez nous. Ensuite, elle brûla les maisons d'abord puis les personnes. Emmener les bêtes, tuer les êtres humains. Que dire quand ils arrivaient dans une maison et qu'ils trouvaient des femmes seules ? » (page 264)

Les femmes actrices de la guerre, certes, mais aussi victimes à plus d'un titre. Si elles sont réduites à devoir suivre aveuglément les diktats des hommes qui leur enjoignent de faire tel ou tel autre choix, comment s'étonner de leur propre anéantissement ?

Comment s'étonner qu'une jeune fille qui a montré à plusieurs reprises son courage, sa détermination, son courage et sa fermeté, dise , lors d'une altercation avec un gourmier, en assumant une prétendue infériorité qu'elle a pleinement intériorisée :

« Tue-moi, dis-je, si tu es un homme ! Mais tu n'es pas un homme, tu es un gourmier ! Moi qui ne suis qu'une fille, vas-y, tue-moi ! Je ne suis pas une femme complète, mais c'est tout comme ! Tue-moi, car tu aimes tuer ! » (page 190)

Cependant, dans un sursaut de lucidité, une vieille femme dit : « la révolution a commencé chez moi, elle a fini chez moi. »

Elle sent bien, malgré sa fierté d'avoir pleinement participé et créé un événement vital , que sa victoire est diminuée si personne n'en témoigne : « Hélas ! Nous sommes des analphabètes. Nous ne laissons pas de récit de ce que nous avons enduré et vécu. » (page 212).

C'est dans cet interstice, dans cet écart entre la vieille femme analphabète et l'intellectuelle formée à l'école française que se situe Assia Djebar et que naît la problématique de l'emploi de la langue française.

D.- Ecrire en français

Avant toute autre considération sur le choix de la langue française, il faut rappeler avec Jeanne-Marie CLERC (1997 : 23-24) qu'il s'agit d'un choix imposé :

« ...question du choix de la langue. Choix imposé puisqu'Assia Djebar avoue ne pas connaître suffisamment l'arabe pour écrire dans cette langue et puisque, d'autre part, toute son acculturation de femme émancipée, formée aux techniques de la recherche historique dans laquelle s'enracine une partie de son roman, s'est faite en français. »

On a souligné dès le début de notre étude combien l'utilisation du français a pour la narratrice son poids d'ambiguïtés : elle crée une expression très juste pour désigner sa «langue marâtre ». Et pour ajouter encore à la richesse de ses comparaisons, elle utilise plusieurs termes de comparaisons : palimpseste, tunique, voile ; ce dernier objet

étant certainement l'objet le plus lourd de projections. Elle file alors la métaphore d'une langue qui, en voilant, dissimule plus qu'elle ne découvre. :

« Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais ou que je voile [...]

Chérifa ! Je désirais recréer ta course [...] Ta voix s'est prise au piège, mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas !

Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. » (page 202).

En conclusion, nous reprenons les questions que nous nous posions dans l'introduction :

Premièrement, Assia Djébar justifie le choix de cette thématique guerrière car elle veut faire entendre, dans les deux premières parties de son œuvre « la voix des sans-voix », celle de ses ancêtres torturés, brûlés et tués pendant la conquête de l'Algérie, à partir de 1830. Dans la troisième partie, elle se veut libératrice de la parole des femmes algériennes pendant la Guerre de Libération.

Deuxièmement, les « conséquences » de l'écriture de ces deux guerres sont de plusieurs ordres; mais ce qui semble évident, c'est qu'au-delà de la reprise d'épisodes guerriers et violents, l'histoire collective, l'Histoire, se confond avec l'histoire individuelle, l'histoire de celle qui dit « je ». Cette écriture complexe, faite de répétitions, de reprises— il y a toujours un fil d'Ariane qui relie les chapitres belliqueux à ceux de ton et de contenu plus autobiographiques— d'allusions, de jeux de mémoire, permet de situer l'enjeu du roman lui-même.

Troisièmement, et pour essayer de débusquer, au cœur de la langue, la présence – constante et conflictuelle- de l'Histoire, on pourra conclure que pour sortir de la dichotomie stérile du français langue d'oppression ou langue de libération ; on pourra se rendre compte que l'écriture djébarienne n'est pas que française, mais qu'elle est aussi arabe (et les nombreuses traductions l'attestent) et surtout c'est une écriture « métisse », ou comme elle l'écrit elle-même, « une écriture de la transhumance ».

Bibliographie

Articles de revues

MORTIMER, Mildred (1999): « Assia Djébar's Algerian Quartet :A Study in fragmented Autobiography». In : *Research in African Literature*, volume 28, num . 2.

BUENO, Josefina (1999): « Oralité dans les romans d'Assia Djébar », *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Lidía ANOLLI, Marta SEGARRA (eds). Universitat de Barcelona.

Livres

ALLAMI, Noria (1988) : *Voilées, dévoilées*. Paris : L' Harmattan.

ARNAUD, J. (1986) : *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives* (Tome I). Paris : Publisud.

BRAHIMI, Denise (1995) : *Maghrébines*, Paris, l'Harmattan.

CHIKHI, Beïda (1987) : *Les romans d'Assia Djébar*, Alger, Office des publications universitaires.

CLERC, Jeanne-Marie (1997): *Assia Djébar, Ecrire, Transgresser,Résister*. Paris : L'Harmattan.

DEJEUX, Jean (1993): *Maghreb. Littératures de langue française*. Paris : Arcantère.

HORNUNG,Alfred et RUHE, Ernstpeter (1998) : *Postcolonialisme et autobiographie : Albert Memmi, Assia Djébar, Daniel Maximin*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi.

ROCCA, Anna (2004) : *Assia Djébar, le corps invisible, voir sans être vue*. Paris, l'Harmattan.

ROQUE, Maria-Àngels (1996): *Les cultures du Maghreb*. Paris : L' Harmattan.

SEGARRA, Marta (1997) : *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : L'Harmattan-Awal.

CATHERINE COLOMB, LE ROMAN ET SES OMBRES

BERYL SCHLOSSMAN
Carnegie Mellon University
bfs@andrew.cmu.edu

Résumé: "Catherine Colomb, le roman et ses ombres"

La trilogie romanesque de la romancière romande évoque un monde de fiction où règne la mémoire et la subjectivité. Le temps et l'espace subissent un traitement féerique et poétique – et surtout moderniste -- qui n'a rien à voir avec le folklore et la nostalgie que l'on a souvent évoqués dans le contexte de cette oeuvre peu connue hors des frontières romandes. Les romans de Colomb mettent en scène la vie fantasmagorique et cruellement réelle de ses personnages de femmes, d'enfants orphelins, de marginaux et d'apatrides, ainsi que leurs ombres qui reviennent de l'autre monde pour observer les vivants, tirillés vers le mal et rêvant souvent d'une enfance brutale et magique en même temps.

Abstract: "Catherine Colomb, revenants in the novel"

The trilogy of the Francophone Swiss novelist Catherine Colomb creates a fictional world ruled by memory and subjectivity. The author's poetic modernist style, with its affinities for fantasy, transforms time and space in this new world, which is neither folksy nor nostalgic for the old days. Colomb's novels stage the fantasmagoric and brutally real lives of its characters – women, orphans, children, marginalized loners and 'displaced persons', as well as their shades, who fly back from the other world to observe the living. The latter are attracted to evil and violence even as their reveries move them back to the cruel and magical perceptions of childhood.

Mots-clés: Catherine Colomb, roman, la Suisse romande, style, fiction, esthétique

Keywords: Catherine Colomb, novel, fiction, French Switzerland, style, aesthetics

Il y a deux parties différentes. Il y a les fantoches d'un côté, et de l'autre côté, il y a [l']ailleurs. Voilà, c'est comme cela que je peux peut-être définir tous mes livres.

Catherine Colomb

L'oeuvre de la romancière Catherine Colomb propose plusieurs représentations étonnantes d'un monde fictif dédoublé, où la mort s'en prend aux vivants à tout moment.¹ Le combat dont il est question dans ce monde est lu parfois selon les termes allégoriques d'une guerre entre le Bien et le Mal qui remonte à la tradition biblique autant qu'à la littérature médiévale; les emprunts du piétisme et les sentiments exprimés au sujet de l'enfance innocente et victime semblent aller dans ce sens. Catherine Colomb paraît souligner la visée morale de cette dichotomie lorsqu'elle partage son univers romanesque entre l'espace, la dimension propre aux vivants, et le temps, un royaume habité par les morts (Colomb, 3:50). Mais il n'en est rien. Cette perspective réconfortante est une projection, ou une illusion, que le moindre de ses personnages démentirait.

Si les images nostalgiques tirées des daguerréotypies, les proverbes moralisants et les citations bibliques semblent baliser une vision chrétienne conventionnelle, par contre la force de l'écriture et sa nouveauté insolite remettent cette vision en question. Les livres de Colomb ne sont pas des mémoires écrits au fil des souvenirs dont un narrateur consistant se porte garant. La nostalgie dite souriante et qui regarde en arrière, selon la belle traduction française des vers de "Gaudence de Seewis," doit faire face à une violence inouïe et à la ruine qui menace tout, depuis la côte du lac Léman jusqu'en Chine, pays de l'abstraction et du lointain, depuis les vagues du lac jusqu'aux bombardements de la première guerre mondiale.²

Il n'y a rien de rassurant dans l'univers fictif où une serviette brodée est la seule trace qui reste d'une morte, et qui se trouve mêlée au sombre destin d'un enfant de commune: à la soif du père alcoolique, à la mort de la mère malheureuse et tendre, au feu qui avale son théâtre de papier, aux douleurs du fils qui allume des feux meurtriers pour se venger du monde. Dans cet exemple où il s'agit de l'enfant Joseph du *Temps des anges*, l'apostrophe pieuse d'une broderie ouvre un abîme familial aux lecteurs de la trilogie. Où est la vie promise, dans cette soif de beauté morale et de pureté absolue? On n'arrête pas de mourir, chez Catherine Colomb. Cet abîme-là remonte à

¹ Je tiens à remercier le Berkman Faculty Development Fund et le Falk Fund de la Carnegie Mellon University, dont le soutien m'a permis de mener à bien mes recherches sur l'oeuvre de Catherine Colomb.

² Sur la strophe de J.G. von Salis-Seewis, traduite par Colomb, voir Raymond.

la première page des *Châteaux en enfance*, d'abord intitulé "Les Chemins de mémoire."

Portée par une esthétique baroque et moderne, la présentation (la création) du monde chez Colomb est littéraire et graphique, picturale et visuelle. Souvent l'auteur construit ses phrases autour d'une dessin-devinette (ou *Vexierbild*) énigmatique, autour d'une fusion de l'image et de l'écrit. Les éléments et les personnages seraient susceptibles d'une évocation en miroir ou en trompe l'oeil. Le monde de Colomb offre au lecteur un aspect vraisemblable de la vie, liée au passé et ressentie d'abord comme immémoriale, malgré une fragilité qui s'accroît de plus en plus au cours de l'oeuvre. Dans ce domaine du vraisemblable, Colomb met les maisons et les vignes, le lac encadré par les montagnes, et le ciel de la côte. Le vraisemblable recouvre une partie du temps historique, religieux ou social, lorsque la guerre de 1870, le début du vingtième siècle, la Grande Guerre, ou bien le baptême d'un personnage, son mariage, la mort ou l'enterrement d'un autre en deviennent des repères. L'espace et le temps traversent les sujets qui parlent ou se taisent dans ces romans. Ils sont présentés sous un jour quotidien et partiellement vraisemblable, en ce qui concerne leur statut temporaire de vivants.

Ancrée dans la notion de la mémoire, l'oeuvre romanesque répartit le temps de manière imprévisible entre des époques, des instants qui surgissent, des retours en arrière et des envolées en avant: la plume de l'auteur se fait sabre, pour pratiquer des coupes dans le temps. Les contours de l'espace colombien sont évoqués avec précision, mais en même temps ils se prolongent presque à l'infini. Les personnages de Colomb montent dans l'air, creusent la terre, sondent le fond du lac, vont en montagne, naviguent jusqu'en Egypte ou arrivent de la Chine. On observe les vivants qui se laissent transporter ailleurs – hors du monde – et vers l'au-delà. Parcouru par les vivants, l'espace l'est aussi par les ombres, mais celles-ci sont invisibles aux yeux du monde, et dépossédées au même titre que les orphelins. Ce sont elles – les ombres – qui ouvrent l'espace à la dimension de l'infini et qui permettent au temps de quitter l'ordre chronologique pour faire des volutes et des arabesques, des figures selon la tradition de l'allégorie.

Le bien et le mal, le temps et l'espace, la vie et la mort s'entremêlent comme dans un tableau baroque. Ce monde déborde d'instantanés de bonheur captés malgré tout (malgré les autres) et de tristesses énormes, beaucoup moins doux que la mélancolie et la souvenance dans les vers de J. G. von Salis-Seewis cités trois fois dans *Châteaux en enfance*. L'écriture seule donne une vie nouvelle aux douleurs déchirantes du passé, aux images d'autrefois.

La mémoire invoquée par l'auteur dans ses interviews rappelle le deuil de

Thérèse, le personnage qui succombe à la douleur dans *Pile ou face*, le premier roman de Catherine Colomb. D'abord, la mémoire est le théâtre de la souffrance d'un deuil prolongé. La jeune femme mélancolique voit la perte de sa mère (et de son fiancé) comme l'annonce inévitable de sa propre mort. Or, la mémoire n'en est pas moins l'objet, chez Colomb, d'un éclatement poétique imprévisible. Entre la mort du protagoniste qui termine ce premier roman (renié plus tard par l'auteur) et la première page du premier chef d'oeuvre, *Châteaux en enfance*, une révolution littéraire et esthétique transforme la notion de la mémoire en chemin d'écriture. La mémoire dont il est question laisse son point de départ dans l'ombre, met l'identité du sujet (celle ou celui qui se souvient de quelque chose, ou de quelqu'un) entièrement en question, saute d'une génération à l'autre et d'un personnage à l'autre, avance ou recule dans le temps sans autre point d'attache qu'un événement, qu'une réflexion, qu'une image, qu'un mot, et à la limite, qu'une absence d'image ou de mot.

La mémoire au sens ordinaire n'est que le point de départ d'une oeuvre qui, tout en puisant dans les souvenirs de l'auteur, maîtrise la construction d'une oeuvre moderne de fiction. L'auteur met en place un usage non-linéaire et non-psychologique de la mémoire. Son étrangeté est relevée de motifs ornementaux et de leitmotifs poétiques et oraux. Ce luxe imagé nous fait entrer dans le labyrinthe de la langue, de ses espaces et de ses temporalités. Le chemin de l'écriture reconnue par l'auteur commence véritablement lors de la première phrase annonciatrice d'un nouveau monde littéraire, au commencement des *Châteaux en enfance*: "Jenny laissa tomber le canevas où elle brodait à minuscules points de croix deux petits sapins vert tendre, un dragon chinois rose, l'alphabet, les chiffres de ses brèves années; elle se plaignit d'un violent mal de tête" (Colomb, 1:29). Cette première phrase met la vie menacée de la fille en place à partir du canevas brodé, ses motifs décoratifs rappellent la création biblique et en même temps, peut-être, le canevas inquiétant de la vie d'après Baudelaire, dans "Au Lecteur". En tout cas, Jenny passe à l'éternité par l'écriture brodée: les minuscules points, les lettres, les chiffres, les arbres et l'animal fantastique, la Suisse et le bout du monde (chinois, ici), même les couleurs de plantes, de fleurs et de chair sur fond blanc. Le lac se fait entendre, et c'est "trop tard" qu'arrivent les parents. La scène se répète, avec une morte qui n'est pas nommée, "plus tard"; la rumeur du lac se répète, et c'est encore une fois "trop tard" que l'on arrive. La mort de Marguerite, fille de Galeswinthe et mère de la petite fille Elisabeth, élevée par sa grand'mère, est un secret pour l'instant. Muette, la mort passe dans les pétales de roses blanches tombées sur le perron, dans la nuit où la soeur arrive "trop tard." Lorsque l'imprudente brodeuse sera Marguerite, "la création animée envahissait la maison" (Colomb, 1:73). La broderie, variante secrète de l'écriture, fait sortir le temps

de son cadre, sème la ruine et annonce la mort. Réflexion singulière sur l'activité des jeunes filles cultivées et des femmes vertueuses d'autrefois! Entre les "fantoques" d'ici et les spectres d'ailleurs, les broderies-écritures quittent le vraisemblable. Elles donnent des couleurs et des figures à la blancheur opaque de l'avenir, canevas de l'inconnu.

Chez Catherine Colomb, le vraisemblable de l'expérience ordinaire -- travail, cérémonie, ennui, ressassement vaniteux, mesquinerie, déception, faute, erreur, crime et parfois acte de bienfaisance -- cède son pouvoir devant l'étrangeté familière du monde dit Autre, ou "ailleurs."³ La scène de ce théâtre de la cruauté oppose les victimes de la mémoire, de l'innocence, de la faiblesse et de l'enfance aux ennemis puissants. L'esthétique se mêle des sentiments et des réclamations dans un monde allant vers l'Apocalypse en passant par des inventaires d'antiquités et de botanique. La beauté est tâchée d'horreur, la pureté glisse vers le crime. Ce monde laisse le bien et le mal s'emmêler inextricablement. De façon étrange, le monde de Colomb se rapproche de celui de Proust, où il n'y a que la mère et la grand-mère pour tenir, vertueuses, dans un monde où le désir est invouable et l'amour presque toujours profané.

Malgré le rappel constant du cirque, du guignol et du décor en carton, en vérité, le bon et le méchant, la victime et le sadique, habitent parfois le même pauvre corps. Tout le théâtre intime du sentiment (ou l'humour ironique qui le tient parfois à distance) n'y changent rien. Il y a deux exemples dans *Le Temps des anges*, Jules et Valérie, dont la disparition du manuscrit palimpseste (le "brouillon") s'inscrit dans le roman. Le personnage émouvant et silencieux de Jules est compris seulement par sa mère, perdue depuis longtemps. Il ne sort de son enfance prolongée que pour étrangler le médecin de famille, et Valérie, cible de plusieurs flèches dans le texte comme dans sa famille, vieille fille humiliée, se venge de manière atroce de Silvia qui a épousé son fiancé, Gaston, dit le demeuré. Lors des funérailles d'Hermine, leur belle-soeur, personne ne sait pourquoi ils sont absents: "Mais où sont Jules et Valérie?" (...) "Mais où sont donc Jules et Valérie?" (Colomb, 2:113-114). Jules est retrouvé à la page 114, mais Valérie est absente jusqu'à la fin du roman, pour toujours, sauf une brève réapparition dans un fragment du manuscrit, peut-être lié aux *Royaumes combattants*. Les questions continuent à son sujet, dans *Le Temps des anges*: "Mais Valérie? où est Valérie? (...) où est Valérie? on ne disparaît pas ainsi quand on n'a pas de bateau à fond de verre" (Colomb, 2: 115, 127). Catherine Colomb joue avec le hasard de sa disparition et l'intègre dans le texte du roman avec le rappel de la disparition d'Honoré,

³ Le texte de l'épigraphie est une citation d'un entretien radiophonique de Catherine Colomb. Voir la Postface de Marion Graf aux oeuvres de Colomb traduites en allemand.

reparti au loin dans son bateau fantastique, après avoir esquivé plusieurs tentatives familiales de mettre fin à ses jours.

Jules et Valérie, ces deux abandonnés du destin, frère et soeur comme par hasard, s'avèrent être les personnages perdus que Colomb évoque (de manière oblique, en ce qui concerne la soeur) dans un entretien.⁴ Son anecdote a de quoi amuser le public ainsi que la journaliste, mais ce qu'elle fait passer sous silence est rien de moins que sa technique romanesque et poétique. Lorsqu'elle transforme le brouillon en manuscrit, ses personnages émergent du palimpseste primitif. Le hasard de l'écriture peut détourner tel dessin de l'auteur, telle lumière du narrateur.

Dans ce monde imprévisible et moderne, le hasard n'est pas aboli comme la tour d'où est tombée la Tourterelle, la mère perdue de César, Zoé, et leurs deux frères dans *Les Esprits de la terre*. Colomb est plus proche de Mallarmé et de la résonance moderniste du "Coup de Dés" que bien des auteurs, poètes et romanciers, de sa génération. Ainsi ce n'est pas un hasard que la première page de *Châteaux en enfance* laisse déjà entendre le commencement du monde. Dans la terreur du catéchisme, les phrases de Colomb laissent filtrer le sacré et le comique, pour marquer le point de départ d'un nouveau monde. A l'esquisse du pasteur à la voix didactique, Colomb ajoute une note moliéresque pour faire résonner, d'autant plus discrètement, le rôle de l'écriture: "A toi! (...) qui a créé le monde?" (Colomb, 1: 29-30). C'est ainsi, toujours à la première page, que l'esprit s'installe dans le chaos de la terre – depuis le bruit de l'eau qui accompagne l'enfance de la vie donnée et perdue, celle de Jenny au couvent et de Marguerite, qui ne sera nommée que bien plus tard. La broderie de Jenny figure le commencement du monde.

Dans le deuxième roman, *Les Esprits de la terre*, la création romanesque souligne de rôle du personnage de César, orphelin qui n'arrive pas à renoncer au passé, ni à son enfance. Avant la création des personnages comme Jules et Valérie, César "le D.P." est capable de faire le mal. Le meurtre de Madame (sa belle-soeur, qu'il aurait pu épouser à la place d'Eugène, son frère) a lieu à la fin du roman, selon toutes les indications des dernières pages et des remarques préparatoires qui jalonnent le texte. Par ailleurs, ce meurtre s'inscrit dans la loi sacrée et magique selon laquelle tous ceux qui profanent de leurs gros pieds l'emplacement de la Tour abolie (le lieu où la mère trouva la mort) en mourront.

Cible, victime et "croix" de Madame, César est un rêveur incapable d'oublier l'enfance ou de s'arranger avec le présent, mais capable de faire le mal autant que le bien, quand il n'est pas en train de rêvasser ou de travailler pour ses frères. Son

⁴ Suzanne Delacoste, "J'ai perdu un de mes personnages", suite à l'article souvent cité de Philippe Jaccottet.

ambivalence fait de lui un des personnages inquiétants, mélancoliques et inoubliables qui habitent le monde romanesque de Colomb. Si le meurtre de Madame se justifierait éventuellement par toute l'horreur de son personnage, par contre, César tout comme elle se venge en écrasant ceux qui sont petits ou faibles. Il bat l'enfant de commune, estropie un de ses neveux après avoir tenté de tuer l'autre, et enfin profite de la naïveté d'une pauvre serveuse qu'il laissera enceinte pour filer à l'anglaise. L'orphelin devenu homme joue un rôle plus ambigu que l'auteur ne l'a indiqué en comparant César aux Juifs déplacés et privés de patrie lors de la guerre, ou à elle-même et à son frère enfants lors de la mort de leur mère (Perrier). La fiction présente cette mère perdue à jamais en plusieurs personnages et en plusieurs formes, dont la Tourterelle, nom à peine codé de la colomb(e), se rapproche le plus, en tant que surnom indicateur d'une trace biographique.⁵ Mais César, tout de même, finit par tuer l'Ogre avant de passer sous le lac dans une rêverie finale. Celle-ci n'indique pas forcément sa mort à lui, puisque le directeur le voit revenir après avoir noyé Madame.

Colomb, qui disait n'aimer que la fin de ses livres, mêle la vie à la mort dans les dernières lignes du roman. Elle nous introduit dans l'inextricable entrelacs de la rêverie, dans le labyrinthe de l'ailleurs. Son écriture prolonge l'instant de perception et de méditation, et finit par l'éclairer d'une lumière surnaturelle. Dans la dernière instance des rêveries de César, Colomb réussit à marier la douleur à l'extase. Surréal et surnaturel, le motif de la mémoire le tient dans son filet et le plonge dans l'eau, sous le lac et dans la terre qui l'attire irrésistiblement. Il ne pourra jamais se débarrasser de ses souvenirs d'enfance comme le ferait un habitant du royaume de l'utile, marchand d'espace et de temps. La raison donnée est le mariage d'Eugène avec Madame, qui ferma l'avenir à César et le mit à la porte. Mais César rêvait déjà lors du bal, où la rencontre avec son parrain l'empêcha de parler avec la jeune fille qui allait épouser son frère – à sa place, selon la logique du roman.

Au-delà de l'enfance orpheline et faible, il n'est pas facile de séparer le bien du mal dans le monde créé par Colomb. En fin de compte, il n'y a que quelques êtres qui seraient dignes de l'amour que l'on a pour eux. Dans la trilogie et dans plusieurs autres textes, les fantômes et les traces de la mère et de la grand'mère sont teints d'une tendresse insolite au milieu des scènes de famille, crises, tentatives de meurtre, calvaires et révoltes. Dominé par la mort et le souvenir, un jour surréel prend le dessus dans ce monde sur le point de voler en éclats. Colomb donne à ses romans une noirceur proche de l'esprit frondeur du surréalisme autant que de l'esthétique

⁵ Le nom de la Tourterelle prend peut-être son point de départ romanesque dans la broche aux deux colombes, donnée par la reine Victoria et portée par la tante d'Emilie Févot, à la deuxième page de *Châteaux en enfance* (I, 30).

baroque et de ses atmosphères tragiques. Radicale d'étrangeté, la rencontre déchirante entre la Mort et la "souvenance" – associée du désir languissant et insouvenable que la tradition classique et baroque nomme Mélancolie -- caractérise la modernité de l'oeuvre de Catherine Colomb.

Dès que la mort et le désir s'en mêlent, la mémoire retourne le passé et son avenir dans tous les sens, la chronologie se perd, et les repères conventionnels du temps s'évanouissent comme dans le rêve. En allant dormir vers le matin, le surréaliste Saint-Pol-Roux mettait un écriteau sur sa porte: "Le poète travaille." André Breton y ajoute le voeu de suivre le langage jusqu'à son évanouissement dans le rêve, dans le silence (Breton).

Désormais c'est le langage porteur d'images et de fragments, de beautés et de terreurs, qui arrive jusqu'à nous. Le langage est un troisième royaume que Colomb évoque constamment mais qui glisse, invisible, à travers l'espace et le temps, filtré par les êtres et les paysages. L'eau et le ciel, la transparence de l'air et la lumière qui découlent d'une projection de lanterne magique, d'une transformation des histoires et des souvenirs en brouillon, et du brouillon détruit en manuscrit de roman.

La séance de lanterne magique, prélude dramatique à la séparation du soir, souligne la mélancolie du Narrateur proustien, enfant à Combray. Ce spectacle est un spectacle à mi-chemin entre la daguerréotypie et les décors de théâtre utilisés dans les premiers essais cinématographiques. Chez Colomb comme chez Proust, la lampe (ou la lanterne) est une image puissante de l'art romanesque que l'oeuvre capte et transforme à sa manière. Devant la mélancolie nocturne de la séparation, le Narrateur à Combray devient spectateur des histoires d'amour mérovingiennes; le narrateur (instance neutre et changeante, chez Colomb, où on ne peut toujours lui attribuer une identité féminine) de l'histoire de Louise-Galeswinthe évoque les récits mérovingiens, ainsi que l'usage proustien, peut-être, dans le prénom merveilleux et l'image emblématique de la lampe toute légère, source cristalline d'une lumière aussi surnaturelle que l'amour même. Cette lampe est associée à la douceur et la tendresse de Galeswinthe, seul personnage de toute l'oeuvre présenté de son vivant pour incarner l'amour maternel.

Lors de la mort douloureuse de Galeswinthe, le narrateur évoque les "merveilleuses semences" de la balsamine, aussi énigmatiques que la bonté du personnage, surnommé encore la Reine des Pauvres. Colomb entoure la mort de Galeswinthe de la promesse radieuse de l'avenir, du fruit des souvenirs et de l'amour d'une grand'mère. Elle rappelle son petit visage où, mystérieusement, le temps ne trouva pas de place. Galeswinthe agonisant avec sa lampe de cuivre à côté rappelle l'étrange bonheur de la lampe de cristal de l'autre Galeswinthe, la mérovingienne.

Cette lampe est en elle-même une allégorie du pouvoir magique des lettres. Miraculeusement dotée de mouvement, exprimant le deuil dans sa chute, et, rendue légère, reçue par le marbre qui cède miraculeusement pour la laisser entière, la lampe de cristal se transforme en un fantastique compagnon de l'exil de la Reine des Pauvres. Dans le secret de la fiction, elle rappelle discrètement la grand'mère de l'auteur, le double deuil de l'orpheline qu'elle était, ainsi que l'histoire légendaire qu'elle aimait relire.

Emblème de ses miracles et de l'expression théâtrale, la lampe de cristal qui se détache, tombe, et ne se brise pas au moment des funérailles de Galeswinthe permet à Colomb de broder la dernière page blanche du roman d'un entrelacs où le prénom de Louise s'inscrit, à mi-chemin entre la vie et la fiction. Cette technique revient tout au long de l'oeuvre, surtout au sujet de la pèlerine de laine noire, emblème de la grand'mère, prêtée par l'auteur à une suite de personnages marqués par le deuil et la mort. A la même page, elle évoque une dernière fois "Jenny – ou Sophie? – qui brodait sur un fin canevas un sapin vert et rose" et les roses blanches d'une "jeune morte" (Colomb, 1:125). Le nom de la fille est en train de quitter la mémoire des vivants et de se faire avaler par le temps, on ne le sait plus, et sa broderie est condensée, désormais, comme les bribes d'un rêve. Dans les signes écrits de cette broderie, Colomb illustre ce qu'on appelle, dans la vie courante, "les ravages du temps".

Les noms fantastiques et tenus secrets, celui de Galeswinthe qui remonte au *Récits du Temps mérovingiens*, sont révélés uniquement par la voix du narrateur. Lorsque Paul, le frère aimé, parle à Galeswinthe sur son lit de mort, dans un instant de vérité, c'est Louise qu'il appelle. C'est un indice seulement pour attirer l'attention du lecteur sur le royaume où baigne cette création en noir et blanc. Ce monde du langage est un théâtre d'ombres que l'auteur donne en échange de la terreur devant la page blanche ou de la douleur de marcher, dans la nuit, sur des pétales de roses blanches tombées, et qu'elle seule nous fait sentir. Bonheur et douleur à la fois, cette projection à l'écran de la vie quotidienne, ce monde palimpseste qui vit d'une autre vie, que l'auteur appelle *ailleurs* -- ombres volatiles mais ancrées dans la mémoire du roman, ou *fantoques* – la terreur et la violence carnavalesque des figures d'un nouveau Guignol. Chez Catherine Colomb, leurs traces sont prolongées plus bas, plus loin, plus haut, au-delà des cimes du tilleul, des anges du lac, des glaciers. Leurs formes sont à déchiffrer dans la nuit illuminée qu'elle nous donne à lire.

Bibliographie

BRETON, André (1975). *Manifestes surréalistes* Paris: Gallimard.

COLOMB, Catherine (1993). *Oeuvres complètes*. Lausanne: L'Age d'homme.

COLOMB, Catherine (1997). *Gesammelte Werke*. Berne: eFeF Verlag.

DELACOSTE, Suzanne (1962). "J'ai perdu un de mes personnages". *Nouvelle Revue de Lausanne*, 19 juin 1962, sans pages.

JACCOTTET, Philippe (1962). , "Catherine Colomb, Prix Rambert 1962". *Nouvelle Revue de Lausanne*, 19 juin 1962, sans pages.

PERRIER, Anne (1963). "Catherine Colomb: Le Temps des Anges". *Nova et vetera*, janvier-mars 1963, pp. 39-46.

REYMOND, Claude (1980). "Souvenir et mythe personnel dans l'oeuvre de Catherine Colomb". In: *Mélanges Marcel Regamey, Cahiers de la Renaissance vaudoise*, 215-229.

POÉTIQUE DU GENRE ET REPRÉSENTATION DE L'AUTRE DANS LES RÉCITS DE FEMMES VOYAGEUSES AU XIX^e SIÈCLE*

FÁTIMA OUTEIRINHO
Université de Porto
outeirinho@letras.up.pt

Résumé: Genre très développé au XIX^e siècle, la littérature de voyage, publiée à cette époque-là, est particulièrement cultivée par le littérateur. Pourtant, l'avènement au récit de voyage de la femme-auteur ou de la femme qui voyage sera progressivement expressif au fur et à mesure qu'une mobilité croissante de la femme s'affirme, surtout à partir de 1850. Partant de l'analyse d'un *corpus* de récits de femmes voyageuses en langue française, il s'agit de réfléchir soit sur les approches ou les écarts face à une poétique du genre majoritairement définie par un écrivain homme, envisageant une éventuelle spécificité féminine, soit sur les représentations de l'autre que ces récits de voyage construisent.

Abstract: The travel literature genre that was published and greatly developed during the 19th century was mainly the workings of men. Nonetheless, after 1850, when the mobility of women gained weight, the arrival of women writers to travel literature, and the surge of women that travelled, became apparent and more significant in connection to this genre. On analysing a *corpus* of narrative texts related to women travellers of French expression, this paper looks at the approximation and distancing of the genre, primarily defined by the male writer, in the hope of finding a feminine specificity. It also seeks out representations of otherness drawn up by these types of narratives.

Mots-clés: Littérature de voyage, femmes voyageuses, XIX^e siècle
Keywords: Travel literature, women travellers, 19th century

Genre très développé au XIXe siècle, fort lié à l'expansion considérable d'une pratique culturelle dont le phénomène touristique n'est qu'un des visages bien que l'un des plus évidents, la littérature de voyage se présente en tant que genre particulièrement cultivé par le littéraire. Bien que l'avènement au récit de voyage de la femme-auteur ou de la femme qui voyage soit progressivement expressif au fur et à mesure qu'une mobilité croissante de la femme s'affirme, surtout à partir de 1850¹, nous ne pouvons pas ignorer la majorité écrasante de récits au masculin.

Pourtant, il faut bien le reconnaître, la recherche sur des textes de voyage non-fictionnels de responsabilité féminine est de plus en plus fertile et notamment dans le monde anglophone. Dès les années quatre-vingt-dix, des études portées sur le récit de voyage d'auteur féminin peuvent être de plus en plus repérées, le chemin ouvert par les *Gender Studies* ou *l'Histoire des Femmes*. Ces études poursuivent plusieurs objectifs : rendre visible une écriture au féminin, découvrir ou redécouvrir une mobilité féminine assez importante – et les ouvrages sur les femmes aventurières, les femmes soldats, les femmes pirates, les femmes exploratrices illustrent bien ce dessein-, mais d'autres buts justifient ces nouvelles approches : le besoin de questionnement sur le rôle des femmes dans la société et sur les représentations du féminin et du masculin et aussi une réflexion sur l'apport féminin face à un paradigme du genre particulièrement construit par le masculin. L'ouvrage de Bénédicte Monicat, *Itinéraires de l'Écriture au Féminin. Voyageuses du 19^e siècle* (1996) ou celui de Barbara Hodgson, *Les Aventurières, XVIIIe-XIXe siècle. Récits de femmes voyageuses* (2002) s'inscrivent tout à fait dans ce contexte. La publication d'essais, la réalisation de rencontres scientifiques, spécifiquement dédiés à la femme voyageuse, se multiplient et permettent de retrouver des écrits de voyage au féminin, le développement des recherches s'avérant encore bien nécessaire, surtout en ce qui concerne un *corpus* en langue française².

Toutefois faut-il noter que la visibilité accrue des textes de voyage féminins résulte aussi d'une présence de plus en plus fréquente dans les *curricula* universitaires de la littérature de voyage en tant qu'objet d'étude, notamment dans des cours de

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

¹ Cf. "L'élargissement de l'espace: migrations et voyages", *Histoire des Femmes. Le XIXe siècle*, Paris, Plon, 1991, pp.479-486: le développement des transports, la migration par nécessité économique ou politique, le voyage par choix ou par obligation justifie une mobilité croissante.

² La réalisation en 2007 d'un colloque à Lyon ou d'une journée d'études à Strasbourg sont des excellents exemples du caractère prégnant de l'étude des récits de femmes voyageuses à l'heure actuelle.

master ou de doctorat³. Des publications tels que l'article de 2004 sur « The Importance of Travel Writing » de Tim Youngs, professeur à l'Université Nottingham Trent, au Royaume-Uni ou, en 2005, la publication aux Etats-Unis d'un ouvrage, non par hasard intitulé, *Methods for Teaching Travel Literature and Writing (2005)*⁴ sont bien des signes de cette présence de la littérature de voyage dans l'Université et de l'attention portée sur ce domaine.

Dans le monde de l'édition, il faut signaler l'abondance de titres concernant des textes de voyage y compris d'œuvres traduites aussi bien que la création de collections spécialisées parues en librairie. Si bien que la plupart de ces publications appartiennent au XXe siècle, il y en a aussi des rééditions de récits du XIXe, ou même avant, et encore ne faut-il pas oublier les publications posthumes de textes qui ont été écrits lors d'un voyage entrepris mais qui n'avaient pas été l'objet de publication. La résurgence du genre semble irréfutable. N'empêche que l'accès aux textes non contemporains de femmes voyageuses se trouve encore difficile.

Un exemple de ce phénomène éditorial est celui des Éditions Robert Laffont : de 1985 jusqu'à 2004, surgissent dans la collection « Bouquins » une vingtaine de titres publiés qui s'inscrivent dans la littérature de voyage. Cette collection, au papier léger et au contenu dense, propose au lecteur soit des anthologies d'extraits de récits de voyages accompagnées d'intéressantes introductions, de chronologies, de cartes, de notices biographiques sur les différents auteurs des récits, anthologies organisées autour d'une destination de voyage – le voyage en France, en Chine ou en Orient, par exemple - soit des regroupements de titres d'un auteur dont les grands tirages permettent des prix plus attractifs.

Ces différents ouvrages donnent matière à réflexion : la considérable mobilité des européens, dans l'Europe et vers d'autres destinations, la diversité de destinations choisies, le besoin et aussi le désir de rendre par écrit une expérience voyageuse, l'évolution du genre, la place réservée à des récits de voyageurs (hommes), l'avènement de la femme à l'écriture du voyage ou la présence d'un récit au féminin dans ces anthologies.

Dans cette communication, je me propose donc de réfléchir sur la présence d'un récit au féminin dans quelques unes de ces anthologies de textes de voyage. Sachant d'avance que le plus probant serait d'élire tous les titres déjà parus, je ne choisirai pourtant que trois ouvrages concernant des destinations de plus en plus populaires, au

³ À la Faculté des Lettres de Porto, par exemple, et en articulation avec une unité de recherche scientifique, l'Institut de Littérature Comparée Margarida Losa, fonctionne un master dont un des séminaires semestriels se penche précisément sur la littérature de voyage.

⁴ Nous n'oublions pas le rôle exercé par des centres de recherche tels que le *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages* à l'Université de Paris IV, fondé dans les années quatre-vingt.

XIXe siècle. Partant de l'analyse d'un *corpus* de récits en langue française écrits par des femmes voyageuses, il s'agit de réfléchir soit sur les approches ou les écarts face à une poétique du genre majoritairement définie par un écrivain homme, envisageant une éventuelle spécificité féminine, soit sur les représentations de l'autre que ces récits de voyage construisent⁵.

Récit au féminin, poétique du genre et représentation de l'autre

Destination du voyage exceptée et bien que les critères d'organisation et de sélection des textes à présenter en anthologie ne soient pas les mêmes pour les trois ouvrages – des critères tels qu' une amplitude chronologique plus ou moins large, une structure de l'ouvrage ancrée sur des axes thématiques, sur un plan chronologique ou sur des repères géographiques, le choix de voyageurs francophones et/ou d'autres - , un simple coup d'œil jeté sur la table des matières de chacune des anthologies élues, *Le Voyage en Orient*, *Le Voyage en Espagne* et *Le Voyage en Suisse*, permet de constater ce à quoi on s'attendait déjà : le nombre de récits de voyage féminins est mince face aux récits de voyage masculins.

Barbara Hodgson avance des raisons pour expliquer le fait que le nombre de récits de femmes soit proportionnellement résiduel par rapport à ceux des écrivains hommes : « Peut-être [affirme Barbara Hodgson] les Européennes considéraient-elles leurs activités comme trop insignifiantes pour faire l'objet d'un livre, ou bien les éditeurs prêts à accepter leurs œuvres étaient-ils moins nombreux » (Hodgson, 2002 : 3). Sentiment de peu de valeur envers leur propre production, circulation des impressions de voyages dans un cercle d'amis ou en famille, et la pratique épistolaire s'adaptait à perfection à ce type de diffusion restreinte, la manutention d'un journal, la publication fragmentaire dans les périodiques⁶, et pas obligatoirement suivie de la publication en volume, voici des raisons variées qui expliquent le besoin de retrouver des traces de l'écriture de ces femmes à permettre une publication posthume de leurs écrits et qui souvent a eu lieu.

L'anthologie du *Voyage en Orient*, au XIXe siècle, offre aux lecteurs des extraits du *Journal d'un Voyage au Levant* et de *À Constantinople* de la Comtesse de

⁵ Tel que l'affirme Barbara Hodgson, "Saisir le rôle de ces récits de voyage est essentiel pour comprendre le phénomène des femmes voyageuses (...). Ils ne relatent pas seulement leurs aventures mais témoignent aussi de leurs attitudes à l'égard des hommes, des autres femmes et des autres cultures" (Hodgson, 2002:4).

⁶ Rappelons tout simplement deux périodiques qui publiaient des récits de voyage: la *Revue des Deux Mondes* (Cristina di Belgiojoso, ou George Sand) et *Le Tour du Monde* (Jane Dieulafoy, Madame Chantre, Madame de Ujfalvy-Bourdon, Madame Carla Séréna, Marie-Anne de Bovet, Marthe Maillé, Madame F. Michel, Miss French-Sheldon ou Lydie Paschkoff).

Gasparin⁷. *Le Voyage en Espagne*, du XVIe au XIXe siècle, présente des textes de voyage de Madame d'Aulnoy (*Relation du Voyage en Espagne*), de Mademoiselle de Pons (*Relation d'un Voyage fait à Paris*), de la Duchesse d'Abrantès (*Mémoires*), de Madame de Brinckmann (*Promenades en Espagne*), de George Sand (*Un Hiver à Majorque*) ou de Valérie de Gasparin (*À travers les Espagnes*). *Le Voyage en Suisse*, d'ampleur chronologique encore plus vaste – de la Renaissance au XXe siècle –, nous permet de rencontrer plusieurs femmes qui ont écrit sur l'expérience voyageuse : Madame Roland (*Voyage en Suisse*), Madame de la Briche (*Les Voyages en Suisse de Mme de La Briche en 1785 et 1788*), Élisabeth Vigée-Lebrun (*Souvenirs*), Helen Maria Williams (*Nouveau Voyage en Suisse*), Madame Gauthier (*Voyage d'une Française en Suisse*), Madame de Staël (*De l'Allemagne, Dix années d'exil*), George Sand (*Lettres d'un Voyageur*), Madame Edgar Quinet (*Mémoires d'exil (Bruxelles-Oberland)*), Anna Dostoïevski (*Carnets*), Katherine Mansfield (*Journal*) ou Rosa Luxemburg (*Correspondance*). Cependant, dans ces trois anthologies, il ne s'agit en aucun moment de rendre compte d'une quelconque spécificité féminine.

Le goût du dépaysement, la recherche du pittoresque ou de l'aventure, le besoin ou la volonté d'accompagner leurs époux, l'exil politique, plusieurs sont les raisons qui conduisent ces femmes au voyage et au besoin d'en faire le témoignage. Ces raisons ne leur appartiennent pas en exclusif, aussi la mobilité des hommes voyageurs se justifie-t-elle par des motifs similaires. De même, pour ce qui est de la diversité de l'inscription générique des textes de femmes voyageuses, on constate une semblable adoption de genres. Les relations de voyage, le journal, les mémoires, les lettres, voici de multiples voies choisies pour apporter un témoignage sur l'expérience de l'autre étranger. Et, en ce qui concerne les stratégies narratives aussi peut-on repérer le signe de la diversité que les textes d'écrivains-hommes révèlent pour séduire et attirer l'attention du destinataire : la description, le dialogue, la divagation, la notice historique, le fait divers, l'anecdotique, le romanesque ou le récit légendaire.

Pour ce qui est des démarches auto-réflexives, le récit de voyage accorde une place importante à une inscription de procédés d'écriture metapoétique et tout particulièrement à une étape liminaire du récit. Or ces démarches sont aussi adoptées dans les textes des femmes-auteur. Dans son *Journal d'un voyage au Levant*, la Comtesse de Gasparin s'attarde longuement sur les caractéristiques de son récit pour bien établir un pacte de lecture :

⁷ La relation posthume du voyage en Constantinople de Xavier Hommaire de Hell, de la responsabilité de sa veuve, peut-être ne surgit-elle que parce qu'elle est envisagée comme "un peu décevante" (Berchet, 1985:1087).

L'auteur, en écrivant ces trois gros volumes, avait un but...il en avait même deux: faire partager à ses amis les vives jouissances qu'il éprouvait lui-même ; désennuyer honnêtement son prochain. [...]

Ce journal est un journal. C'est-à-dire qu'il a tous les inconvénients du genre. Il manque de vues d'ensemble, souvent de perspective [...]. Il est subjectif. L'auteur y succombe, sans le vouloir, à la tentation de parler de lui [...] (Gasparin :34-5).

De même que dans le texte du voyageur masculin, le récit au féminin se veut personnel voire autobiographique et, par conséquent, l'emploi de la première personne est majoritaire. Voici un passage des *Carnets*⁸ d'Anna Dostoïevski, bien suggestif de ce genre d'occurrences. En Suisse et à la vue de Garibaldi, Anna Dostoïevski observe:

De loin, quand je vis son front, il me sembla que c'était Fédia, dont le front ressemble à celui de Garibaldi. Enfin, on le vit lui-même, vêtu d'une chemise rouge et d'une cape rayée, avec un feutre gris qu'il agitait de tous les côtés. Quel bel et beau visage il a, il est âgé de cinquante-cinq ans et je crois qu'il est un peu chauve. Mais quel bon, quel aimable, quel modeste visage il a, il doit être étonnamment bon et intelligent (Dostoïevski : 1009).

Mais malgré un registre personnel de l'expérience viatique dans ces récits de femmes, peut-on affirmer qu' « Elles apportent à leurs narrations une sensibilité, une chaleur humaine, un sens du concret que l'on ne trouve pas toujours dans les rapports des voyageurs » (Mariot, 1996) ? Seulement une analyse comparative de textes intégraux d'écrivains et d'écrivaines pourrait ratifier ou non cette affirmation. Si on se tient aux extraits réunis dans les anthologies, il serait prématuré de l'affirmer.

Des trois anthologies seul l'ouvrage concernant le voyage en Suisse, à structuration chronologique accentuée, intègre, explicitement, un sous-chapitre intitulé « Regards féminins » accompagné de la notation suivante : « La présence de témoignages féminins est plus le fait des circonstances troublées que de l'état de la société. La révolution a mis la plume dans la main de quelques femmes, exceptionnelles tant par leur don d'observation que par la capacité d'analyser l'amorce de libération, dont profite le 'deuxième sexe' » (Reichler, 1998 :1134). Si cet aparté justifie l'avènement de la femme à l'écriture de voyage, il ne porte aucun jugement concernant une spécificité féminine de ces regards. En fait, les courts extraits qui suivent, de Madame Gauthier et de Helen Maria Williams, se penchent sur la constitution politique de Berne ou la description de la ville de Bâle ou encore sur les

⁸ Les *Carnets* de Anna Dostoïevski n'ont été publiés qu'en 1973.

mœurs du peuple, pleins de considérations qui pourraient aussi être signées par des hommes.

De même que dans les récits des écrivains voyageurs, l'occurrence de *topoi* auxquels le lecteur s'attend a lieu dans les textes de voyage au féminin. Prenons comme exemple le voyage en Espagne : tout narrateur-voyageur se sent obligé à parler des risques d'attaques des bandits espagnols - même si l'expérience de ces risques ne survient pas - ou de la proverbiale saleté des auberges. Le récit de Madame de Brinckmann ne fait pas exception. À plusieurs reprises Madame Brinckmann affirme :

En quittant Valladolid le 30 par un matin bien noir, puisque je le commençais à trois heures, je me disais, mon cher ami : Allons je me confie à Dieu, me voilà lancée en la compagnie d'un muletier qui a l'air tout à fait brave homme ; mais en cas d'attaque de plusieurs bandits, que ferais-je ? (Brinckmann : 247)

Et un peu plus loin, elle dira encore à ce sujet:

Dans le silence de la nuit et la solitude de la forêt, je confesse que les histoires de brigands me revenaient à l'esprit ; cependant je me sentais très forte et très disposée à la résistance, et, quoique n'ajoutant aucune espèce de foi à tous les récits de voyage, je me mettais sur la défensive (*idem* :251).

La constante référence à l'attitude religieuse espagnole est aussi un bon exemple de ces présences obligées. Les descriptions des processions, les allusions plus ou moins longues à l'Inquisition soulignent le fanatisme religieux du peuple espagnol. George Sand dans *Un hiver en Majorque* suit de chemins semblables (Sand :579).

L'effacement progressif de ce qui est typique, dû à une mode française envahissante, est aussi objet de plainte :

[...] cette jolie mantille noire, comme elle est menacée d'abandon ! Il y a bien un tiers des femmes en chapeaux, et quels chapeaux ! Vraiment, les jolies figures de ces dames ont l'air de fleurs jetées au fond de vieux cornets à bonbons » (Brinckmann :579).

Et de par ces exemples nous pouvons déjà constater bien que provisoirement que les représentations de l'autre dans ces extraits en analyse perpétuent des constructions figées.

Un besoin cognitif de comparer va bras dessus bras dessous avec le voyage car, en fait, le constant usage de la comparaison permet aussi des repérages identitaires ou des questionnements autres. Les textes des femmes voyageuses adoptent aussi ce procédé. Par exemple, la Comtesse de Gasparin offre à son lecteur une réflexion curieuse - parce que différentielle par rapport à un discours d'eurocentrisme - sur la condition de l'européen face à celle de l'oriental:

Et que c'est bien l'Orient ; qu'on se sent bien au centre d'un monde, les antipodes du nôtre ! [...]

Au Caire, l'Européen se sent chez lui ; à Constantinople, c'est le Turc qui est chez soi. Au Caire, sous Méhémet-Ali, les musulmans contemplaient de très bas l'Européen ; à Constantinople c'est de très haut que les Turcs nous regardent. Au Caire, l'Européen, c'était un génie supérieur et redoutable qu'on se permettait parfois d'assassiner quand on le surprenait seul dans quelque faubourg perdu, mais devant lequel on s'inclinait avec respect lorsqu'on le rencontrait par les rues de la ville. L'Européen, voulait bien, dans sa condescendance, visiter el Mussr el Kaïra, la cité s'en tenait honorée. Intègre ou déloyale, toute action de l'Européen était juste. L'Européen pouvait à son gré manier le bâton, faire siffler la courbache, molester le fellah, rompre les os de quiconque lui résistait, toujours il avait raison. Ici, à Constantinople, l'Européen placé dans un milieu qui l'enveloppe et qui le domine, voit bien que sa petite personne n'en est pas le centre. (Comtesse de Gasparin, 1985 : 554-555).⁹

Ce qui arrive soit dans les textes des voyageurs soit dans les textes des voyageuses c'est que l'étranger dont on fait l'expérience est à tout instant mis en rapport avec un code d'approche, un imaginaire, héritage culturel en circulation qui fonctionne comme guide de voyage, toujours en faisant appel à une mémoire collective nationale ou européenne. C'est pourquoi Claude Reichler souligne :

Dans leurs périple et dans leurs écrits, les voyageurs du XIXe siècle [et j'ajouterai en spécifiant, les voyageuses] n'inventent plus guère : ils répètent, vérifient leurs lectures, conforment leurs impressions aux images répandues. D'où ce sentiment de deuxième vue et de variation sur des thèmes connus qui caractérise leurs écrits (Reichler, 1998 : 9).

⁹ Il faut souligner ce passage en tant qu'occurrence différentielle d'une possible spécificité du récit de voyage au féminin car il illustre ce que Sara Mills affirme: "Ce qui est généralement considéré comme limitant l'écriture des femmes [...] peut en fait être considéré comme discursivement productif, en ce que ces contraintes permettent l'existence d'une forme d'écriture dont les contours révèlent la nature des discours dominants en même temps qu'ils en élaborent une critique à partir de la marge" (apud Monicat, 1996: 32). Cf. aussi Monicat, pp. 56-62.

Parfois pourtant une dénonciation d'une vision stéréotypée surgit. Par exemple, une mythification de la Suisse - et qui est de l'ordre de l'idéalisation - valorisant la liberté, la simplicité et l'hospitalité¹⁰, est dénoncée par Helen Maria Williams:

L'aspect du pays répondit pleinement aux rêves brillants de mon imagination. Quant aux caractères des mœurs des Suisses, un séjour de quelques semaines à Bâle tempéra un peu mon enthousiasme. [...]

Mais si j'eus un mécompte en ceci, ce fût peut-être de ma faute, ou celle des voyageurs précédents. Enthousiasmée des beautés naturelles de la Suisse, mon imagination, qui chérit de préférence les rêves du bonheur et de la perfection, s'était plu à peupler ce beau pays d'habitants dignes de lui. Elle répugnait à placer des usuriers et des agioteurs au milieu des grands tableaux de la Suisse ; de même qu'elle verrait avec dégoût une image gothique au milieu de l'architecture élégante d'un temple grec (Williams, 1998 [1798] :1139)

De même que dans les textes de voyage au masculin, il ne s'agit pas dans ces textes de femmes-auteur de s'emparer d'un imaginaire uniquement perpétué ou stimulé par d'autres récits de voyages ou par d'autres lectures et que le voyageur porte avec lui. L'art dramatique, et notamment l'opéra, sont aussi sources non négligeables. George Sand, par exemple, en visitant un temple protestant genevois, se laisse entraîner par son imagination appuyée sur les *Huguenots* de Meyerbeer :

De ces dalles, que n'échauffent jamais les genoux du protestant, semblaient sortir des voies graves, des accents d'un triomphe calme et serein, puis des soupirs de mourant et les murmures d'une agonie tranquille, résignée, confiante, sans râle et sans un gémissement. C'était la voix du martyr calviniste, martyr sans extase et sans délire, supplice dont la souffrance est étouffée sous l'orgueil austère et la certitude auguste.

Naturellement ces chants imaginaires prirent dans mon cerveau la forme du beau cantique de l'opéra des Huguenots(...) (Sand : 658).

Tout comme les hommes voyageurs, les femmes voyageuses portent avec elles une topographie qu'elles souhaitent voir se matérialiser tout au long du chemin. Les textes de voyage témoignent donc d'un imaginaire culturel fait d'éléments d'origine diverse où tous les voyageurs puisent.

¹⁰ Cf. Helen Maria Williams (Williams: 609-612).

Conclusion

L'avènement de plus en plus considérable au XIXe siècle de la femme-auteur ou de la femme voyageuse au récit de voyage s'explique d'une part par la mobilité croissante de la femme et, d'autre part, s'explique aussi par une longue pratique de l'écriture au féminin étroitement liée à la notation du quotidien, et la littérature de voyage, génériquement orientée par une pratique masculine, est étroitement liée à ce qui est vécu au jour le jour.

De par la poétique du genre, ces textes de femmes voyageuses réunis dans ces trois anthologies sont ancrés dans un moule générique partagé soit par des écrivains soit par des écrivaines et les textes de voyage au féminin ne semblent pas apporter de contributions innovatrices au genre. De même, les représentations de l'autre diffusées par ces textes rendent compte aussi d'un imaginaire partagé qui a tendance à se perpétuer. Dans ces ouvrages peut le lecteur rencontrer dans les textes des femmes voyageuses une spécificité féminine, « une rhétorique du féminin » (Monicat, 1996 : 4) ? On dirait que très difficilement. Cependant leur inclusion dans ces anthologies n'est pas du tout un fait mineur car elle permet de re-écrire et de renforcer une historicité féminine souvent obscurcie.

Bibliographie

HODGSON; Barbara (2002), *Les Aventurières.XVIIe-XIXe siècle. Récits de Femmes-voyageuses*, Paris, Seuil.

Écrire le Voyage, org. György Tverdota, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
Gender, Genre & Identity in Women's Travel Writing ed. Kristi Siegel, New York, Peter Lang, 2004.

MARIOT, Suzann (1996), « Quelques Voyageuses entre 1883 et 1910 d'après la revue 'Le Tour du Monde', *Roccafortis*, 3e série, tome III, n° 17, janvier, p. 32-36.

Methods for Teaching Travel Literature and Writing exploring the word and self, Eileen Groom (ed.), New York, Peter Lang, 2005.

MONICAT, Bénédicte (1996), *Itinéraires de l'Écriture au Féminin. Voyageuses du 19^e siècle*, Amsterdam, Rodopi.

PERROT, Michelle (1991), « Sortir », *Histoire des Femmes. Le XIXe Siècle*, t. IV, Paris, Plon.

Le Voyage en Espagne. Anthologie des Voyageurs Français et Francophones du XVIe siècle au XIXe siècle, Bartolomé et Lucile Bennassar (orgs), Paris, Robert Laffont, 1998.

Le Voyage en Orient. Anthologie des Voyageurs Français dans le Levant au XIXe siècle, Jean-Claude Berchet (org.), Paris, Robert Lafont, 1985.

Le Voyage en Suisse. Anthologie des Voyageurs Français et Européens de la Renaissance au XX Siècle, Claude Reichler et Roland Ruffieux (orgs.), Paris, Robert Laffont, 1998.

YOUNGS, Tim (2004), « The Importance of Travel Writing », *The European English Messenger*, vol. 13.2, Autumn.

LA CONDITION DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE FACE À L'INTERNET

Voyage dans l'hypertexte

ANA PAIVA MORAIS

Universidade Nova de Lisboa
anapm@fcsh.unl.pt

Résumé: Développement de quelques points de repère sur les conditions actuelles de la littérature face aux nouvelles situations de divulgation et de transmission électronique des textes littéraires français. On examinera, en particulier, les modalités de lecture déterminées par l'internet envisagée en tant qu'"espace littéraire" (Blanchot). Notre réflexion critique posera les questions de la machine littéraire (Calvino), de la pensée rizomatique et nomadique (Deleuze et Guattari), et de l'encyclopédie afin de mieux cerner le problème de la mise en spectre du livre (Derrida), sans oublier l'actualité de concepts tels que la polyphonie et l'ouverture textuelle pour la pensée sur l'hypertexte électronique. Les deux cas examinés sont la *BDHL – Banque de données d'Histoire Littéraire* (<http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php>), et le site de la *SATOR – Société pour l'Analyse de la Topique Romanesque* (www.satorbase.org).

Abstract: This paper seeks to develop some issues currently discussed by the critics concerning literature in the internet and the new conditions for transmission of French literature electronically. We shall examine, in particular, the conditions of reading brought about by internet considered as a new "literary space" (Blanchot). Critical approaches will be based on concepts such as "literary machine" (Calvino), ryzomatic and nomadic thought (Deleuze and Guattari) and encyclopedia, in order to get a clearer view of what Derrida has called the spectre of the book. We shall also bear in mind how the concepts of polyphony and textual opening contributed to new insights into the electronic hypertext. The websites examined are *BDHL – Banque de données d'Histoire Littéraire* (<http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php>) and *SATOR – Société pour l'Analyse de la Topique Romanesque* (www.satorbase.org).

Mots-clés: hypertexte, littérature française, lecture

Keywords: Hypertext, French Literature, Reading

Le Texte Désincarné

Le but de cette communication est de proposer quelques points de réflexion sur les conditions actuelles de la littérature face aux nouvelles situations de divulgation et de transmission électronique des textes littéraires français, en particulier sur les modalités de lecture déterminées par l'internet envisagée en tant qu' "espace littéraire" (Blanchot).

Je proposerai d'abord quelques questions qui me semblent essentielles pour comprendre dans quelle mesure l'espace électronique a contribué à l'orientation de la littérature dans un sens spécifique au cours des dernières années et comment il a déterminé l'avènement d'un nouveau statut du littéraire qui est, d'ailleurs, toujours en cours de construction. Dans un deuxième moment, j'examinerai une banque de données qui comprend des textes et des ressources de recherche, la *BDHL – Banque de données d'Histoire Littéraire* (<http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php>), et le site de la *SATOR – Société pour l'Analyse de la Topique Romanesque* (www.satorbase.org) – thesaurus en-ligne de *topoi* narratifs dans la littérature française d'ancien régime. Les dimensions modestes de cet article ne nous permettront qu'une analyse très sommaire de cette question qui s'avère centrale dans ce cadre spécifique: la survalorisation de la logique du réseau et le retrait, presque jusqu'à l'annulation, d'autres pratiques de saisissement des textes. Le lecteur actuel sera tenté d'interpréter ces signes comme la mise en place d'une perspective particulière du texte qui peut aller jusqu'à l'oblitération d'autres modalités traditionnelles d'écriture, de lecture et d'analyse ou produire des survivances fantasmatiques du livre. Pourtant, le plus intéressant, à notre avis, est à chercher dans ce que Calvino appelle la "machine littéraire": on peut constater que la circulation du texte littéraire dans la web ne fait qu'utiliser la machine électronique pour souligner la machine qui est toujours à l'oeuvre dans le phénomène littéraire et ceci en dehors ou en dépit de la machine elle-même.

L'ouvrage magistral publié dans le cadre du projet "Enciclopédia e Hipertexto"¹ a été à la fois une source d'information fondamentale, compte tenu de l'actualité, de l'extension et de la variété épistémologique de ses références, et un outil à la portée des critiques soucieux de trouver de nouvelles pistes de réflexion sur le statut actuel du littéraire. Les repères qu'on y trouve approfondissent tellement le champ de réflexion critique sur la question de l'internet, telle qu'on la perçoit aujourd'hui, que l'application

¹ Pombo, Guerreiro e Alexandre, 2006.

de quelques-unes de ces pistes à l'analyse des cas particuliers suffira pour apporter des conclusions intéressantes dans le contexte de l'étude de la littérature française.

En proposant le concept de pensée rhizomatique et nomadique, qu'ils opposent à une écriture de la représentation axée sur la logique de la reproduction du monde, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont frayé le chemin à la compréhension de pas mal d'aspects fondamentaux de nos pratiques actuelles dans le contexte de l'espace électronique, bien que ces deux philosophes ne se soient jamais occupés de cette application spécifique de leur pensée. L'écriture rhizomatique met en place l'agencement de l'hétérogène et du nomadique, aussi bien que le mélange de différents plans. De nouvelles combinaisons qui misent sur le possible contingentiel sont mises en place tout en forçant le retrait de l'idée d'une mémoire organisatrice et structurante.

Une poétique de l'oubi est au coeur de l'univers textuel aperçu sous cette lumière; ceci vient contrecarrer une conception de l'écriture qui a évolué vers une rigidité des dispositifs d'écriture trop dépendants de conventions littéraires qui sont devenues des contraintes, voire des limitations. L'univers numérique apporte des possibilités de déstructuration du texte tout en permettant des ouvertures vers des horizons d'écriture et de lecture qui sont restés inexplorés jusqu'à un temps assez récent. Pourtant, ces possibilités ne sont guère une nouveauté absolue dans le cadre des études littéraires. Que l'on pense aux travaux de Bakhtine, de Kristeva et de Umberto Eco. Le développement de la théorie littéraire autour du concept d'intertextualité a permis aux penseurs de se pencher de façon plus rigoureuse sur des questions touchant spécifiquement l'organisation des textes et de comprendre les avantages de l'étude de la littérature en tant que système. Les études plus récentes sur la parodie ont remis l'accent sur les relations littéraires contextuelles.

Pourtant, n'oublions pas que cette pensée du système avait connu des développements importants aussi au niveau intratextuel; le concept de polyphonie, que Bakhtine a appliqué à l'analyse du récit, en est un exemple. Les travaux de Kristeva ont avancé au cours des années soixante-dix dans le sens de l'ouverture textuelle. Umberto Eco nous a aidés à construire, d'une part, une perspective du système littéraire de codification envisagé comme une modalité de la classification des textes en vue de l'établissement de l'archive, c'est-à-dire, de la production des structures de mémoire. Pourtant, il a aussi montré que la mise en place de ces pratiques de l'archive n'en suspendait pas moins les contraintes de lecture même que celles-ci établissaient jusqu'à favoriser des modalités d'interprétation plus ou moins ouvertes. Les modèles de classification structurent les textes en un système de catégories, mais ce réseau de

connections est suffisamment large pour permettre de lier les textes selon de nouveaux, et souvent surprenants, itinéraires associatifs.

Le réseau électronique a beau déstructurer le livre, il ne le détruit pas; il propose à la place de la représentation du livre son fonctionnement en tant qu'interrupteur de l'écriture, pour reprendre le mot de Derrida², ceci entraînant l'effondrement de l'oeuvre envisagée dans sa dimension physique et dans une finitude plus ou moins programmée. Le réseau vu en termes de la "world wide web" propose une étendue presque infinie de l'ouvrage dont la projection sur l'infini, d'autre part, permet son existence virtuelle, ce qui est souligné par les penseurs de la culture contemporaine qui ont construit une théorie du virtuel d'après la notion de l'impossibilité de l'expérience finale.³

Derrida suggère que le traitement de texte désincarne le texte, qu'il le libère des contraintes de la clôture et de la successivité, mais que, d'autre part, il travaille dans le sens de recréer le livre en tant que spectre. Cette spectralité du livre lui permet de retrouver une place dans l'espace de l'internet. Il ne s'agit point d'une fantaisie accidentale, mais plutôt nécessaire, puisque le livre est la référence symbolique de l'écriture, il est la condition de la forme. La réinvention du livre dans la web s'étend sur plusieurs niveaux: la ligne et la page, et d'une façon générale, toutes les modalités de la mise en page. Celles-ci imitent les dispositifs traditionnels d'édition, ce qui entraîne le paradoxe d'une écriture désincarnée, devenue plus spirituelle et moins corporelle, tout en s'appuyant sur le modèle du livre, c'est-à-dire, sur la forme et l'objet.

Les questions auxquelles le critique est tenu de répondre aujourd'hui pourraient être comprises en deux sortes de problèmes: comment le savoir peut-il être totalisé ou totalisable, et est-ce que l'enjeu de l'hypertexte électronique se trouve vraiment dans le rassemblement encyclopédique du savoir? Comment contrôler l'hétérogénéité des connaissances et la force centrifuge de leur disposition dans l'espace électronique? Comment arriver à un degré d'unification suffisant des données pour que leur saisissement par l'utilisateur soit possible?

À ces questions générales d'autres doivent s'ajouter: comment l'univers des textes numérisés estompe-t-il l'origine et qu'en est-il de l'auteur dans ce nouveau paradigme? Dans quelle mesure les traces de l'écriture sont-elles effacées et quelles sont les conséquences de cet effacement pour la littérature?

On reconnaît dans ces questions des problèmes qui touchent au concept d'autorité, surtout dans les notions d'auteur et d'écriture. L'estompement de l'origine

² Derrida, 2000.

³ Rosa, 2005.

entraîne la disparition de la trace de la main et de toute empreinte sur l'écrit. L'écriture ne renvoie plus au geste inaugural, elle ne célèbre plus que l'actuel, celui-ci étant le temps du lecteur par excellence, sa puissance créatrice et l'effet de coïncidence (temporaire ou spatiale) du lecteur et de l'auteur y sont de plus en plus mis en évidence. Pourtant, l'expérience hypertextuelle ne récupère point des notions comme "la mort de l'auteur", pas plus qu'elle ne fraie le chemin à la transférence linéaire de l'autorité vers le lecteur qui remplacerait, en quelque sorte, l'autorité perdue de l'auteur par simple élimination d'un des axes de compétence. On ne peut, tout au plus, que vérifier un remplacement partiel, temporaire et, surtout, illusoire, des compétences, parce que l'hypertexte lui-même dépend toujours de l'initiative d'un auteur.

Il n'en est pas moins vrai que c'est sur le lecteur que retombe une grande partie de l'activité perdue de l'auteur. L'interactivité de l'hypertexte engage de plus en plus le choix du lecteur par moyen de "liens" et de réseaux associés. Quelques spécialistes de l'hypertexte ont mis l'accent sur deux types différents de systèmes hypertextuels: l'association et la connexion. La mise en évidence de l'hypertexte associatif part des études qui soutiennent que la pensée humaine se construit selon la logique de l'association. On passe d'un élément à un autre en les associant selon un schéma de voies imposé par le cerveau. L'analogie entre l'hypertexte et le mode d'opération du cerveau a contribué à former l'idée que l'hypertexte serait structuré comme le cerveau humain et ses théoriciens ont fait circuler l'idée d'une analogie entre le réseau de "liens" et la capacité associative de la pensée humaine. Par contre, d'autres spécialistes partisans de la thèse de la connexion soutiennent que, contrairement à l'association, qui est le fruit de l'accident faisant passer arbitrairement d'une idée à une autre qui nous est proposée par le hasard, la connexion est une association contrôlée. La connexion n'admet pas de coïncidence entre les représentations de l'utilisateur et la logique de l'hypertexte, l'association contrôlée n'opère pas dans le cadre de l'intimité du sujet et de sa singularité mentale, elle n'est pas strictement individuelle. Ceci rend la relation hypertextuelle des idées plus apte à la communication puisque dans les connexions d'idées nous avons affaire à des ensembles de conceptions communes qui sont intelligibles aux autres.

Pour tous les spécialistes de l'hypertexte, l'idée centrale est celle du "lien". Dans n'importe quel type d'association il y a un contrat entre le système hypertextuel et l'utilisateur, et ce contrat est au cœur du système. Pourtant, il n'en est pas moins vrai que la notion de lien, bien qu'elle permette de faire converger plusieurs niveaux de signification pour aboutir à une nouvelle structure sémantique, a aussi le pouvoir de rétablir la linéarité perdue. Cette puissance de la ligne, c'est-à-dire, la tendance à remettre en place la successivité à partir des éléments d'un réseau, est responsable de

deux méprises très courantes sur l'hypertexte selon lesquelles l'hypertexte serait d'abord une technique narrative, donc d'une appartenance littéraire, et la méprise expressionniste qui soutient que l'hypertexte est un phénomène orienté par la logique de l'écriture.

En Libre Accès

On peut trouver un nombre incalculable de sites consacrés à la littérature française, que ce soient des banques de données, des bibliothèques numériques ou des ressources de recherche. Les deux cas que je retiens ici représentent un échantillon infime que je ne songerai nullement à faire passer pour des exemples d'un univers dont l'immensité rend impossible d'imaginer qu'il puisse obéir à des modèles. Je les prends, plutôt, pour des cas singuliers et inclassables mais qui appartiennent à cet espace dans la mesure où ils font jouer leurs contenus sur la logique du lien.

La *Banque de Données d'Histoire Littéraire* est une des lignes d'activité du *Centre Hubert de Phalèse, Littérature et Informatique* (<http://phalèse.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php>) et elle rassemble des informations extensives et précises sur des centaines d'auteurs francophones et des milliers d'œuvres. Sur la page d'entrée on trouve une barre de menus qui permet l'accès direct à l'information sous les rubriques "auteurs", "œuvres", "dates", "statistiques", "manuels", "jeux" et_ ("courrier").

Si l'utilisateur choisit de faire sa recherche par "auteur", il se retrouvera sur une page ayant diverses possibilités de recherche: par nom, prénom, année de naissance ou de décès, vivant dans une période entre ... et ..., département ou pays de naissance ou de décès, commune de naissance ou de décès, catégorie professionnelle, profession précise et groupes auxquels il a appartenu. Les résultats peuvent être triés par nom ou date de naissance.

Si l'on clique sur le nom de l'auteur, on aura une fiche complète avec les renseignements suivants:

Pérec ([Georges](#)) : Né en [1936](#) ([Paris](#)), mort en [1982](#) ([Paris](#)) à l'âge de 46 ans. Sa première oeuvre a été publiée en 1965 (il avait 29 ans). Il a bénéficié des sources de revenus suivants: [homme ou femme de lettres](#), [bibliothécaire](#).

Georges Pérec a écrit notamment : [Les Choses](#) (1965), [Un Homme qui dort](#) (1967), [La Disparition](#) (1969), [Alphabets](#) (1976), [La Vie mode d'emploi](#) (1978).

Il a été membre du groupe suivant : [OUvroir de Littérature POtentielle](#). Il a été lauréat des prix : Prix Renaudot (1965, pour *Les Choses*), Prix Médicis (1978, pour *La Vie mode d'emploi*).

Ses contemporains les plus proches (moins de cinq ans de différence) sont:

Nom	Prénom	Année de naissance	Année de décès
Beti mongo	Alexandre	1932	
Arrabal	Fernando	1932	
Roubaud	Jacques	1932	
Pilhes	René-Victor	1934	
Chessex	Jacques	1934	
Sagan	Françoise	1935	2004
Wittig	Monique	1935	
Pérec	Georges	1936	1982
Sollers	Philippe	1936	
Blais	Marie-Claire	1939	
Le Clézio	Jean Marie Gustave	1940	
Ouologuem	Yambo	1940	
Boudjedra	Rachid	1941	

Les hyperliens de la page permettent de passer directement à tous les écrivains dont le prénom est Georges, nés en 1936, à Paris, de faire une recherche par l'expression "homme ou femme de lettres" ou "bibliothécaire". On peut aussi faire une recherche par titre d'ouvrage ou par la désignation du groupe auquel Perec a appartenu, OULIPO. Le site dispose encore de liens qui renvoient au site recommandé et à la recherche automatique de Georges Perec sur Google avec l'indication du nombre de pages repérées (environ 430 000 pages).

On peut ensuite rechercher soit par date, selon plusieurs critères de recherche (auteurs nés ou décédés, auteurs vivants, oeuvres publiées, événements historiques, genres des oeuvres publiées, thèmes favoris), soit par le titre d'un ouvrage pour accéder à la fiche. Si on a de la chance, on peut trouver les éditions de l'ouvrage sélectionné qui sont disponibles en-ligne, mais malheureusement ce n'est pas le cas

pour les titres de Perec signalés sur la *BDHL*. D'ailleurs, la banque de données s'avère assez décevante en ce qui concerne cet auteur, car on ne peut trouver de référence qu'à *Les Choses* (1965), *Un Homme qui dort* (1967), *La Disparition* (1969), *Alphabets* (1976) et *La Vie mode d'emploi* (1978), laissant de côté des chefs-d'oeuvre tels que *W* ou *Un Cabinet d'Amateur*. La fiche comprend aussi des liens vers une liste des thèmes abordés dans chaque ouvrage; à partir de celle-ci on peut arriver à une autre liste d'ouvrages traitant des thèmes identiques.

On peut sauter de la fiche de l'auteur aux pages des manuels repérant cet auteur et de celle-ci à une statistique comparative des manuels scolaires dépouillés, depuis les *Leçons et modèles de littérature française ancienne et moderne* de Tissot (1835) jusqu'à *Encarta*.

C'est, peut-être, étonnant que le système d'organisation de l'information des trois premiers menus – auteur, oeuvre, date – reproduise avec autant de précision les repères traditionnelles du littéraire. Il va jusqu'à proposer, même si ce n'est que dans un premier moment, les gestes du biographisme en imposant de prime abord une recherche par auteur. Mais il est évident qu'aussitôt que le lecteur entre dans le système de la machine il se trouve dans l'impossibilité de suivre cette ligne de lecture: tout y est installé pour l'introduire dans des détours, et si les repères traditionnelles des menus indiqués sur le portail proposent un itinéraire défini au préalable ce n'est que pour encourager les liens "on the fly". Aussi, ne part-on de la liste que pour arriver au récit, à une histoire sur un ouvrage ou sur un auteur, ou sur une époque, un récit composé par l'utilisateur, un récit ayant la liberté de son univers personnel de lecture, certes, mais qui doit aboutir à une unité narrative reconnaissable.

Les membres de l'équipe du Centre Hubert de Phalèse ont très bien compris qu'un projet de recherche en-ligne sur la littérature devait mettre l'accent sur l'histoire littéraire et ses catégories spécifiques, quand l'objectif est de saisir un univers comprenant 196 auteurs, 244 oeuvres posthumes et un nombre indéfini d'ouvrages, un système de recherche d'ouvrages par titre, par thème ou mot-clé et par lieu évoqué.

Le deuxième cas que nous proposons d'analyser ici est le site de la SATOR – Société pour l'Analyse de la Topique Romanesque (www.satorbase.org). La Sator a créé un thésaurus – la SatorBase – qui rassemble les *topoi* narratifs de la littérature écrite en français jusqu'à 1800. Cette banque de données est enrichie grâce à la contribution de plusieurs dizaines de chercheurs engagés dans un projet qui est toujours en progression. La SatorBase permet de rechercher par listes ou par catégories de *topoi*.

La recherche par liste est assez simple: en cliquant sur un *topos* le système ouvre la fiche correspondante (voir Tableau 1). La fiche comprend la phrase topique,

qui ne coïncide pas avec la désignation du *topos*, l'occurrence (numéro de série et statut de la saisie – chaque *topos* repéré par un chercheur est soumis à l'analyse d'une équipe qui l'inscrit sur la base, s'il est acceptable; s'il est pris dans la SatorBase il peut être "provisoire" jusqu'à confirmation par d'autres occurrences, en "chantier", si la référence est incomplète, ou "accrédité"), le contexte, correspondant au résumé de l'épisode et à la citation de l'ouvrage où le *topos* a été saisi, les notes, la source et l'identité du chercheur. On a encore la possibilité de chercher dans la base des éléments narratifs permettant de spécifier le *topos* en question, par exemple, si l'on recherche le motif du "faux portrait" on aura 0 réponses, mais le système exhibe une liste de *topoi* comprenant les éléments topiques "faux" et "portrait" en 34 occurrences.

La recherche par catégories est plus complexe au départ. On a une classification de *topoi* descriptifs, discursifs ou narratifs. Chacune de ces catégories se divise en sous-catégories. En cliquant au hasard, par exemple sur la catégorie "hasard", on aura comme résultat tous les *topoi* comprenant l'élément "hasard":

ACCUEIL ▶ DESCRIPTIF ▶ DESCRIPTIF HASARD
AUTRES ▶

- HASARD
 - ACCIDENT FEMME PROVOQUER AMOUR
 - ACCIDENT MALE PROVOQUER AMOUR
 - ENLEVER PAR ERREUR
 - NARRATEUR ARBITRAIRE
 - TUER AMI PAR ERREUR

Un système aussi complexe ne peut manquer de soulever des questions relatives au statut théorique du *topos* lui-même mais touchant d'autres catégories narratives. Les satoriens ont depuis le début du projet été très attentifs à ces questions. La réflexion théorique a occupé une bonne partie des membres de la Sator à plusieurs reprises et elle est loin d'être épuisée. La constitution de la base en fait preuve. Une recherche par "outils théoriques" est possible et conseillée. On y trouvera dans ce sous-menu trois propositions de définition du *topos* narratif pour la Sator. Une de ces définitions, proposée par Michèle Weil, offre un inventaire de notions voisines telles que "catégorie", "cliché", "stéréotype", "figure", "genre", "leitmotif", "motif", "mythe", "pattern", "séquence", "thème" et "type".

La complexité de la Satorbase reproduit la complexité du système narratif lui-même, soit au niveau de la lecture soit au niveau de la composition. La nature

combinatoire du récit est au coeur de ce système électronique qui a trouvé dans les outils de l'informatique et de la statistique lexicale des solutions très intéressantes pour approcher les problèmes théoriques et méthodologiques auxquels il doit apporter des solutions.

À la question "à quoi sert le thésaurus?" Michèle Weil et Pierre Rodriguez répondent:

Cela rejoint les travaux de romanciers contemporains, comme ceux de l'Oulipo, sur la nature combinatoire de l'écriture romanesque. En corollaire, les notions traditionnelles de source, d'influence, de courant, d'école, d'inspiration et d'originalité seront réexaminées. L'inventivité créatrice se nourrit de *topoi* narratifs, qui sont l'alphabet ou le dictionnaire des romanciers. En dressant leur inventaire, les chercheurs pourront l'étudier de façon mieux documentée.

Weil et Rodriguez, www.satorbase.org/index.php?do=outils

La SatorBase représente, je crois, un excellent exemple de l'interruption de l'écriture et du manque de successivité qui m'a occupée au début de mon exposé. Mais c'est dans la fiche, surtout, que l'on remarque la résurgence fantasmagorique du livre et la récupération de la scène de la lecture: les repères bibliographiques, les occurrences saisies, le nom du lecteur et le contrôle technique sont là pour permettre de retracer les diverses phases de repérage du *topos*, et pour garantir la validité théorique de celui-ci. Le lecteur (aussi bien le satorien que le lecteur-utilisateur de la SatorBase) n'est pas une ombre errante d'un moment fortuit, il est devenu responsable parce qu'il assure le lien entre l'univers électronique - la base - et le livre et parce que c'est à lui de lier l'information, de la préserver et de la partager.

Peut-être sommes-nous désormais empêchés d'arriver à un équilibre stable de lecture, mais nous avons, en revanche, plusieurs équilibres possibles à trouver. À mon avis, il faut éduquer le nouveau lecteur de littérature, il faut que nous nous éduquions nous-mêmes, nous les utilisateurs de plus en plus assidus et complusifs des sites littéraires. Cette éducation doit permettre au lecteur de recomposer l'espace dans les détours imposés par les progressions et les reculs, de réinventer le temps à partir d'une temporalité vague et sans synthèse, d'équilibrer le (notre) système de la mémoire. La dérive, qui est désormais imposée au lecteur, nous met devant de nouveaux défis dans la gestion des potentialités du mouvement et de la suggestion.

Contre le n'importe quoi et le n'importe comment qu'on entend souvent reprocher aux sites d'information sur la littérature, sans doute avec une bonne partie d'injustice, ce n'est peut-être pas exagéré d'affirmer que la question qui se pose actuellement à tous les lecteurs est, encore et toujours, celle de l'émancipation intellectuelle, au sens que Jacques Rancière a donné à cette expression: "que tout homme du peuple puisse concevoir sa dignité d'homme, prendre la mesure de sa capacité intellectuelle et décider de son usage".⁴ Nous voilà embarqués.

⁴ Jacques Rancière, 1987: 33.

Bibliographie

POMBO Olga, GUERREIRO, António e ALEXANDRE António Franco, eds. (2006). *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Duarte Reis.

DERRIDA (2000). *Papier-Machine*. Paris: Galilée.

RANCIÈRE, Jacques (1987). *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard.

ROSA, Jorge Leandro (2005). *A Impossível Experiência da Modernidade. Prolegómenos a uma Teoria do Virtual*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

BDHL – BANQUE DE DONNÉES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE [disponible le 30 juillet 2007]

<<http://phalese.univ-paris3.fr/bdhl/bdhl.php>>

SATOR – SOCIÉTÉ POUR L'ANALYSE DE LA TOPIQUE ROMANESQUE [disponible le 30 juillet 2007]

<www.satorbase.org>

Tableau 1

PHRASE:	Un enfant est abandonné.
OCCURRENCE:	100400 accreditee
CONTEXTE:	Sylvie commence ses mémoires en rapportant les circonstances de sa naissance .
COTEXTE ET CITATION:	".. on m'a assuré que je vis le jour dans un hameau situé à l' entrée d'un bois , à deux ou trois lieues de Montpellier , sur le bord de la mer. Quatre hommes et deux femmes y amenèrent celle qui m'a mise au monde , au mois de juillet de l' année mil six cent quarante sept . Ils abordèrent dans une chaloupe qu'on brûla sur le rivage après avoir pris terre . On choisit la première maison qui se trouva ; c' était celle d'une pauvre femme qui nourrissait son enfant . Ma mère , qui qu' elle soit , n'y fut pas une heure qu' elle accoucha . On fit nourrir l' enfant de la paysanne par une autre , et on me mit entre ses mains avec une somme d' argent , puis la nuit venue , on disparut ...
NOTES:	[(Page) 9]
SOURCE:	Villedieu (Mme de), Desjardins , Mémoires de la Vie de Henriette Sylvie de Molière . Paris: 1671-72 .
OCCURRENCE:	TT100394 CHANTIER
CONTEXTE:	
COTEXTE ET CITATION:	Un enfant est abandonné par nécessite de survie .
NOTES:	voir aussi Danger de Saint Aubin .
SOURCE:	Riccoboni , Ernestine . [édition inconnu]..
CHERCHEUR/E:	Rodriguez P. , Weil M.

LES ÉTUDES DE LITTÉRATURES FRANCOPHONES ET LA NOTION DE RÉSEAU

Le projet CIEL

BIBIANE FRÉCHÉ
University of Oxford
bfreche@ulb.ac.be

Résumé: Les littératures francophones périphériques se structurent différemment des grands champs littéraires nationaux. En sociologie de la littérature, la théorie des champs n'en éclaire donc pas toutes les modalités. Pour cette raison, le Collectif Interuniversitaire d'Etude du Littéraire (CIEL), spécialisé en littérature belge, recourt à la théorie des réseaux, pour compléter l'analyse sociale de la vie littéraire belge. Il a créé une base de données de la vie littéraire belge, destinée à révéler des réseaux d'écrivains aujourd'hui encore ignorés ou mal connus, comme celui de jeunes poètes regroupés autour de l'homme de lettres et fonctionnaire Roger Bodart dans les années 1940.

Abstract: The peripheral Francophone literatures have a different structure than the big national literary fields. Therefore, the fields' theory (sociology of literature) can not shed all the lights on their organization. That is why the *Collectif Interuniversitaire d'Etude du Littéraire* (CIEL), whose main interest is Belgian literature, uses the networks' theory to complete the social analysis of Belgian literary life. He's created a database on Belgian literary life, that should reveal writers' networks, still unknown or badly known nowadays (for example the young poets network brought together during the 1940's around the man of letters and state employee Roger Bodart).

Mots-clés: Réseau, littérature belge, littérature et base de données, Roger Bodart.
Keywords: Network, Belgian literature, literature and database, Roger Bodart.

Le Collectif Interuniversitaire d'étude du littéraire (CIEL) est né en 2002 dans le but de réaliser l'histoire de l'activité littéraire belge francophone, par une approche qui repose non seulement sur une description interne des œuvres littéraires mais aussi sur l'analyse des relations que la vie littéraire entretient avec l'ensemble du monde culturel, intellectuel, social et politique. Il faut savoir que la situation belge se différencie fortement des grands champs littéraires internationaux. Alors que ces derniers constituent des ensembles littéraires très institutionnalisés et autonomes par rapport au champ du pouvoir, le monde littéraire belge, très faiblement institutionnalisé, est en interaction constante avec la société civile. Le CIEL s'est donc attelé à répondre à cette différence par une approche théorique adaptée. Les lignes qui suivent ont pour unique prétention de présenter une des orientations de la recherche contemporaine en littératures francophones, à travers les activités du CIEL, et ne se targuent en aucun cas d'apporter quelque élément novateur. La plupart des informations livrées ci-dessous seront tirées de l'ouvrage qui synthétise les premiers résultats du projet CIEL (Aron et Denis, 2006 ; Dozo et Fréché, 2006).

Une institution faible

Une question récurrente alimente les débats sur la nature des littératures francophones. Il s'agit de déterminer leur appartenance, leur non-appartenance ou leur degré d'appartenance au champ littéraire français. En Belgique, ce débat a débouché sur une opposition de dénomination. On parle soit de « Lettres françaises de Belgique », dénomination qui insiste davantage sur l'appartenance au champ français, soit de « Lettres belges de langue française », où l'appartenance nationale est première. D'un point de vue sociologique, il est impossible d'effectuer un choix entre ces deux perspectives, qui contiennent toutes les deux leur part de vérité et qui sont révélatrices de bien des aspects des littératures périphériques. Si la littérature belge n'est pas indépendante de la littérature française (elle est écrite dans la même langue, elle possède les mêmes modèles esthétiques identiques, elle est géographiquement contigüe, etc.), la frontière politique a des conséquences non négligeables sur la structuration de la vie littéraire en Belgique. Ainsi, au 19^e siècle, s'est développé ce qu'on a appelé une « littérature nationale », très centrée sur l'histoire du pays et qui était politiquement destinée à justifier et illustrer l'existence du jeune état belge créé en 1830. Par ailleurs, la Belgique n'est pas un état centralisé comme la France, ce qui a comme conséquence que l'activité littéraire y est plus dispersée et moins repérable (en France, la plupart des lieux fortement dotés en capital symbolique se situent à Paris).

Compte tenu de ces particularités, le sociologue Pierre Bourdieu présente la vie littéraire belge comme « un sous-champ du champ littéraire français, séparé de lui par une frontière politique » (cité dans Aron et Denis, 2006 : 9), dans lequel les écrivains — agents doubles — jonglent constamment entre les logiques littéraire (française) et politique (belge). La notion attribuée au sous-champ littéraire belge, qui produit par exemple moins de capital symbolique ou moins de valeur littéraire négociable à Paris, une position dominée par rapport au champ français. Elle éclaire très justement la trajectoire des écrivains belges partis réaliser une carrière littéraire en France afin d'obtenir davantage de crédit symbolique, comme le symboliste et prix Nobel Maurice Maeterlinck ou l'auteur de romans policiers Georges Simenon. Si elle semble révélatrice de plusieurs aspects de la vie littéraire belge, la notion donne une définition négative, en creux, de la littérature belge et n'en dit pas tout. Il importe également de s'interroger sur les effets qu'implique ce sous-champ sur la vie littéraire.

Celle-ci se différencie du champ littéraire français, sur trois points principalement. Un faible niveau de professionnalisation caractérise le marché local. Très peu d'auteurs vivent de leur plume ou d'activités dérivées (critique littéraire, édition, traduction, etc.) en Belgique. Les écrivains professionnels (comme Georges Simenon ou Amélie Nothomb) ont émigré à Paris ou ont associé la pratique de l'écriture à des activités plus rentables, comme l'écriture de scénarios de cinéma. Les écrivains belges ont par ailleurs un rapport très différent des écrivains français à l'aspect financier de leur pratique. Si les Français se déclarent autonomes de la sphère économique et des questions d'argent, les Belges au contraire revendiquent la professionnalisation de leur statut d'écrivain. La division du champ littéraire français en sous-champ de grande production et sous-champ de production restreinte ne s'applique pas à la Belgique : les écrivains belges ont pour la plupart l'ambition de publier à l'échelle la plus large possible, même si leurs tirages restent généralement très limités. Pour cette raison, la plupart des écrivains belges ont avant tout un autre métier et le choix majoritaire de la poésie est lié aux conditions d'écriture locale : les hommes de lettres belges écrivent durant leurs temps libres et choisissent un genre facilement adaptable à de courtes périodes d'écriture.

Autre grande différence par rapport au champ français, les instances de production et de consécration littéraires sont peu émancipées des comportements politiques internes à la Belgique. La société belge repose en effet sur un équilibre entre les familles politiques et idéologiques chrétienne, libérale et socialiste, qui ont chacune développé leurs formes d'encadrement du citoyen. Ainsi, les syndicats, soins de santé, chômage, mouvements de jeunesse ou encore l'enseignement sont gérés par ces différentes familles. Cette structuration verticale de la vie sociale belge en piliers se

reflète dans les institutions d'Etat, où chaque famille est représentée à part égale. Le même phénomène se reproduit dans les instances du champ littéraire. Ainsi, les membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, élus par cooptation, sont savamment répartis entre les familles politiques. Conséquence logique, chaque siège semble porter la marque d'un pilier. Ainsi, lorsqu'un membre catholique meurt, il est fréquemment remplacé par un membre de la même famille. Les revues littéraires, associations d'écrivains ou cercles culturels sont également constitués de citoyens apparentés par leurs origines ou leur parcours social, plutôt que par des affinités génériques ou stylistiques.

Enfin, la figure de l'intellectuel à la française — à savoir un écrivain qui, de par son statut, jouit d'une autorité et d'un capital symbolique suffisant pour intervenir publiquement sur des causes diverses — n'existe pas en Belgique. La société belge en pilier propose à l'intellectuel belge d'autres types de ressources (relations, connivences liées à une même appartenance).

Paul Aron et Benoît Denis synthétisent ces particularités par les termes « institution faible » (Aron et Denis, 2006 : 10). Le syntagme ne doit pas être compris comme un déficit d'autonomie (car les valeurs du monde littéraire sont globalement les mêmes qu'en France) mais plutôt comme la coexistence des logiques sociétale et littéraire. D'une part, les auteurs belges agissent au niveau local (maisons d'édition, presse spécialisée, prix littéraires, sociétés, académies, bourses, ..., belges), où les effets de la pilarisation de la société sont omniprésents. D'autre part, ils se définissent par rapport au champ littéraire français et participent à ses différents aspects. Ils sont donc constamment tiraillés entre des univers antinomiques (d'un côté les instances politico-culturelles locales, de l'autre, la prétention française à l'universalité). De cette situation schizophrénique résultent des attitudes de dénégation absolue (je suis un écrivain français), de revendication locale (je suis un écrivain belge) ou de compromis.

La théorie des réseaux

Le groupe de recherches CIEL a dû « élaborer des hypothèses de recherche pour rendre compte de cette intrication du sociétal et du littéraire, des différents niveaux auxquels elle se manifeste et des postures de compromis qu'elle génère, tant dans la pratique des écrivains que dans la représentation qu'ils s'en forment » (Aron et Denis, 2006 : 14). C'est à ce moment-là que le CIEL a été amené à s'interroger sur la notion de réseau. Cet instrument auxiliaire de la sociologie de la littérature permet d'étudier les relations effectives entretenues par divers individus. Schématiquement, il peut être défini comme l'ensemble complexe des relations qui s'établissent, au sein

d'un espace culturel et social donné, entre divers acteurs, groupes ou institutions, ces relations assurant l'unité et la cohérence de cet espace. Il permet de rendre compte des relations et de la structure du personnel littéraire belge francophone — à savoir l'ensemble des participants à cette vie littéraire (auteurs, éditeurs, responsables d'institutions culturelles, etc.).

Le CIEL ne voulait en aucun cas créer une nouvelle théorie, mais plutôt compléter la théorie des champs littéraires lorsque cela s'avérait nécessaire. La théorie des champs décrit mieux les positions dominantes que les ensembles littéraires périphériques, aux modalités plus floues et plus variables. De fait, la faiblesse du capital symbolique empêche souvent les agents littéraires périphériques de s'organiser en écoles ou en groupes. La Belgique francophone, par exemple, a produit très peu d'écoles littéraires. Tout au plus des écrivains rallient-ils une école parisienne, comme le firent les symbolistes ou les naturalistes. Les grands schèmes d'organisation de la production littéraire française — comme la division en écoles et genres — rendent donc très mal compte de la structuration littéraire des périphéries. L'analyse des réseaux, en revanche, offre une description à la fois souple et globale, qui convient particulièrement aux positions littéraires dominées. Elle examine non seulement les relations internes à la vie littéraire mais aussi les relations de la vie littéraire à d'autres secteurs d'activités (les autres arts, les sphères intellectuelle ou médiatique, les divisions sociopolitiques, etc.).

Elle met à jour un type particulier de capital, à l'œuvre dans les sous-champs dominés : le capital relationnel. On peut définir ce dernier comme « la capacité plus ou moins grande que possède un agent d'utiliser ses liens (d'amitié, de connivence, de proximité idéologique, etc.) en vue de produire certains effets » (Aron et Denis, 2006 : 16). On analyse donc le réseau d'un écrivain mais aussi et surtout la qualité de ce réseau : le type de ressources qu'il permet de mettre en commun, ses enjeux et son efficacité.

Une base de données sur la vie littéraire belge

Pour rendre compte de la vie littéraire belge telle qu'elle vient d'être spécifiée, le CIEL a décidé de créer une base de données de la vie littéraire belge, qui a d'abord un objectif patrimonial. Elle vise d'une part à compiler les informations disponibles dans les ouvrages de références, les monographies, les thèses de doctorat, etc., d'autre part à compléter ces informations. Elle poursuit ensuite un objectif relationnel, puisqu'elle permet de retracer les réseaux de relations socio-littéraires de chaque auteur, qui

demeurent encore cachés aujourd'hui pour des raisons matérielles (éparpillement géographique des données, par exemple).

La base de données comporte quatre grandes parties intitulées « auteurs », « œuvres », « revues », « théâtre ». Elle se centre actuellement (dans un premier temps) sur les années 1920-1960. La base « auteurs » inventorie des personnes physiques (c'est-à-dire déclarées à l'état civil) qui ont publié au moins une œuvre littéraire. Plus d'un millier d'écrivains y sont pour le moment recensés. La base se divise en quatorze onglets, qu'on peut regrouper en cinq catégories.

Collectif interuniversitaire d'étude du littéraire

Auteurs Oeuvres

Maeterlinck Maurice

Etat civil Résidences Famille Notes sur la famille Cursus scolaire Professions Cursus social

Sociabilité littéraire Activ. litt. et culturelles Conférences Cursus honorum Trajectoire littéraire Sources Journal

Modifier

Pseudonyme

Nom d'état civil Maeterlinck

Prénoms d'état civil Maurice

Pseudonyme(s) J.V.B. M. Mater.; Mooris Maeterlinck

Nouveau nom d'état civil

Variantes du nom et du prénom

Nom d'épouse

Sexe M

Date de Naissance 29/08/1862

Année 1862

Localité Gand

Province Flandre orientale

Pays Belgique

Date de décès 6/05/1949

Année 1949

Localité Nice

Province Provence-Alpes-Côte d'Azur (Alpes maritimes)

Pays France

Début de nationalité 1862

Fin de nationalité 1949

Changement de nationalité

Commentaires état civil En 1932, le roi Albert décerne à Maeterlinck le titre de comte.

Interface d'encodage des bases de données « auteurs » et « œuvres » du CIEL

Les quatre premiers proposent des données strictement biographiques, telles que l'état civil (pseudonyme, dates de naissance et de mort, etc.), les résidences principales ou secondaires de l'écrivain, son arbre généalogique ascendant et descendant avec pour chaque membre de la famille des informations telles que le parcours social, la langue maternelle ou la confession religieuse. La fiche « Notes sur la famille » regroupe des informations sur la santé de l'écrivain ou sa filiation avec des notables politiques ou littéraires. Evoquer la dynastie littéraire, diplomatique et politique des Nothomb, par exemple, est incontournable lorsqu'on se penche sur l'un de ses écrivains (le sénateur et auteur catholique Pierre Nothomb, son fils Paul Nothomb ou la best seller actuelle Amélie Nothomb).

Deux fiches décrivent ensuite la trajectoire scolaire et professionnelle de l'écrivain. Sont spécifiés les établissements, niveau d'étude et langues du cursus

scolaire. On sait que le collège Sainte-Barbe de Gand fut le vivier des figures emblématiques du symbolisme belge (Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Max Elskamp, Charles Van Lerberghe). La fiche profession répertorie le ou les métiers de l'auteur. On a ainsi pu remarquer qu'en Belgique francophone, la pratique de la littérature s'inscrit dans un *continuum* très difficilement dissociable de pratiques de l'écrit et de la langue, comme l'enseignement, les professions juridiques, la politique et le journalisme.

La fiche « cursus social » est primordiale dans le cas de la société belge *pilarisée*. Elle se divise en deux parties. Elle reprend d'abord des éléments de faits liés à des réalités matérielles telles qu'une carte de parti, un carnet de baptême, des décorations militaires, etc. La seconde partie regroupe des prises de position, des pratiques et des opinions non liées à des réalités matérielles : aller à la messe le dimanche, avoir des opinions de gauche, etc. Il est essentiel de diviser cet onglet en deux car si la différence entre une affiliation au parti communiste, par exemple, et le fait d'être perçu par la critique comme écrivain communiste d'autre part, nous semble banale, le traitement statistique automatisé impose cette distinction, que l'ordinateur ne peut relever seul. Des affinités sociales qui découlent de ces analyses statistiques peuvent par exemple faire émerger des activités littéraires communes à des sensibilités sociopolitiques, comme les associations d'anciens prisonniers et combattants de guerre, des revues ou des maisons d'éditions littéraires de sensibilité catholique, des groupes littéraires séduits par les idées autoritaires durant les années trente, etc.

Un ensemble de plusieurs fiches, enfin, concerne la relation de l'écrivain au monde littéraire. Un onglet recense les conférences données par l'écrivain, un autre les différents prix, subventions ou hommages (un numéro spécial de revue, un nom de rue, etc.) obtenus. Il est ainsi aisé de calculer quels sont les écrivains belges les plus reconnus symboliquement en Belgique, en France ou ailleurs. Les prix ou subventions peuvent également être croisés avec les jurys pour déceler d'éventuelles stratégies de réseaux dans l'attribution des récompenses. La fiche « trajectoire littéraire » compile par mots-clefs les affiliations littéraires (genres, mouvements, auteurs, etc.) revendiquées par l'écrivain, ainsi que des commentaires sur les amitiés, influences, etc. de l'écrivain, données qui ne sont pas exploitables par la statistique. L'onglet « sociabilité littéraire » comprend les faits directement liés à la carrière de l'écrivain, comme son appartenance à des jurys, salons, groupes ou sociétés, ainsi que son adhésion à des manifestes littéraires. L'onglet suivant se penche sur les activités culturelles indirectement liées à la carrière de l'écrivain, comme ses activités éditoriales, son appartenance à des instances décisionnelles dans des appareils

culturels officiels, ses activités médiatiques, d'organisateur culturel, etc. Ses participations à des périodiques sont également recensées.

Ces dernières peuvent être mises en relation avec la base « revues », qui répertorie les revues littéraires belges. Cette base s'articule en quatre niveaux : la revue comme entité abstraite ; le ou les état(s) de la revue, c'est-à-dire ses caractéristiques formelles (titre, adresse, comité de rédaction, etc.) ; les livraisons, à savoir les objets papier consultables de la revue (tomes, numéros, etc.) ; les différentes contributions de chaque livraison. La base « revues » permet par exemple de déterminer rapidement quels écrivains participent à une revue donnée ou de définir le profil de recrutement du périodique, grâce au croisement avec la base « auteur ».

Deux autres parties complètent la base de données. La base « œuvres » catalogue l'ensemble des ouvrages publiés par un auteur, y compris les traductions qu'il a réalisées de son œuvre et de celle d'autres écrivains. Pour chaque édition de l'ouvrage, la base indique les éventuels co-auteurs, traducteurs, collaborateurs, préfaciers, commentateurs, illustrateurs, etc. Un lien peut bien sûr être établi avec l'éventuelle fiche « auteur » de chacun des collaborateurs belges de l'ouvrage. Une sous-fiche détaille les traductions et adaptations (au cinéma, à la télévision, à l'opéra, en bande dessinée, sous forme de chanson ou de peinture, etc.) de l'ouvrage décrit.

La base « théâtre », enfin, compile des informations sur les représentations théâtrales d'auteurs belges. Elle propose des fiches détaillées (état civil ; résidences ; famille ; cursus scolaire, professionnel et social ; sociabilité culturelle ; reconnaissance) sur les différents agents du monde théâtral, à savoir les metteurs en scène, acteurs, costumiers, dramaturges, etc. Des liens directs sont établis avec la base « auteurs ». Les créations de dramaturges belges sont également recensées, avec détails des date, lieu, mise en scène, décors, costumes, maquillages, éclairage, direction musicale, distribution, etc. Deux derniers onglets décrivent les institutions et structures (théâtres, festivals, etc.) de la vie dramatique belge.

Construite autour de quatre sections complémentaires, la base de données du CIEL offre différentes fonctions. Tout à la fois glossaire et dictionnaire des auteurs et œuvres belges de langue française, elle ambitionne également de devenir un recueil bibliographique des travaux critiques, archives et iconographie sur la littérature belge de langue française. Elle propose en outre un répertoire des revues littéraires belges de langue française, auquel s'ajoutera bientôt la mise en ligne de revues numérisées. Elle constitue enfin un thesaurus du monde théâtral belge. Véritable *Dictionnaire électronique de la vie littéraire belge francophone*, qu'elle éclaire d'un jour nouveau, la base de données dévoile de nombreux réseaux littéraires. Nous prendrons l'exemple du réseau (connu mais mal) de jeunes poètes regroupés autour de l'homme de lettres

et fonctionnaire Roger Bodart, pour souligner les implications littéraires de la théorie des réseaux.

Le réseau des trois mousquetaires

Né dans le petit village ardennais de Falmignoul, Roger Bodart (1910-1973) rejoint très vite la capitale belge, où son père instituteur vient d'être nommé directeur d'un orphelinat. Docteur en droit de l'Université libre de Bruxelles en 1933, il rencontre à la même époque Charles Plisnier (futur Prix Goncourt 1937), qui deviendra l'un de ses plus proches amis, tout comme le sera bientôt l'écrivain Marcel Thiry, futur secrétaire perpétuel de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Après un bref passage au barreau à Liège, Bodart entre en 1937 à l'Institut national de radiodiffusion belge à Bruxelles. Sous l'Occupation, il refuse de collaborer à Radio-Bruxelles, la version *embochée* de l'Institut national de radiodiffusion, et devient inspecteur des bibliothèques publiques et de l'éducation populaire. En 1947, il est promu chef de bureau de l'Administration des Beaux-arts et des Lettres, avant de devenir le premier conseiller littéraire du Ministère de l'Instruction publique le 1^{er} septembre 1951. A ce titre, il siège dans la commission consultative pour l'achat de livres, au sein de la même institution. Il est par ailleurs élu à l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique la même année, avant d'être nommé, en 1958, membre de la commission du Fonds national de la littérature. Cette institution a été créée peu après la Seconde Guerre mondiale dans le but de financer la publication d'ouvrages littéraires belges.

Solidement implanté au Ministère de l'Instruction publique, Roger Bodart est doté d'un pouvoir considérable en matière littéraire, surtout à partir de 1951. Il exerce son influence à différents niveaux, soit en matière de relations interpersonnelles, soit sur les choix génériques¹ de l'époque. Ainsi, il tente de favoriser, lorsqu'il en a l'occasion, un certain nombre de ses amis ou d'auteurs débutants, qu'il se fait un plaisir de découvrir. Son choix se porte tout particulièrement sur trois jeunes poètes, qu'il a rencontrés durant la Seconde Guerre mondiale alors qu'ils n'étaient âgés que d'une vingtaine d'années : Charles Bertin (1919-2002), neveu de Charles Plisnier ; Jean Mogin (1921-1986) et Jean Tordeur. Les trois jeunes gens², qu'on surnommera bien vite « les trois mousquetaires » tellement ils semblent inséparables, rencontrent très

¹ Il privilégie ainsi, par exemple via des subventions, une littérature (principalement de la poésie) de facture néoclassique (Fréché, à paraître).

² Ils sont en fait quatre. Serge Young (1925-) se joint régulièrement à eux, mais il quittera rapidement les sentiers littéraires pour se consacrer plus spécifiquement à la section belge de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques.

régulièrement Roger Bodart sous l'Occupation, pour des réunions littéraires. Bodart est sous le charme. Ayant pris sous sa protection ces trois auteurs en herbe, il tente de les imposer dans le champ littéraire belge, par tous les moyens qui sont à sa disposition. Il les présente lors de conférences sur la poésie. Il oriente l'attribution de certains subsides. Ainsi, Bertin écrit en 1946 à l'éditeur et poète Pierre-Louis Flouquet (1900-1967) : « D'autre part (et ceci dit entre nous), Bodart, qui est, comme vous le savez, Directeur [*sic*] des Beaux-arts à l'Instruction Publique, m'a promis l'aide de son département [pour la publication du recueil *Psaumes sans la grâce*]. » Bodart offre également une petite source de revenus complémentaires à Charles Bertin³, en lui confiant la présentation de cycles de conférences organisés par le Ministère de l'Instruction publique dans les écoles. Il pense aussi à la consécration symbolique, même locale, de ses protégés. Siégeant dans le jury du prix littéraire de la commune d'Uccle (municipalité bruxelloise), il influence très certainement le choix des destinataires, puisque les deux premiers bénéficiaires du prix sont Jean Tordeur en 1953 et Jean Mogin en 1955. Il préface enfin plusieurs ouvrages de jeunes auteurs, afin de leur conférer un prestige symbolique issu de sa position institutionnelle. Il rédige par exemple une introduction au recueil *Jeune poésie française de Belgique* (Bruxelles, L'Hippogriffe, 1954), qui rassemble des textes de Charles Bertin, de Jean Tordeur, de Jean Mogin et de sa femme Lucienne Desnoues, mais aussi de la toute jeune Liliane Wouters, que Roger Bodart a découverte en 1952 et avec qui il entretient une correspondance d'encouragements et de conseils littéraires très suivie.

L'aide de Bodart paie. D'autant que Mogin et Bertin choisissent très vite de varier leur pratique littéraire et d'écrire du théâtre, genre soutenu, à l'époque, par la nouvelle politique artistique du Ministère de l'Instruction publique et la création du Théâtre national en 1945.⁴ Les trois auteurs décrochent, dès le début de leur carrière,

³ Après une courte carrière d'avocat (1942-1949), Charles Bertin est chef de cabinet adjoint au Ministère du travail et de la prévoyance sociale (1947-1949), avant de devenir conseiller juridique du syndicat socialiste F.G.T.B.

⁴ Après la Seconde Guerre mondiale, se met en place un « Etat providence », dont la plus grande réalisation est la sécurité sociale. Parallèlement, le gouvernement instaure un système de rééducation civique des citoyens, dont la conduite n'a pas toujours été irréprochable durant la guerre. Dans ce contexte, le Ministère de l'Instruction publique met en place un système de subventionnement structuré des Beaux-arts et des Lettres. Plusieurs décisions affectent la littérature. Un crédit de 750.000 francs, destiné à l'achat de « livres d'une haute valeur artistique ou littéraire », est créé en 1947. Il a pour but d'encourager la publication d'ouvrages dont le rendement commercial serait hasardeux et d'autre part de diffuser ces livres sélectionnés dans des bibliothèques et des écoles belges et étrangères. La fonction de conseiller littéraire du ministre de l'Instruction publique est créée en 1951 pour examiner les questions littéraires, par exemple des subventions ou achats de livres. Le Fonds national de la littérature, fondé en 1945 et subventionné par l'Etat, a pour objectif de venir en aide aux écrivains, principalement en finançant une partie du coût d'édition de leurs ouvrages. Enfin, le Théâtre national est créé en 1945 comme un gigantesque moyen d'éducation populaire, de formation culturelle et de rééducation civique. Il reçoit la mission de donner des spectacles de haut niveau artistique, dans un esprit de décentralisation et de professionnalisation des comédiens. Les écrivains belges reçoivent donc de l'Etat, après la Libération, des ressources qui soutiennent leur travail d'écriture, mais qui les rendent également davantage dépendants des organismes publics de subventionnement.

des prix importants. Jean Mogin est lauréat du Prix triennal de littérature dramatique (1950) et du Prix Georges Vaxelaire de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (1951). Charles Bertin remporte le même prix triennal (1947), ainsi que le Prix de la province du Hainaut (1947). Jean Tordeur reçoit le prix Emile Polak de l'Académie royale de langue et de littérature françaises (1949). De son côté, Charles Bertin — qui a pu aussi compter à ses débuts sur l'aide de son oncle Charles Plisnier (Prix Goncourt 1937), qui l'a présenté à Roger Bodart — est le seul dramaturge choisi pour l'exposition universelle de 1958, durant laquelle on joue sa pièce *Christophe Colomb*. Jean Mogin obtient un succès considérable à Paris, avec la pièce *A Chacun selon sa faim*. Il privilégiera cependant progressivement sa carrière journalistique à l'Institut national de radiodiffusion, où il sera nommé directeur des émissions parlées en 1961. Charles Bertin et Jean Tordeur, qui demeurent davantage dans le monde littéraire, décrocheront la récompense locale ultime, par leur élection à l'Académie royale de langue et de littérature françaises, respectivement en 1967 et 1974. Jean Tordeur succédera même symboliquement au siège de son protecteur Roger Bodart, avant d'être élu secrétaire perpétuel en 1988.

Véritable personnage-clef de l'immédiat après-guerre littéraire en Belgique francophone, Roger Bodart joue donc un rôle remarquable de *booster* de jeunes talents. L'influence de Roger Bodart pèse en effet lourd, car l'écrivain cumule les fonctions de conseiller littéraire au Ministère de l'Instruction publique, membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique et membre du comité du Fonds national de la littérature quelques années plus tard. De par ses différentes fonctions, mais également grâce à ses talents de découvreur, il fait émerger sur le devant de la scène littéraire de jeunes plumes, tels Charles Bertin ou Jean Tordeur, qui deviendront plus tard des figures littéraires de premier ordre en Belgique. Cette réussite permet de mesurer toute l'efficacité du « capital relationnel » des écrivains, dans les relations qu'ils nouent avec des agents du champ du pouvoir.

Bibliographie

ARON, Paul et DENIS Benoît (2006). "Introduction. Réseaux et institution faible". In: Denis Benoît et de Marneffe Daphné, *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles : Le Cri pp. 7-18.

DOZO, Björn-Olav et FRÉCHÉ Bibiane (2006). "Réseaux et bases de données". In: Denis Benoît et de Marneffe Daphné, *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles : Le Cri pp. 86-108.

FRÉCHÉ, Bibiane (à paraître). "Pouvoir, littérature et réseaux en Belgique francophone : Roger Bodart (1910-1973)". In : *Etudes de Lettres*, à paraître.

Lettre de Charles Bertin à Pierre-Louis Flouquet (10 décembre 1946). In: Fonds spécial Pierre-Louis Flouquet, Archives et Musée de la littérature (Bruxelles), dossier « Correspondance » FS XVIII 13/418.

LE FRANÇAIS LANGUE ETRANGERE EN ALGERIE

Comment optimiser son apprentissage ?

FATIHA HACINI

Université Mentouri Constantine

fatiha_hacini11@yahoo.fr

Résumé: A tous ceux qui connaissent l'histoire de l'Algérie, je dirai que le français comme langue a encore de beaux jours devant lui et ce, malgré l'arabisation des institutions scolaires et administratives. Son statut officiel est de langue étrangère mais il est présent à l'école dès le primaire comme langue obligatoire aux côtés de l'arabe, langue nationale, de nombreux journaux sont en français...Il est partout présent jusque dans l'imaginaire. Le français est réapproprié et réadapté à un environnement et un espace social en constante recomposition puisqu'il est différent d'une génération à une autre, d'un sexe à l'autre et d'un milieu social à un autre. De ce fait, il risque de connaître des variations qui le rendraient incompréhensible pour les autres francophones si de sérieuses remédiations n'interviennent pas à la base. C'est pourquoi nos suggestions vont dans ce sens d'autant que nos locuteurs vivent dans un climat favorisant son apprentissage et son acquisition.

Abstract: to all those who know the history of Algeria, I will say that French as a language has a promising future despite the arabisation of schools and administrations. It has the official status of a foreign language but it is obligatory in primary schools besides Arabic that is a national language, many newspapers are in French...It is found everywhere and even in imagination. It is reappropriate and readapted to an environment and a social space in constant recomposition since it is different from one generation to another, from one sex to another, and from one social milieu to another. It may risk to face serious changes that would make it incomprehensible to francophones if serious remedies did not occur at the basis. This is why our suggestions are going towards this sense, especially that our learners live in atmosphere that encourages its learning and acquisition.

Mots-clés : Algérie, Français Langue Etrangère, Hétérogénéité, Nivellement.

Keywords : Algeria, French Foreign Language, Heterogeneity, Levelling.

Si nous regardons de près la situation linguistique de l'Algérie avec notamment la place du français dans la réalité algérienne, nous nous attendons à ce que son apprentissage, bénéficiant de conditions plutôt favorables, doive normalement se tirer à bon compte. Or, ce n'est pas toujours le cas.

I L'Algérie linguistique :

L'Algérie linguistique semble plutôt complexe vue de l'extérieur ,avec ses populations arabophones et berbérophones d'une part, et d'autre part, des individus francophones dans les deux populations. Et si l'on adapte la définition du bilinguisme que donne F. Grosjean « est bilingue la personne qui se sert régulièrement de deux langues dans la vie de tous les jours et non qui possède une maîtrise semblable (et parfaite) des deux langues »¹ (1984, 2) la moitié de la population algérienne au moins, entre dans ce moule.

1. Sa réalité langagière :

La grande majorité des algériens parlent l'arabe dialectal avec des variantes régionales. Mais des algériens parlent uniquement le berbère et des algériens parlent les deux. Et chez tous ces algériens le français est quasi permanent, sous une forme d'emprunts si bien acclimatés phonétiquement que le commun des usagers refuserait d'y voir une origine française : farchita pour fourchette, / kamju / (camion), tomobile (automobile)..., en code- switching ou alternance codique, en néologismes alliant les deux langues : hittiste, khobziste (chômeur , tranquille) chez les jeunes, particulièrement les garçons ou encore sous une forme scolaire comparable à celle des français natifs soucieux de s'inscrire dans une forme « puriste »chez la génération qui a étudié sous la colonisation ou peu. de temps après.

Les langues alternées (arabe dialectal et français) sont une production normale chez des algériens dont le niveau en français est supérieur (enseignant cette langue ou encore des médecins, des ingénieurs ..) dans une situation informelle.

On a l'impression que chaque groupe s'est formé son idiome à partir duquel il est identifié. Chez les plus jeunes l'on est exposé, soit à un sabir à caractère satirique, soit à des néologismes de forme et de sens : qahwajiste de qahwa (café) : radical arabe

¹ Grosjean, F. : "Le bilinguisme : vivre avec deux langues".

algérien (dialectal) auquel est ajouté un suffixe français signifie personne qui consomme énormément de café ; mencharisation avec une base menchar

(scie), avec le suffixe –isation, le sens devient critiquer ; inchouffable avec le radical choufe (voir, regarder) auquel sont ajoutés un préfixe –in- et un suffixe –able- devient “à ne pas voir” ; mouchkilation à partir de la base “mouchkil” qui signifie “problème”, avec la suffixation devient grand problème ; fechlesse vient de fechla : faiblesse, avec le suffixe garde le même sens ; caritasrofique qui a le sens de catastrophique est obtenu à partir du mot arabe caritha (catastrophe). Le nom même du pays n’a pas failli à ce travail de ‘créativité’ puisque l’ algérie devient ladjérie à partir de algérie plus el djazair (algérie en arabe); et démocratie qui va donner “démocoursi” dans lequel nous reconnaissons le mot français, grâce , cette fois-ci, à une racine française suivie d’un substantif arabe ‘ cours’ (chaise) , le tout désignant une certaine conception de la démocratie.

Cette pratique langagière particulière aux jeunes plutôt les garçons puisque les filles ont tendance à vouloir se rapprocher davantage du français standard.

Cette liberté que se donne l’algérien dans la création linguistique dont le résultat, en réalité, ne le situe ni en arabe ni en français, témoigne d’une part, de son identification dans les deux langues bien que malmenées, d’autre part, il y a comme une volonté de s’approprier le français et de se donner donc, le droit de le retravailler au même titre que sa langue maternelle. D’ailleurs, il les met sur le même pied d’égalité si bien que, la dérivation par préfixation, suffixation ou hybridation ne cherche en réalité qu’à établir un équilibre des deux langues probablement, pour manifester son appartenance aux deux. Mais assis entre deux chaises est une position qui ne conforte ni l’arabe algérien, ni le français parce que le résultat est incompréhensible pour les locuteurs de l’une comme ceux de l’autre. Cela donne une “variété” avec un champ d’utilisation très réduit que l’on appelle dans le milieu le Francalgérien.

Serait-ce une réaction à ces nombreuses politiques d’arabisation ponctuées de mesures coercitives contre ses usagers en milieu formel? Et pourtant, il est présent sous sa forme franco-française dans certaines administrations, par le nombre de journaux grandissant, des débats à caractère officiel diffusés par la télévision étatique se tiennent en français. Il existe même une chaîne de radio, la III qui émet en français. Mieux encore, il est dans l’inconscient lorsqu’on voit que les lieux (rues, monuments, places, théâtres, opéra..) conservent chez l’algérien, toutes générations et tout statut culturel confondus, leurs noms français de la période coloniale alors que l’Etat leur a substitué des noms de héros illustres de la guerre de libération..

Le paradoxe est que l’arabe qui sert d’outil de communication à une grande partie de la population et le français qui aide et soutient cette communication au quotidien ne sont

pas officiellement reconnus comme tels puisque l'une a le statut de Dialecte seulement et l'autre, celui de Langue étrangère. La Langue nationale officielle est l'Arabe dit. classique.

2. Sa réalité institutionnelle :

2. 1. L'Arabe, langue nationale :

Tous les algériens scolarisés le sont en arabe Langue Nationale. Cette langue que l'enfant découvre, syntaxiquement notamment, à l'école, est celle que nous retrouvons dans toutes les institutions scolaires des pays arabes tant du Maghreb que du Moyen Orient. En réalité, cette langue n'est parlée spontanément par aucun arabe. Et comment peut-elle l'être quand on sait son degré de codification faisant d'elle principalement une langue écrite faite pour approcher le Coran et servir la littérature classique dans sa quête de rhétorique ?

Pourtant, bien que se développant dans un cadre extérieur à toutes les réalités arabes, paradoxalement, elle apparaît comme un élément unificateur. Du moins, c'est le rôle que les Etats arabes veulent lui faire jouer et l'Algérie y compris.

On pourrait aussi y voir la construction d'une unité à l'intérieur d'une micro société. La société algérienne étant composée de régions ayant chacune son parler, le choix parmi cette diversité linguistique aurait posé plus d'un problème ajouté à la revendication de l'amazigh (berbère, chaoui, m'zab, touareg) comme langue nationale par ses locuteurs. Quelle région pourrait servir de modèle ? Autant ne pas s'y hasarder. Et l'Algérie étant à majorité arabophone, le modèle suivi par les pays voisins ayant à peu près les mêmes composantes linguistiques restait incontournable.

De plus, l'arabe classique présente l'avantage de se singulariser par une neutralité pouvant être exploitée par tous les arabophones quelle que soient leurs origines régionales ou nationales. Elle est utilisée sous sa forme écrite même quand elle est parlée dans les rencontres officielles entre arabes de différents pays. Elle demeure ainsi, à l'abri de tous les événements de la vie et du monde. Elle est imperméable à tout emprunt, à toute actualisation que peut subir une langue mise au service de ses usagers. C'est pourquoi elle ne se pose jamais dans un rapport de conflictualité avec la langue dite dialecte qui est en réalité, la langue maternelle de la quasi-totalité des algériens, celle qui permet de communiquer et d'exprimer au quotidien ses joies et ses peines.

Tacitement chacune des deux langues s'est bâti un territoire, quasi virtuel pour l'une et réel pour l'autre.

L'Etat algérien qui s'exprime par l'arabe classique institutionnel inscrit la formation qu'il assure dans un rapport d'exogénéité par rapport à ses apprenants. Nous pouvons dire, comme l'explique Gellner repris par Wynants (1996, 61) dans son approche par la norme, que l'exogénéité se justifie par la recherche d'un nationalisme à grande échelle, la Nation arabe. Et c'est à partir de cet objectif que l'on peut expliquer une exo-formation qui se réalise à l'extérieur de la société algérienne, obéissant ainsi, à un ordre supérieur régi par la construction d'une macro-société. De ce fait, l'arabe, langue nationale, entretiendra un rapport d'exogénéité avec tous les arabes dans la mesure où chacun d'eux utilise son propre outil langagier pour dire son existence et celle de ses concitoyens.

L'arabe, langue nationale comporte, ainsi, en lui, une ambivalence qui le définit comme une quasi virtualité parce qu'il est à la fois, la propriété de tous les arabophones et en même temps, il s'efface chaque fois qu'il s'agit d'exprimer une spécificité arabe. Il est à l'extérieur de toutes les réalités vécues dans la mesure où il a été conçu en dehors de tous les contextes sociaux. D'ailleurs, le cadre exogène dans lequel se situe cette langue par rapport à l'arabe dialectal nous inspire la distinction qu'établit B. Poche et qu'explique clairement B. Wynants entre code et langue:

Le code d'origine exogène est fondé sur la mise en œuvre de concepts abstraits, impersonnels, décontextualisés, tandis que la langue est une mise en forme endogène qui repose sur une forme particulière et contextualisée d'intelligibilité du monde. Le code correspond à une situation de pouvoir, la langue traduit des régulations sociales spontanées.(1996, 62)¹

Ainsi, le code serait la langue nationale puisqu'elle a été décidée par le pouvoir alors que la langue serait l'arabe dialectal, expression réelle de la population.

2.2. Le Français, langue étrangère :

Officiellement le français est une langue étrangère. Mais son enseignement dès la 3^{ème} année du cycle primaire c'est-à-dire deux années seulement après celui de l'arabe , langue nationale, est obligatoire. Tout enfant scolarisé est tenu donc à son

¹ Wynants, B. : " Les transformations du rapport à la norme."

apprentissage dès l'âge de 7/8 ans alors que les autres langues étrangères comme l'anglais, l'allemand, l'espagnol, n'interviennent qu'au cycle moyen

(collège) et au choix de l'élève.

Dans l'institution scolaire on se projette donc dans une perspective de bilinguisme sans se l'avouer d'autant que les études universitaires notamment médicales sont dispensées uniquement en français et certaines branches scientifiques comme l'informatique et l'architecture. Mais le paradoxe est que les étudiants orientés vers ces filières ne le sont pas sur la base de la note du Français au bac ; ils sont jugés aptes au vu des résultats dans les matières scientifiques comme les maths, la physique et les sciences naturelles. Il est donc possible, pour un candidat ayant obtenu une très mauvaise note en français, de se retrouver étudiant en ces filières ce qui explique des abandons en cours d'étude.

Mais à la lumière de la situation linguistique réelle de l'Algérie dont nous venons de donner les traits les plus pertinents, l'on a du mal à imaginer qu'un public scolarisé bénéficiant, de surcroît, de conditions favorables émanant autant de la société que de l'école puisse échouer dans son parcours à cause du français. Et pourtant, les résultats au niveau de tous les cycles sont malheureusement décourageants.

A cela plusieurs raisons dont la 1^{ère} serait liée au milieu familial et à la représentation qu'il se fait de cette langue.

Si le Français est la langue du colonisateur, donc, reflétant une connotation péjorative, il peut entraîner chez l'enfant bercé par cette vision, un rejet total, une négation démotivante à l'extrême.

Si au contraire, le français est la langue des sciences et des techniques, celle qui permet l'ouverture sur d'autres civilisations et d'autres cultures ou encore celle que parlent couramment et spontanément les parents formés à l'ancienne école où le français était la langue d'enseignement, l'enfant de ce milieu se retrouve davantage attiré par sa découverte. D'ailleurs, généralement, il communique déjà en français à la maison. Il a donc une longueur d'avance sur son camarade.

La 2^{ème} raison est que l'Ecole, en consacrant des méthodes pour l'acquisition du français n'a pu se détacher des approches cognitives de l'apprentissage qui postulent d'établir un contact immédiat entre les facultés d'apprentissage de l'apprenant et le système grammatical de la langue étrangère.

Donc, pour qu'un apprentissage se fasse, il suffit de garantir prioritairement le bain linguistique et, accessoirement, une bonne disposition de l'apprenant vis-à-vis de cette langue. Mais sachant que la 1^{ère} condition ne peut qu'être artificielle puisque le contact avec le français n'est ni immédiat, ni direct, il est médiatisé par les explications grammaticales de l'enseignant qui a recours à des échantillons d'actes de parole

proposés par les approches communicatives, l'école a continué à "secondariser" la bonne disposition des apprenants au moment où elle aurait dû l'exploiter comme point de départ mobilisateur des jeunes esprits avides de nouveautés, d'altérité. De plus, en focalisant ses efforts sur l'acquisition des matériaux du FLE, ce que S. P. Corder appelle l'input, l'Ecole Algérienne a oublié, quelque peu, la représentation effective ou l'intake que fait réellement l'apprenant de cet Autre.

Les explications grammaticales, les interventions métalinguistiques de l'enseignant, quel impact produisent-elles, quelles représentations, et quelle interprétation ?

La 3^{ème} raison est la surcharge des classes (35 à 40 élèves) et enfin, la 4^{ème} est l'insuffisance du volume horaire (4 à 5 heures / semaine) compte tenu de l'intérêt particulier accordé à cette langue par l'institution de l'Etat.

Que faire donc pour positiver ces obstacles et faire en sorte que tous les enfants scolarisés ou, du moins, la majorité d'entre eux, puissent bénéficier de l'assise certaine dont jouit cette langue dans la société comparativement aux autres langues étrangères ?

2. 2. 1. Les remédiations de l'institution:

La méthodologie actuelle qui organise l'apprentissage du Français en Projets au Collège comme au Secondaire vise l'installation d'une compétence de communication à partir d'une reconsidération de l'apprenant. D'ailleurs, le Manuel de français de 1^{ère} année du cycle moyen définit la compétence comme un ensemble de savoirs, savoir-faire et savoir être.

Le programme propose alors une formule qui tente de concilier transmission du savoir, formation de l'esprit avec un recentrage sur l'apprenant. L'objectif recherché est d'atteindre un seuil minimal de communication en français.

L'Ecole semble même avoir prédit la question de l'échec scolaire en institutionnalisant le cours de Rattrapage. Celui-ci a pour objectif de repêcher les élèves en difficultés par des stratégies de mise à niveau. Cependant, si l'intention demeure louable, la pratique est discutable. Les séances de soutien sont perçues comme des actes de répression par l'élève (situation d'échec), et par l'enseignant (une corvée sans programme ni contenu) ; les enseignants proposent alors, le cours « réchauffé » de la veille ou des batteries d'exercices structuraux ou encore des lectures silencieuses en une heure..

Dans cette volonté de repêchage se trouve l'espoir de parvenir à homogénéiser les niveaux en FLE des apprenants pour mieux assurer leur passage dans le cycle secondaire qui se veut plus porté sur la compétence culturelle.

La langue étrangère, comme le stipulent les textes de ce cycle, est un moyen d'ouverture sur le monde, sur la culture de l'autre. Or, en raison des lacunes de base en culture générale des enseignants, les faits significatifs marquants de la culture française ne sont pas ou peu connus.

Il semble donc, que malgré les efforts consentis par l'état pour rentabiliser les conditions d'apprentissage du français dans la société algérienne, les résultats obtenus sont loin d'être réjouissants.

Et dans l'état actuel, le français en Algérie risque de se voir marginalisé parce qu'incompris des autres francophones au regard de l'algérianisation qu'il subit chaque jour davantage par les jeunes.

2.2.2. Nos propositions :

Considérer que les élèves sont égaux devant l'apprentissage relève plus du mythe que de la réalité. Comment peut-on enseigner le français de la même façon à un enfant qui le parle et l'écrit déjà avant sa scolarisation et un enfant qui en a une représentation négative l'éliminant de ses préoccupations ?

De plus, aucun enfant ne se développe de la même façon comme le rappellent les psychologues, un constat qui impose de partir de cette diversité pour avancer des propositions de remédiation. Pour cela, nous nous sommes inspirée de la pédagogie différenciée présentée par H. Przesmycki¹ (1998 : 102) qui s'articule autour de trois types de différences et dont il faut tenir compte dans le processus d'enseignement / apprentissage d'une langue étrangère; il s'agit des différences cognitives des élèves (degré d'acquisition des connaissances exigées par l'institution, la richesse de leurs processus mentaux intégrant les représentations, le stade de développement opératoire, les images mentales et les stratégies d'apprentissage), de leurs différences socio-culturelles (les valeurs, croyances, histoires familiales, code de langage, types de socialisation, richesses et spécificités culturelles) et de leurs différences psychologiques (vécu et personnalité révélant leur motivation, leur volonté, leur attention, leur création, leur curiosité, leur énergie, leur plaisir, leur équilibre et leurs rythmes).

¹ Przesmycki, H. : Pédagogie différenciée.

La classification opérée par la pédagogie différenciée va nous servir seulement comme base dans la formation des groupes que nous voulons homogènes cognitivement, socio-culturellement et psychologiquement.

Ce que nous suggérons est une pédagogie que nous appelons pédagogie du 'nivellement' qui consiste à travailler le FLE avec un public à peu près homogène puisque réunissant des élèves de même 'bords'. Le travail de répartition des élèves se fera au cycle moyen. Pourquoi au collège? Parce que tout se joue à ce niveau. Il est l'étape qui prépare l'entrée au Secondaire, celui-ci menant, après le baccalauréat (lettres, langues étrangères, sciences de la nature et de la vie, sciences exactes....) à l'Université où certaines filières ont leur enseignement totalement en français.

C'est aussi à ce moment là, que l'on peut diagnostiquer, l'élève a reçu un enseignement de français durant 3 à 4 ans (il y a ceux qui l'ont commencé en 2^{ème} année primaire, et ceux en 3^{ème} année au rythme des réformes de l'éducation nationale).

A partir d'une production écrite et orale qui reflèteront les trois types de différences qui nous servent de fondements théoriques, nous composons la classe de langue qui n'exclue aucunement les autres élèves du moyen (la 5^{ème}, la 4^{ème} et la 3^{ème}). La classe de français comportera des élèves de même niveau en L.E. et non plus de même année du cursus, intégration faite sur la base des éléments d'information et des points de repère précis concernant toutes les lacunes significatives retenues dans le diagnostic d'évaluation formative si bien que l'on retrouvera dans un groupe aussi bien, des élèves de 6^{ème}, de 5^{ème}, de 4^{ème} que de 3^{ème}. Cette évaluation formative est un instrument de formation puisqu'elle intervient non pas pour sanctionner mais pour aider l'élève à progresser à son rythme sans avoir à se sentir diminué à cause de son niveau. Il faut rappeler que la relation que l'algérien a avec cette langue, d'ailleurs tous ages confondus, est très ambiguë ; il est mal à l'aise si des reproches lui sont faits sur sa compétence linguistique et discursive en français alors qu'il manifeste l'indifférence ou encore l'acceptation quand il s'agit d'autres matières !

L'évaluation assure une régulation des processus de la formation dans la mesure où les informations qu'elle donne sur les résultats de l'apprentissage de l'élève permettent une adaptation des activités d'enseignement au niveau réel de l'élève ou du groupe. Le placement de l'élève dans son groupe constitue en soi une stratégie de motivation, n'ayant plus à rougir de ses réponses face à des camarades de niveau supérieur, il est désormais avec ses semblables. Cette recomposition nivelée qui permettra en même temps de résoudre le problème de la surcharge des classes a pour objectif, en 4 ans, d'éradiquer la disparité des niveaux et donc, d'assurer aux apprenants un meilleur parcours en français au secondaire et au supérieur.

Qu'en est-il du contenu des séances de cette classe de langue ?

Nous sommes en face de préadolescents et adolescents (11 à 15ans), l'altérité est maximale et peut être saisie comme un élément positif stimulant leur curiosité intellectuelle. Le programme aura pour objectif une positivisation des faits saillants français qui suscitent l'admiration, parce que si la représentation de l'Autre prend des allures négatives comme par ex. la focalisation sur la colonisation, le rejet et la démotivation sont assurés. Pour que l'apprentissage évite cette orientation, nous familiarisons très tôt les élèves avec la culture française à partir de l'activité Lecture qui propose des textes décrivant des paysages, des lieux à visiter, des modes de vie., relayés par des images. Celles-ci, bien observées, explicitées et bien traitées ne doivent pas être considérées comme un simple soutien pédagogique mais une étude caractéristique d'une société et d'une culture. La description imagée des objets constituant le monde, notamment les lieux prestigieux, riches d'histoire ou encore des modes de vie de jeunes du même âge, exposent l'élève à une expérience vicariale qui verrait ce lieu d'apprentissage se transformer en un monde virtuel, proche du monde réel dans lequel la langue cible est mise en scène.

La lecture est la passerelle qui relie l'ordre écrit à l'ordre oral. Elle permet de vérifier qu'il n'y a pas que le langagier c'est-à-dire le parler quotidien mais il existe un système, une structuration orale et scripturale qu'il faut avoir lorsqu'on s'inscrit dans une situation d'apprentissage de la langue. De plus, la lecture en français a toujours été le parent pauvre des programmes si bien que l'apprenant ne lui accorde aucun intérêt. Les élèves ne lisent pas parce qu'ils ne savent pas lire. Alors, il est temps de leur faire découvrir les bienfaits de cet exercice par des lectures à voix haute conduisant à une forme de théâtralisation où chacun y trouvera du plaisir, lequel se transformera, on le souhaite, en un plaisir d'apprendre une langue pour laquelle l'institution scolaire n'a ménagé aucun effort pour voir son projet réussir.

Conclusion :

Le français est certes, présent en Algérie au quotidien et chez toutes les franges de la population. Il est approprié, adapté au point d'être réinventé sous une forme variée qui fait courir le risque de l'isolement à ses usagers, notamment, les jeunes. L'Ecole, confrontée à différents problèmes dont la disparité des niveaux, semble avoir usé de tous les palliatifs sans encore atteindre les résultats escomptés. Elle continue dans sa quête de la Solution.

Aussi, nous sommes-nous sentie interpellée puisque le problème de l'hétérogénéité des niveaux est transmis jusque dans le cycle universitaire où nous sommes engagée. Et c'est une raison suffisante pour apporter notre contribution afin que le 'mal' soit éradiqué à la base pour en limiter les dégâts.

La classe de Français formée à partir d'un nivellement cognitif, socio-culturel et psychologique des élèves pourrait aider à absorber la disparité. Et le choix de la lecture comme activité privilégiée parce que double- l'oral et l'écrit- nous paraît le meilleur exercice pour motiver et susciter la curiosité de découvrir l'Autre à travers la langue pour mieux l'apprécier, le tolérer ou encore, l'accepter comme différence tout aussi utile que la sienne pour composer l'univers.

Bibliographie

GROSJEAN, François (1984)."Le bilinguisme : vivre avec deux langues". In :Tranel, no7, pp. 2- 28.

PRZESMYCKI, Henri (1993). Pédagogie différenciée. Paris : Hachette.

WYNANTS, Bernadette (1996)." Les transformations du rapport à la norme". In : Actes du colloque Badume- Standard- Norme : Le double jeu de la langue, no 10

PRESENCE DE L'AUTRE DANS DES MANUELS DE FRANÇAIS LANGUE ÉTRANGÈRE

ROSA BIZARRO
Universidade do Porto

Resumo: Procurando chamar a atenção para a urgência de a aula de língua promover o diálogo “Eu – Outro” e o conhecimento mútuo, este artigo enfatiza a necessidade de um trabalho de compreensão – desconstrução de estereótipos, existentes, por exemplo, em manuais escolares.

Abstract : Looking for to call the attention for the urgency of the language lesson to promote the intercultural dialogue “I - Another one” and the mutual knowledge, this article emphasizes the necessity of an understanding work of stereotypes, existing, for example, in school manuals.

Palavras – chave: estereótipo, pedagogia intercultural, línguas, identidade, diversidade

Keywords : stereotype, intercultural dialogue, languages, identity, diversity.

À une époque où le pouvoir de la communication a été à maintes reprises, de toutes façons et par tous les moyens reconnu, les cours de langue (maternelle, étrangères et/ou secondes) ont tout naturellement ouvert leurs portes au besoin qu'il y a de développer chez l'apprenant la compétence de communication (Bérard, 1991), entendue comme étant constituée, essentiellement, par une composante linguistique, une composante sociolinguistique et une composante pragmatique, dans lesquelles sont mises en relief des savoirs, des savoir-faire et des savoir-être de différents types. (Conseil de l'Europe, 2001)

En 2001, le *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues* (CECR), issu des recherches effectuées par le Conseil de l'Europe, a insisté sur le fait que le XXIème siècle devrait permettre aux apprenants de maîtriser une compétence plurilingue et une compétence pluriculturelle, correspondant au mieux aux besoins du monde actuel, de la société multicolore et plurielle (du point de vue linguistique, économique, religieux, politique, ethnique, culturel...) dans laquelle nous vivons. Parmi les objectifs des politiques éducatives prioritaires, en Europe, soulignons l'importance accordée à cette pluralité culturelle, visible par exemple dans le préambule de la *Recommandation R (82) 18* du Comité des Ministres du Conseil de l'Europe qui considère que :

le riche patrimoine que représente la diversité linguistique et culturelle en Europe constitue une ressource commune précieuse qu'il convient de sauvegarder et de développer et que des efforts considérables s'imposent dans le domaine de l'éducation afin que cette diversité, au lieu d'être un obstacle à la communication, devienne une source d'enrichissement et de compréhension réciproques. (Conseil de l'Europe, *ibidem* : 11)

Apprendre une deuxième, une troisième, une quatrième... langue étrangère ne renforce que les qualités et d'apprentissage et de citoyenneté de n'importe quel individu sans porter le moindre des préjudices à la maîtrise de sa langue maternelle :

L'apprenant d'une deuxième langue (ou langue étrangère) et d'une deuxième culture (ou culture étrangère) ne perd pas la compétence qu'il a dans sa langue et sa culture maternelles. Et la nouvelle compétence en cours d'acquisition n'est pas non plus totalement indépendante de la précédente. L'apprenant n'acquiert pas deux façons étrangères d'agir et de communiquer. Il devient plurilingue et apprend l'interculturalité. Les compétences linguistiques et culturelles relatives à chaque langue sont modifiées par la connaissance de l'autre et contribuent à la prise de conscience, aux habiletés et aux savoir-faire interculturels. Elles permettent à l'individu de développer une personnalité plus

riche et plus complexe et d'accroître sa capacité à apprendre d'autres langues étrangères et à s'ouvrir à des expériences culturelles nouvelles. (Conseil de l'Europe, *ibidem*)

Ces mots soulignent au mieux l'atout que les citoyens d'aujourd'hui auront s'ils suivent le parcours éducatif qui leur y est proposé.

En promouvant le respect de la Différence et la compréhension du fait que la mosaïque pluriculturelle de la société dans laquelle nous vivons valorise le profil des processus éducatifs et la formation des individus, ces politiques font appel à des pratiques interculturelles, de connaissance et de respect réciproques.

Réfléchissons, donc, à ce propos sur l'enseignement – apprentissage des langues et des cultures fait dans nos écoles (plus particulièrement dans celles qu'on appelle au Portugal « *escolas de 3º ciclo do Ensino Básico* », destinées *grosso modo* aux jeunes adolescents entre 12 et 15 ans), en percevant la place accordée à l'Autre (le Français et tous les autres étrangers) dans les cours de FLE. Bref, repérons dans quelle mesure l'Autre, le Divers, apparaît en classe de langue et quelle est l'image qu'il assume.

Comme le souligne H. Besse (1995), il y a trois niveaux d'analyse essentiels pour étudier les pratiques d'enseignement, à savoir : le niveau théorique-méthodologique ; les pratiques de classe (celles de l'enseignant et celles de l'apprenant) et les manuels / les méthodes utilisés. Nous pourrions en suggérer d'autres : les programmes d'enseignement dont on se sert, les contextes, les objectifs et les compétences que l'on entend développer, etc..

De toute façon, faute de temps, d'espace et de conditions, nous ne choisirons comme domaine d'analyse que deux manuels scolaires (MS) de FLE, publiés au Portugal¹ qui, en 2006-07, ont occupé les deux premiers rangs parmi les choix des enseignants portugais de français, en ce qui concerne les MS à faire adopter dans leur établissement scolaire à partir de septembre 2006 (et pendant une période de 3 ans). Ils sont tous deux destinés à des publics d'adolescents et sont « niveau débutant » (ou, selon le CECR, ils correspondent au niveau A1).

On sait l'importance du rôle tenu par le manuel scolaire dans les écoles d'aujourd'hui. Soulignons, à titre d'exemple, qu'il permet de suivre les parcours du processus d'enseignement-apprentissage mis en place dans les cours ; il remplace et/ou enrichit, assez souvent, la lecture personnelle des Programmes d'enseignement

¹ Le corpus de notre analyse est constitué par les MS suivants : *Mots croisés – Nível 1* de Suzana Costa et Luísa Pacheco (que nous appellerons Manuel 1) et *Mizé... arrive en France – Nível 1* de Ana Gueidão et Idalina Crespo (que nous appellerons Manuel 2). Soit l'un soit l'autre sont publiés par Porto Editora (Porto, Portugal).

que le professeur en fait ; il légitime (par l'écrit) la plupart des savoirs à apprendre/ faire apprendre ; il tend à faciliter la tâche d'organisation du cours ; il est, souvent, le matériel par excellence d'appui des apprentissages...

Et, en effet, les MS sont une ressource importante pour étudier et comprendre l'histoire de l'éducation, de la pensée, de la science et de la culture (Choppin, 1992) d'une société.

Ayant comme fonction essentielle, d'une façon générale et de nos jours tout particulièrement, celle de donner à l'apprenant la possibilité de contacter avec la langue qu'il est censé apprendre, une langue du quotidien qui le rende apte à savoir communiquer en langue étrangère, il est, lui aussi, un passeport qui lui permet l'accès à la culture de l'Autre (celui dont il est censé apprendre la langue), tout un respectant la sienne (Conseil de l'Europe, *ibidem*). Les « endroits » privilégiés pour trouver, de façon explicite et/ou implicite, des faits culturels dans un MS sont nombreux :

- les textes et leur idéologie ;
- les acteurs / les personnages et leurs discours ;
- les domaines de références traités et le vocabulaire choisi ;
- les images (les photos, les illustrations, les graphiques...) ;
- les activités proposées ;
- la langue qu'on apprend et qu'on fait apprendre.

En somme, si l'apprentissage d'une langue étrangère permet d'apprendre une /des culture/s différentes de celle(s) de l'apprenant, le MS finira par être l'objet véhiculaire par excellence de cet apprentissage. Mais c'est à ce titre qu'un regard attentif sur la façon de faire connaître une culture différente de la sienne s'impose, car le danger d'introduire sans aucun effort de « déconstruction » critique des stéréotypes culturels dans le cours de langue est présent.

Prenons, à titre d'exemple de ce que nous venons de souligner, les exemples extraits des deux manuels indiqués ci-dessus :

i) deux extraits du manuel 1:

Extrait 1 (pages 62-63):

Ce que possède une famille ...

Au Mali : La famille Natomo est polygame : un homme, ses deux femmes, et leurs huit enfants. Ils sont pauvres. Leur bien le plus précieux : une bicyclette.

En Islande : La famille Thoroddsen a un niveau de vie très bon : elle possède un avion privé et plusieurs chevaux.

En Chine : La famille de M. Wu est riche parce qu'elle a une télé et aussi parce qu'elle vit au bord d'un lac. Ils vendent des cochons au marché.

En Albanie : Les Cakoni vivent dans la partie la plus pauvre de l'Europe. Dans ce pays de montagne, la nourriture est chère et rare.

Au Japon : Les Ukita vivent inondés par une énorme quantité de bric-à-brac. Chaque membre de la famille a une vie réglée à la minute. Travailler et acheter sont des mots-clés des Japonais.

Aux Etats-Unis : Les Hodson ont trois voitures et une bible. Pour eux, la vie est centrée sur Dieu, la famille et la patrie.

(...)

En Ouzbékistan : Ici, la température descend à -30° C. Un climat rude bien supporté par la famille Kalnazarovs, entourée de tapis multicolores.²

Extrait 2 (page 33)

Connais-tu les Français ?

Ils mesurent en moyenne 1,73 m (hommes) et 1,62m (femmes)

La famille est une valeur très importante pour eux.

Ils sont pessimistes.

Ils sont polis.

Ils sont très individualistes.

Ils sont fous de pain et de fromage.

Ils sont de vrais rappeurs qui tirent leur force de la rage et de l'espoir des exclus.

Ils passent, en moyenne, 5,5 semaines de vacances par an.

Ils sont les plus gros consommateurs de produits cosmétiques d'Europe.

(...)³

² La source indiquée est *Science & Vie Junior*, n° 158 – novembre 2002.

ii) un extrait du manuel 2 (de l'un des transparents qui l'accompagnent):

Je m'appelle Monika et je suis allemande. J'apprécie beaucoup la France ! C'est vraiment un très beau pays et les Français sont vraiment accueillants. Quelquefois, on dit que les Français sont un peu froids, fiers et arrogants. Mais, moi, je ne le pense pas. En général, les amis que je connais ici sont attentifs et plutôt patients avec moi, malgré mon français hésitant, mes fautes de grammaire et mon accent. (...).

Ces exemples montrent jusqu'à quel point le travail de l'enseignant pour promouvoir la déconstruction des stéréotypes concernant l'Autre est important. En effet, s'il est « facile » de dire à ses apprenants qu'en Chine une famille est riche parce qu'elle a une télévision, qu'aux États – Unis, une famille qui a trois voitures et une bible a une vie « centrée sur Dieu, la famille et la patrie » et que tous les Français adorent manger « du fromage et du pain », sont « froids, fiers et arrogants », il serait utile de les aider à déconstruire ces stéréotypes, à se rendre compte qu'ils ne sont pas de vérités absolues correspondant de façon uniforme à tous les éléments d'une même communauté. D'ailleurs, savoir ce en quoi consiste l'identité des uns et des autres est une tâche ardue, difficile et dont les réponses ne sont pas toujours évidentes, surtout si nous souhaitons – comme les nouvelles politiques d'enseignement européennes nous recommandent – de mettre en relief ce qui nous rapproche beaucoup plus que ce qui nous sépare. Comme le soulignaient Stoer & Magalhães (2005), la Différence est chez chacun de nous. Et cette « simple » constatation serait suffisante pour ne pas avoir peur de l'Autre, de l'Inconnu, pour ne pas créer des complexes de supériorité ou d'infériorité par rapport à lui, pour respecter l'Autre, mais aussi se respecter et se faire respecter.

Comme nous le rappelle Galisson (1991), la langue est simultanément un produit, un véhicule, mais aussi un producteur de culture(s) (Bizarro & Braga, 2005). Et en tant qu'outil pédagogique de référence utilisé dans les cours de langues, il ne faudra jamais oublier que les MS sont parsemés d'implicites et/ou de références explicites du domaine socioculturel sur lesquels il faut – tout au moins – réfléchir et dialoguer.

Les stéréotypes et les préjugés existent et sont un fait social que les cours ne doivent pas ignorer. Mais n'oublions pas, en tant qu'enseignants, d'aider les apprenants à les observer, à analyser et à formuler des hypothèses sur les raisons qui justifient leur existence, à comprendre leur message, à y réfléchir et à établir des liens.

³ La source indiquée est: *Franco-scopie, Comment vivent les Français*, Gérard Mernet (adapté).

Nous pourrions accepter (comme le suggère Auger, 2005) qu'il y ait des stéréotypes positifs pouvant motiver le processus d'enseignement – apprentissage d'une langue. Mais il faudra toujours permettre à l'apprenant une approche du fait culturel évitant les généralisations, les préjugés et les regards faussés sur l'Autre et sur sa culture/ ses cultures. Il faudra aussi qu'en approchant la/les culture/s de l'Autre, le Moi réfléchisse sur Soi-même, sur ce qu'il est, ce qu'il sait, ce qu'il fait, bref qu'il s'ouvre vers l'interculturel. Il ne s'agit pas d'avoir la prétention de dire que le cours de langue étrangère va éradiquer les préjugés et les stéréotypes, mais tout simplement d'assurer que leur analyse ne sera pas l'occasion de leur renforcement.

Partant de l'expérience de l'apprenant, en l'impliquant dans le processus d'apprentissage, et en le préparant pour agir socialement comme citoyen responsable, actif et solidaire, le cours de langue étrangère peut participer au renforcement de la connaissance de l'image de l'Autre et de soi, des valeurs et des croyances de l'un et de l'autre. Les textes littéraires (riches par leur polysémie et la possibilité de rapprochement d'expériences personnelles vécues par les apprenants eux-mêmes ou par leurs contextes), mais aussi les photos, les vidéos, les menus de restaurant, les programmes de cinéma pourront, entre autres matériels, aider dans ce travail d'échange qui caractérise une pédagogie interculturelle.

Si l'École réussit à mettre en place cette pédagogie interculturelle (Abdallah-Preteille, 2004), elle atteindra deux de ses objectifs essentiels : le développement de la compétence culturelle de ses apprenants et leur préparation à vivre en société.

Bref, rendre les étudiants sensibles à l'existence de l'Autre, dont on apprend la langue, est un premier pas – comme le souligne Tigero – pour ne pas percevoir la différence comme un ridicule. Essayer de le connaître, de connaître ses pratiques sociales, ses pensées, ses connaissances, établir des comparaisons visant les similitudes et les différences, mais aussi la raison d'être des unes et des autres, dialoguer, interroger, écouter, lire à leur sujet, sur nous, argumenter avec les uns et les autres peut inaugurer une démarche interculturelle de (re)connaissance et de compréhension, dont les atouts formatifs sont indéniables.

Restons tout de même attentifs : il ne faut pas déconstruire des stéréotypes pour en créer d'autres ! L'enjeu didactique d'une pédagogie interculturelle (Abdallah-Preteille, 1986) est là !

Bibliographie

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (1986) . *Vers une pédagogie interculturelle*. Paris : PUF.
- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine (2004). *L'éducation interculturelle*. Paris : PUF.
- AUGER, Nathalie (2005). « Du stéréotype à la compréhension de la relation interculturelle autour des manuels de FLE en usage dans l'Union européenne » [on-line]. [disponible en octobre 2006]. <C:\Documents and Settings\rpbizarro\Desktop\APEF, 2006\Manuais APEF\auger.htm>
- BERARD, Evelyne (1991). *L'approche communicative. Théorie et pratiques*. Paris: Clé International.
- BESSE, Henri (1995) *Méthodes et pratiques des manuels de langue*. Paris : CREDIF / Didier
- BIZARRO, Rosa & BRAGA, Fátima (2005). "Da(s) cultura(s) de ensino ao ensino da(s) cultura(s) na aula de Língua Estrangeira". In: *Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 823 – 835.
- CONSEIL DE L'EUROPE, *Cadre Européen Commun de Référence pour les Langues*. Paris : Didier.
- CHOPPIN, Alain (1992). *Manuels scolaires : Histoire et Actualité*. Paris : Hachette.
- GALISSON, Robert (1991). *De la langue à la culture par les mots*. Paris : Clé International
- STOER, Stevan & MAGALHÃES, António M. (2005). *A diferença somos nós: a gestão da mudança social e as políticas educativas e sociais*. Porto: Edições Afrontamento.
- TIGERO, Louis, « Lire en langue étrangère. De la compréhension à l'intégration des facteurs multiculturels ». In Cantero, F. J., Mendoza, A. & Romea, C. (eds). (1996). *Didáctica de la Lengua y la Literatura para una sociedad plurilingüe del siglo XXI*. Barcelona : Universitat de Barcelona, pp. 423 – 429.

DE LA POÉTIQUE DE LA RUPTURE

L'œuvre de Charles-Albert Cingria

LÉNIA MARQUES

Centro de Línguas e Culturas - Universidade de Aveiro

lenia.marques@ua.pt

Résumé: Confronté à l'œuvre de Charles-Albert Cingria (Genève, 1883-1954), le lecteur se sent souvent désarçonné, perdu dans des textes où le chaos semble régner. La fragmentation et la discontinuité ressenties par le lecteur sont en effet le résultat d'un ensemble de stratégies mises en place par l'auteur. Parmi les plus importantes se trouvent les procédés de rupture qui, en travaillant en simultané, cassent le texte et l'interrompent sans permettre une suite dans le discours. La rupture, consciemment adoptée par l'auteur romand, est un élément essentiel pour la compréhension de son univers. Dans ce sens, l'étude des mécanismes de la poétique de la rupture chez Charles-Albert Cingria constitue un moyen non seulement d'envisager son œuvre, mais aussi de donner une clé de lecture à ceux qui veulent s'y aventurer.

Mots-clés: Charles-Albert Cingria, poétique de la rupture, fragment, subversion, discontinuité

Charles-Albert Cingria (Genève, 1883-1954), écrivain, promeneur, vélocipédiste, a créé une œuvre très particulière. Tout en puisant dans les références du Haut Moyen-Âge, Cingria se trouve parmi ceux qui sont aujourd'hui considérés comme la génération de l'avant-garde suisse romande. Son œuvre est très singulière et conjugue de nombreux aspects qui caractérisent la littérature de la postmodernité. C'est au cœur d'un univers très riche et dont la complexité n'est pas toujours facile à saisir que l'auteur expérimente et développe différents procédés.

Formidable raconteur d'histoires, Cingria les écrit et les retouche à maintes reprises – histoires d'une érudition remarquable, mais aussi très déconcertantes, – où le lecteur se perd et (parfois) se retrouve. Traversés par le fantastique et la surprise, ses textes forment un important ensemble dont semble émerger une constellation de cassures, de manques et d'abîmes. Ces ruptures, plus ou moins fortes, souvent associées au fantastique et à la surprise, ne vont pas sans provoquer chez le lecteur de l'émerveillement en même temps qu'un fort bouleversement. Ses textes fragmentaires, confus et à l'allure désorganisée exigent beaucoup du lecteur.

S'il y a certes des fils conducteurs qui s'avèrent de véritables fils d'Ariane, d'autre part à eux seuls ils n'estompent guère l'idée de désorganisation générale, de chaos ou de discontinuité ineffable qui advient de la fragmentation des histoires et du discours. Les ruptures successives nourrissent la fragmentation alors que cette dernière ne fait qu'accroître leur impact – lien de réciprocité auquel est sous-jacente une attitude profondément subversive.

En effet, la rupture joue un rôle essentiel dans toute la construction du texte. Cingria sciemment en use et fabrique de multiples façons de l'explorer dans toute son étendue. Il s'agit ainsi de la désorganisation organisée, du chaos agencé motivé par nombre de procédés visant la rupture du texte depuis son intérieur jusqu'à la surprise, voire le bouleversement, ressentis par le lecteur.¹

Parmi les textes exemplaires à ce niveau, se trouvent *La Grande Ourse*, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo* et *Le Canal exutoire*, "un des plus beaux textes de Cingria" selon Nicolas Bouvier (2005 : 42).² Si la présente étude se base essentiellement sur ces textes, elle peut servir à donner des lignes de lecture transversales à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur.

¹ Sur la rupture, l'esthétique de la surprise et le bouleversement dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria, cf. Marques, 2007.

² Pour les citations, l'édition de référence sera celle des *Œuvres complètes* (Cingria, 1967-1978). L'abréviation utilisée sera OC, suivie du tome en chiffres romains et, ensuite, des pages en chiffres arabes. Pour les trois titres mentionnés, j'emploierai les abréviations suivantes : GO (*La Grande Ourse* – cf. Cingria, 2001), ABP (*Les Autobiographies de Brunon Pomposo* – OC, I, 121-189) et CE (*Le Canal exutoire* – OC, II, 80-105).

Engendrant des ruptures

Il suffit de prendre *Le Canal exutoire* pour apercevoir les déchirures internes, les manques et la confusion de temps, d'espaces, de personnages et même d'événements qui sont, pour le moins, étranges. Dans ce texte comme dans d'autres de Charles-Albert Cingria, le fil de l'histoire n'est pas toujours perceptible et le lecteur doit s'arrêter à plusieurs reprises pour essayer de comprendre, pour faire des liens, ou tout simplement pour les imaginer et les construire à partir d'une interprétation très particulière.

Outre les espaces blancs existants (au niveau du contenu de l'histoire, mais aussi graphiquement), il convient d'ajouter le choix des procédés d'écriture (comme la ponctuation ou des stratégies narratives). D'autre part, et motivé par les structures et les choix de l'écriture, un rapport singulier s'établit entre le narrateur et le narrataire, caractérisé par une instabilité constante, elle-même fruit conscient du travail de l'auteur. Entre une communion presque parfaite et une moquerie aiguë et distanciée, le narrateur apparaît aux yeux du lecteur comme un élément perturbateur, semblable au chat qui surgit de temps à autre dans les textes de Cingria.

Il faut souligner que l'effet général de rupture dans l'œuvre de l'auteur du *Chat du temple* est le résultat de l'interaction de plusieurs de ces éléments. Ils ne travaillent jamais tout seuls et c'est dans leur contexte qu'ils assument leur force bouleversante.

Attendre, deviner et (ne pas) désespérer

Dans l'œuvre de Cingria les histoires racontées par le narrateur presque toujours à la première personne sont souvent inachevées. Il y a de véritables vides à divers moments du récit : au début, à la fin, mais aussi pendant le cours des histoires où le lecteur se voit confronté à des changements d'espace et/ou de temps marqués parfois par des lignes de pointillés ou par des divisions (numérotées ou titrées).

Les Autobiographies de Brunon Pomposo, texte qui puise fortement dans le fantastique, commencent par l'absence annoncée du commencement de l'histoire:

.....

(Ce qui précède avait été mangé par les mulots)

... Araxia, quand elle nous regardait, nous instillait l'infini. (ABP, 123)

Le lecteur se voit dépossédé d'un début qu'il pourra s'attendre à découvrir plus loin, mais, qui n'arrivera en effet jamais. Le début des *Autobiographies* restera une énigme, comme d'ailleurs celui de *La Fourmi rouge*, dont le lecteur ne connaîtra pas non plus les méandres :

(Fragments)

.....
... C'est une chambre comme une autre. (OC, III, 105)

Plus que dans les *Autobiographies*, dans *La Fourmi rouge*, le lecteur ne comprendra jamais ce qui a motivé les peurs profondes et les actions du narrateur-personnage. Les deux textes créent un vide antérieur qui ne peut être comblé que par une construction interprétative du lecteur. Aussi bien l'un que l'autre se présentent tels des instants d'un cadre plus large, inconnu du lecteur. Toutefois, les ellipses dépassent les débuts de texte et existent de façon plus ou moins explicite dans de multiples textes de Cingria. Les blancs qui rompent le fil continu de l'histoire sont constitués de manques d'information à plusieurs niveaux et se révèlent sous formes diverses. Les blancs chez Cingria sont, pour la plupart d'authentiques blancs disjonctifs,³ au sens où les éléments fournis au cours du texte ne suffiront jamais à les combler, ce qui contraint le lecteur à un exercice mental plus exigeant.

Dans *Le Petit Labyrinthe harmonique*, une cassure claire du discours (marquée par l'inachèvement de la phrase suivie de pointillés) correspond à la rupture abrupte du fil de l'histoire que le narrateur était en train de raconter:

Vais-je répondre? Avec lenteur et grand soin la fenêtre se ferme, et je me sauve, ne tardant pas à tomber inanimé.
Cependant dans l'eau – un épouvantable choc et de l'eau (quand on meurt ou qu'on s'évanouit, tout est d'une précision extrême, jusqu'au moment où le combustible, aliment de la) (OC, II, 42)

La chute du personnage semble impliquer nécessairement la chute du discours et de la suite de l'histoire, une suite dont le lecteur n'aura plus de pistes.

La construction du *Canal exutoire* s'avère un exemple complexe et riche en ruptures structurales, notamment grâce à l'existence d'histoires dans l'histoire

³ Le concept de disjonction tel qu'il est utilisé ici est inspiré de Wolfgang Iser (1985 : 321-338).

principale (mais sur ce point il faut encore se poser des questions). Ainsi, au cœur de celle qui pourrait être considérée comme l'histoire principale, trois autres vont commencer à se développer, chacune avec un sujet distinct et en utilisant différentes stratégies d'écriture (différentes surtout dans ses composantes narratologiques) : l'épisode avec le maire ; l'échange de lettres avec une dame (moment qui pourrait constituer le début d'un roman par lettres); et l'histoire d'un de ces "*hommes qui prennent les tigres avec les mains*" (CE, 100). À la fin, le lecteur se voit ignorant de tous les dénouements, même si consciemment le narrateur interpelle le lecteur afin de marquer clairement sa volonté de ne pas les finir, comme il nous le constaterons plus loin.

En revenant sur le texte majeur qui est *Le Canal exutoire*, une discussion énergique peut s'installer : la démarcation de l'histoire principale est un point qui peut être amplement débattu. En effet, histoire(s) et moments de digression sont entrelacés de manière tellement étroite qu'il est souvent difficile de les distinguer (d'ailleurs, il faut tout d'abord se demander si cette distinction est pertinente). Le plus important en tout cas est de savoir que les deux cohabitent et se nourrissent mutuellement (dans ce texte comme dans d'autres, tels *L'Eau de la dixième milliaire*).

Encore une fois, la décision revient au lecteur. L'auteur, par le biais des arguments du narrateur, (con)fond histoire et digression à un point tel qu'il se voit contraint de poser deux hypothèses par rapport au *Canal exutoire* : la première, il s'agit d'une histoire qui commence par une profonde réflexion qui trouve des développements tout au long du texte ; la deuxième, et si l'on s'en tient aux paroles presque finales du narrateur, il s'agit d'une réflexion sur la vertu illustrée par de multiples épisodes.

Si nous prenons comme plus probable la dernière interprétation de la macro-organisation du texte, l'absence de dénouement de toutes les histoires s'expliquerait par la pertinence (ou l'impertinence) par rapport au sujet principal. Ainsi, les histoires, ou plutôt, les fragments d'histoires, servent d'arguments illustratifs du point de vue de l'auteur sur la vertu, sujet qui commence et boucle le texte. Finalement, comme le narrateur-personnage le dit lui-même de plusieurs façons et à plusieurs reprises : "c'était le but de cette histoire" (CE, 103). Il s'agirait donc d'un texte au penchant fortement rhétorique, construit de façon complexe, très riche, insufflé de brefs moments diégétiques où le lecteur manque de se perdre. Ces moments de subversion d'esthétique littéraire et de lecture permettent également au narrateur de passer d'un argument, d'un sujet à un autre. Un nouvel épisode entraîne une autre réflexion.

De même, dans *La Grande Ourse*,⁴ les ruptures sont constantes, que ce soit des ellipses, des analepses ou des prolepses. Par ailleurs, la structure du texte met en évidence d'autres procédés de rupture récurrents chez Charles-Albert Cingria.

Il n'est pas rare de trouver, de temps à autre, éparpillés dans le texte, des phrases ou des paragraphes isolés, détachés du corps du texte, mais qui, simultanément, en font partie intégrante. Ces moments cassent le texte et présentent différentes tonalités. Entre l'aveu et le commentaire à part (comme dans une pièce de théâtre portraiturant la vie quotidienne d'un individu), ce sont aussi des moments de cristallisation, une sorte de parenthèses dans le texte, comme quand le narrateur-personnage affirme, entre l'aveu et les repères géographiques : "Je suis désespérément seul sur la route entre Oxikon et Sempachi" (GO, 37).

Mais les indications peuvent encore être très précises et elles sont ainsi condensées : "On repart pour Romanshorn et puis on va à Coire; on revient et puis on repart. Je n'appelle pas ça des voyages; c'est de la rigolade" (GO, 50). Malgré le jugement émis lors du commentaire final, l'objectivité et la netteté de la description du parcours ne laissent pas de place au doute.

En revanche, le lecteur se voit confronté à d'autres moments brefs qui semblent constituer la manifestation des pensées du narrateur, telles qu'elles se suivent, sans rien ajouter :

Cependant la lettre... Ah la lettre...

Il n'y a plus qu'une poussière de papier contre quoi s'escriment des boutons de manchette dans les étoiles. (GO, 57)

Ce sont alors des moments d'une touchante beauté, des moments qui, parce qu'ils rompent le texte, mais aussi parce qu'ils introduisent cette pensée lointaine et inatteignable, contraignent le lecteur à s'arrêter, à faire une pause de réflexion dans le texte même. Ce n'est qu'après avoir ressenti cette rupture, que le lecteur pourra reprendre le cours de sa lecture. Toutefois, il faut dire que jamais le lecteur n'a abandonné sa lecture : tout ce processus de lecture fictivement arrêtée fait partie de l'acte authentique de lecture du texte.⁵ La présence des phrases et des paragraphes isolés fonctionne comme des mines de subversion dans le corps même du texte.

Dans *La Grande Ourse*, Cingria opère une composition polymorphe à différents niveaux. Il suffit de feuilleter les pages du texte pour apercevoir la grande diversité de

⁴ *La Grande Ourse* est un texte très intéressant et qui attend toujours d'être étudié en profondeur. Il existe différentes versions du texte. Pour des raisons d'ordre pratique, dont l'accessibilité facile au volume, la version de *La Grande Ourse* utilisée dans cette étude sera celle publiée aux Éditions Gallimard en 2000.

⁵ Italo Calvino reprend la lecture fictive, elle aussi rompue à plusieurs reprises tout au long de son roman *Si par une d'hiver un voyageur* (Calvino, 1981).

moyens utilisés, comme, par exemple, des traductions, des références clairement intertextuelles, des moments de multilinguisme (avec du latin, du grec, de l'italien, de l'anglais ou de l'allemand) ou, plus frappant encore, des morceaux de partitions musicales (cf. *GO*, 20).

Pour le lecteur, ces procédés débouchent souvent sur des moments de rupture. Il faut cependant souligner que ce n'est pas toujours le cas. L'ensemble apparaît sans doute comme un mélange très diversifié de moyens au cœur de l'acte d'écriture ; sorte de collage d'éléments divers qui donnent au lecteur l'impression de rupture et discontinuité, l'obligeant par conséquent à un difficile exercice mental.

Pour terminer ce bref périple par les procédés de rupture au niveau de l'organisation et de structuration du texte, il convient de s'arrêter un moment sur ce que l'on pourrait appeler dialogue fictif ou monologue dialogué. Outre les échanges dialogiques entre personnages, communs à tout récit, les textes de Cingria sont parsemés de ces brefs et apparemment anodins discours dialogiques. Pensons par exemple au *Canal exutoire* ou à *La Grande Ourse* :

- Et alors ?
- Et alors...
- Eh dites-moi?
- Eh quoi...
- Mais vous-même?
- Oh moi... (*GO*, 25)

Ces dialogues n'ajoutent aucune information à l'histoire. Ils vont d'ailleurs brouiller davantage le parcours du lecteur qui trouve plus de questions, plus de points de suspension et pas de réponses (ou très rarement même au fil du texte). Une autre illustration de ce dialogue qui apparaît sans que le lecteur s'y attende se trouve dans *La Grande Ourse* (texte très riche en exemples), lors d'une chute du narrateur-personnage qui dans un état de demi-rêve, d'hallucination presque, donne la voix à ses pensées ou à celles qu'il attribue à "Renatus Descartes":

Le moment où l'on se réveille pour de bon prouve que l'on se réveille pour de bon. Qui le prouve ?

- Rien. Il y des choses qui sont vraies et qui ne se prouvent pas. [...] Voulez-vous vivre, vous ne pouvez vous en passer ; ni de l'heure divisée et bien divisée.
- Mais...
- Il n'y a pas de mais.

- Cependant...
- Il n'y a pas de cependant. Je suis dans la rue et je suis absolument certain que je ne rêve pas et que je suis dans la rue. (GO, 29-30)

Dans cet extrait, il s'agit d'un jeu d'argument et de contre-argument, comme d'ailleurs pour nombre de ces structures dialogiques. Il est parfois difficile de dire s'il s'agit d'une voix d'un autre personnage, fût-ce celle, fictive, du lecteur, ou d'une voix intérieure: "Est-ce tout? Ah non. Quelquefois un oiseau se trompe et bat bien fort des ailes et du cœur croyant trouver un autre oiseau de son espèce à ces altitudes" (GO, 87).

Dans ce cas, il s'agira d'un dialogue sûrement fictif entre narrateur et narrataire. Ou, d'autre part, un indice de monologue intérieur. Il s'agira alors d'un débat intérieur, une sorte de conversation intérieure, manifestée de façon polyphonique. Ainsi, à certains moments, les voix constitutives de ce dialogue semblent se présenter comme un indice de la présence particulière d'une espèce de discours intérieur polyphonique : plus que deux voix appartenant à des sujets différents, le lecteur peut se trouver devant un monologue en forme de dialogue. Avec les possibilités ouvertes par des ambiguïtés difficilement solubles, que ce soit en discours direct ou en discours indirect libre, c'est au lecteur que revient, de nouveau et toujours, la décision.

Les ruptures présentes au niveau de la structure narrative sont intimement liées à des choix d'écriture (par exemple, comme nous avons déjà pu remarquer, des questions, du discours direct, ou des points de suspension). Si nous nous sommes attardés d'abord à des procédés plutôt de structure générale, il faut souligner que les espaces blancs que le lecteur est censé (ne pas) combler, sont l'heureux résultat de stratégies diverses qui contribuent harmonieusement à la construction du chaos organisé de l'univers littéraire cingriensque. Ceci dit, voyons de plus près un certain nombre de procédés d'écriture dont le rôle pour la discontinuité et la fragmentation se révèle fondamental.

Se laisser porter dans les méandres de l'écriture

Au niveau graphique comme au niveau du contenu, il y a des manques et des ruptures signalés par des pointillés ou des points de suspension. Comme dans plusieurs des extraits cités tout au long de cette étude, les textes de Cingria sont caractérisés par ce genre de rupture. D'autre part, de nombreux textes sont divisés en parties ne correspondant pas nécessairement ni à des moments différents ni à un ordre chronologique ou au même cadre spatial. Le *Petit Labyrinthe harmonique* et *Le*

Canal exutoire constituent à cet égard deux des plus beaux et des plus riches exemplaires.

Mais les procédés de rupture ne se limitent pas aux pointillés et aux points de suspension. Le lecteur est souvent surpris par des commentaires entre tirets ou entre parenthèses, qui vont de la spécification métalinguistique (où le rôle est moins de rupture que de complémentarité)⁶ à la remarque humoristique (souvent par sarcasme et ironie). Les commentaires entre tirets et parenthèses assument de multiples fonctions et peuvent constituer une aide précieuse à la compréhension de l'œuvre de Charles-Albert Cingria.

Parfois, même si brefs, ces commentaires sont d'une acuité frappante et obligent le lecteur à s'arrêter un moment, confronté à des tirades aux implications philosophiques exigeantes, comme, par exemple, dans *Pendeloques alpestres*: "tout le possible – pas celui qu'on désire: celui-là plutôt que l'on ne désire pas – devient réel" (OC, II, 54).

Cingria pousse les fonctions de ces signes de ponctuation plus loin et dans *L'Eau de la dixième milliaire* les parenthèses introduisent un deuxième discours dans le discours :

L'archéologie aussi est historique au sens humain. On a reparlé des langues mortes et composé des inscriptions en langue morte toujours. [...] C'est délicieux, l'archéologie! C'est poétique, le *fait d'en faire!* Les très grandes civilisations ont toujours eu pour le moins cinq ou six renaissances de différents styles, et leur mélange. C'est excitant, ce mélange! On va voir ça dans le fait de ces obélisques plus petits qu'il y a aussi à Rome, qui ont des inscriptions égyptiennes rédigées par des Romains à des temps où cette langue était déjà une langue morte. C'est alors du thème qu'ils font (c'est poétique, le thème!) et probablement s'adressent-ils à des spécialistes (c'est utile, les spécialistes). (OC, IV, 34)

Les remarques entre parenthèses fonctionnent souvent comme des commentaires à part dans la scène théâtrale : partage d'une pensée que seul chaque spectateur (dans ce cas, chaque lecteur) est censé écouter. Tout aussi humoristique, mais avec une charge moindre d'ironie sarcastique, dans *La Grande Ourse*, le lecteur trouve aussi des spécifications qui visent à accorder un brin d'humour à la phrase :

⁶ Pour illustrer la fonction métalinguistique, voilà deux extraits, le premier de *Graffiti* et le deuxième de *La Grande Ourse*: "Il y avait des desserts avec mille choses: la pascha – ce gâteau pyramidal, – des œufs durs, vodka d'une sorte et vodka d'une autre" (OC, VI, 50); "– Un grand écriteau crie attention! (Bemerkung!) Danger de mort! (Todesgefähr)" (GO, 43).

“Les roues manquent, mais le cadran et la cuvette de la montre du clown qui est énorme – pas le clown, cette montre – les lui fournissent” (GO, 18).

Souvent, les commentaires entre parenthèses et tirets marquent la présence subversive de l’ironie et/ou du sarcasme. Les deux formes surgissent associées de façon récurrente dans les textes de l’auteur romand et se présentent comme des mines disséminées dans le discours produisant des discontinuités significatives.

Cette association, et parfois l’ironie ou le sarcasme tout à eux seuls, produisent un effet violent, et font souvent partie non seulement de ce que l’on appelle ici la poétique de la rupture, mais également de ce que Maryke de Courten nomme d’“esthétique de la surprise” (Courten, 1997 :462).

Dans la plupart des textes de Cingria, le lecteur se voit confronté à l’ironie ou au sarcasme, souvent associés à un ton humoristique. Certes, l’ironie et le sarcasme ne fonctionnent pas toujours comme des procédés de rupture. Ce n’est que dans des cas très spécifiques, où la violence est extrême et il y a une contradiction de ce qui semblaient être, à première vue, les opinions sincères du narrateur-personnage. C’est ainsi que, dans *Le Canal exutoire*, le lecteur est surpris par cette suite de commentaires critiques à la société et aux comportements humains en général : “L’homme est bon, c’est entendu. Bon et sourdement feutré, comme une torride chenille noire dans ses volutes. Bon mais pas philanthrope” (CE, 80).

Néanmoins, il convient de souligner que chez Cingria il n’y a pas que de l’ironie envers la société. À certains moments, la subversion peut se tourner, consciemment, contre le lecteur et l’auteur eux-mêmes. Suite à une description singulière du Colysée de Rome, le narrateur de *L’Eau de la dixième milliaire* écrit : “Mais tout cela c’est de l’imagination de la lecture. Il vaut bien mieux se remplir des choses que l’on voit qui se passent sans qu’on les réclame” (OC, IV, 25). Donc, non seulement il y a la rupture, mais il s’agit également d’un attentat clair contre l’acte de lecture, ce qui revient à dire, par conséquent, à l’acte d’écriture.

Les choix de Cingria au niveau de l’écriture passent aussi par les changements brusques de registre de langue, qui se révèlent violents, parfois choquants. Dans un discours normalement soigné, parfois fortement érudit, l’irruption imprévue de certaines expressions et certain vocabulaire causent une discontinuité ressentie chez le lecteur comme une rupture.

Dans *Le Canal exutoire*, un texte au penchant philosophique où il est question de la vertu, de l’Homme et de la condition humaine, Cingria tisse les remarques suivantes : “Ah, les têtes! C’est ça, les têtes! Un train plein de têtes et de culs assis qui font des têtes!” (CE, 84). Et il va encore plus loin, lorsque, sur ces mêmes “têtes”, il écrit encore que “l’argent leur donne ce droit: le droit d’installer leur cul sur des

coussins, de peser sur des essieux et de faire des têtes” (CE, 84). Il continue plus loin toujours sur la même situation: “En tout cas ce n'est pas de faire une gueule comme ça de chancelier de l'ancien Empire autrichien à crâne d'oiseau et à trous de couteaux dans un cul de vache qui sont des yeux qui vous sauveront de la mort” (CE, 85).

Toutefois, si dans ces extraits il y a une pointe de grossièreté, lors d'une belle description de Rome, dans *L'Eau de la dixième milliaire*, lorsque le narrateur-personnage s'arrête sur les roseaux de la ville, le contraste devient encore plus accentué : “C'est beau une ville qui se termine – ou plutôt je veux dire qui se continue – de cette façon-là: par des roseaux. C'est ésotérique et c'est humain, bien plus qu'humain. Surtout s'ils sont gris, larges, luisants; pleins de merdes dans des sentiers. Et sans humidité qui les motive” (OC, IV, 43).

Il n'est pas difficile de trouver d'autres exemples d'insultes ou d'utilisation de vocabulaire grossier dans l'univers littéraire de Charles-Albert Cingria.

Parmi les stratégies d'écriture et d'organisation textuelle, il faut encore compter la présence marquante des notes de bas de page. Texte toujours marginal et secondaire, bien qu'il puisse être tant ou plus important que le texte dont il découle, les notes de bas page sont très fréquentes dans les textes de l'auteur romand. Du fait de leur marginalité, elles sont déjà une sorte de rupture, sentiment qui va être accentué dans de nombreux cas par le contenu même de la note.

D'une part, il convient de souligner que les notes de bas de page ne font pas leur apparition dans tous les textes de l'auteur (même si elles marquent fortement la majorité des textes considérés comme les plus importants de l'auteur). D'autre part, les notes de bas de page peuvent, comme nous allons le constater plus loin, assumer différentes fonctions au coeur du texte. Les unes plus violentes que les autres, d'autres plus tranchantes, d'autres encore complémentaires ; quelques-unes pour aider le lecteur, d'autres pour le troubler. Il est évident que si leurs fonctions sont différentes, le rayon de leur action n'est pas étanche et le classement que nous faisons n'est qu'une possibilité parmi tant d'autres.

On peut les classer dans trois grands groupes : les informatives, les alternatives et les explicatives. Les notes informatives sont celles où le lecteur trouve des informations, apparemment très fiables, sur des sujets divers, notamment des références bibliographiques, des remarques sur les sources utilisées, des informations sur les auteurs mentionnés, etc. *Impressions d'un passant à Lausanne* est un texte riche à ce niveau. Dans ce texte et à titre d'exemple, le lecteur peut savoir, dans une note de bas de page, une grande quantité d'information sur la bibliographie et les sources de l'auteur. Cingria écrit:

Je n'ai pas l'original latin (c'est une lettre) : je n'ai que cette magnifique traduction de l'Abbé de Sade qui est un descendant de Laure de Sade – la Laure de Pétrarque – et l'oncle ou le grand-oncle des fameux marquis de Sade dont descend, plus ou moins, paraît-il, l'actuel vicomte Charles Noailles, le bailleur de fonds d'un film dont on a un peu entendu parler. (OC, III, 44)

Les notes de bas de page que nous appelons ici alternatives sont surtout celles que le lecteur trouve tout au long des *Autobiographies de Brunon Pomposo*. Elles sont en effet très spécifiques et appartiennent à une logique d'écriture tout à fait subversive. Ces notes consistent en des remarques de pseudo-édition et elles font nettement partie d'un jeu avec le lecteur, dans lequel l'acte d'écriture est questionné (voire, d'office, l'acte de lecture) par la manifestation de l'hésitation, des doutes et des choix (ou non) de l'auteur du texte (du pseudo-auteur, le narrateur-personnage Brunon Pomposo). À titre d'exemple, lisons le passage suivant, étant donné que les mots en italiques sont attribués à la plume seule de l'éditeur (fictif) des *Autobiographies* :

En marge après l'astérisque : Second Post Scriptum. II^e P.S. C'est tant pis pour ceux qui attendent la suite. J'aime mieux mais ne pas en finir. Il faut que je dise tout haut ce que j'ai sur le ventre : Généralement comme tous les slaves, M. Demitri est tendu sur la plus haute corde (*phrase biffée*) M. Demitri est un hyproïde. Comme tous les slaves il est perpétuellement tendu vers le mieux, vers le plus aigu, avec vibrato, soignant ses effets, réglant son temps, économisant les paroxysmes (sic). (ABP, 136)

Ces notes alternatives représentent en effet un choix fictif du vocabulaire du texte. Ce faisant, Cingria implique le lecteur qui peut participer à la construction scripturale, fût-elle fictive, du texte qu'il est en train de lire.

Le groupe des notes de bas de page explicatives est le plus large et contient des sous-groupes : les notes humoristiques, celles qui témoignent des préférences, des goûts et des choix de l'auteur (notamment au niveau linguistique) et de longues notes qui pourraient, à elles seules, constituer des textes indépendants. Dans *La Grande Ourse*, le lecteur trouve une note qui, en partant du concept d'infériorité, se prolonge sur plusieurs pages :

Bien souvent – mais pas toujours, et l'on va voir l'ampleur que prendra cette réserve – celui qui imite ne fait que retrouver une ordre – un logos un anti *apeiron* – dont il avait le retraceur (que dis-je, le retraceur : c'est quelque

fois un type achevé, une construction toute prête) en soi sans qu'il lui ait été donné de le formuler. [...] Il y a pourtant une distinction à faire entre imiter et "singer". (GO, 38)

Et Cingria termine la suite de ses élucubrations en écrivant "Il n'y a que de gros mots qui puissent terminer cette discussion" (GO, 40). Une autre longue note apparaît dans *Impressions d'un passant à Lausanne*. Dans un texte qui est consacré à cette ville suisse, Charles-Albert Cingria dédie une partie de ses mots à Bâle et à Genève dans une note qui commence très expressivement :

Ah! mais ne commençons pas avec Bâle. Nous ne nous arrêterions jamais. C'est la seule ville de Suisse où l'on se sente réellement un encouragement à vivre par l'esprit. Il y a, comprend-on, un climat, ce qui fait un peu défaut à Lausanne, et qui fait totalement défaut à Genève. On est là – à Bâle – chez le peuple-roi. Genève, par contre, est la ville la plus absolument dépourvue de ce qui peut s'appeler un climat moral. (OC, III, 42)

En quittant Bâle, l'auteur continue ses commentaires sur Genève en adoptant un ton très critique pour faire un portrait grisâtre et peu sympathique (c'est le moindre que l'on puisse dire de cette description) de l'une des plus importantes villes suisses de l'actualité.

Les notes de bas de page ont, dans l'univers de Cingria, un rôle paradoxal, dans le sens que si d'une part elles offrent au lecteur une importante panoplie d'informations, de spécifications ; d'autre part, elles ont le pouvoir de dérober le sens ou, du moins, de confondre et de troubler le lecteur. Le caractère paradoxal des notes est fort illustratif des relations ambivalentes qui s'établissent entre l'auteur et le lecteur, par le biais du narrateur et du narrataire.

Jouer au chat et à la souris

Entre narrateur et narrataire, il y a une ligne qui se dessine et qui va de la complicité totale à la tromperie la plus inattendue. Si, à certains moments, le narrateur-personnage semble partager des doutes, des questions et un souci d'une sorte de bien-être du narrataire, à d'autres moments, par contre, il ne répond à rien de ce qu'il serait censé faire : les questions restent en suspens, il semble se moquer du pauvre narrataire (et là l'on pourra lire "lecteur") qui se perd et ne peut que demeurer bouche bée face aux détours inattendus du texte.

Ce rapport est basé en effet sur la frustration constante des horizons d'attente du lecteur, qui se voit confronté à des pièges bien tissés où il est pris sans s'en rendre compte. Consciemment, Cingria, dans ces écrits, pousse très loin le rôle trompeur du narrateur. Revenons au *Canal exutoire* pour tenter de mieux comprendre de quelle façon cet auteur met en place des stratégies de narration en les transformant en forts procédés de rupture, subversifs, en mettant en question l'écriture, le texte et les actualisations habituelles de lecture, lecteur et auteur.

Le Canal exutoire est donc un récit-digression, ou plutôt une digression-récit, dont font partie des bouts d'histoires diverses. Des histoires qui, à chaque pas, à chaque suite ou fin, subissent une grande volte-face qui surprend, parfois de façon quelque peu violente, le lecteur, qui se voit désarçonné.

Tout d'abord, il y a une "histoire d'incendie", celle qui est la plus complète et la plus complexe (éparpillée, avec des analepses, des prolepses et des blancs qui ne sont pas toujours remplis). Cette histoire, dans laquelle le narrateur est un personnage extrêmement actif, se termine abruptement par une interpellation directe du narrataire : "Croyez-vous peut-être que je vais terminer cette histoire. Vous en avez les éléments: terminez-la vous-mêmes. Vous pourriez aussi la rechercher dans les gazettes" (CE, 97).

Sans ajouter un mot de plus, le narrateur continue sa réflexion et entame d'autres histoires. Ayant (peut-être ?) un rapport à la première, l'épisode avec le maire vient contrarier la tendance et s'avère un moment d'harmonie avec le lecteur, même si l'horizon d'attente ne sera jamais atteint. Dans ce bref épisode, le narrateur-personnage lui-même ne comprend pas ce qui lui arrive ; il ne comprend pas ce que le maire tente de lui dire à demi-mot... La question finale, posée par le narrateur-personnage au maire, reflète exactement cette incompréhension devant les phénomènes qu'il est en train d'éprouver, aussi bien que ces méandres dont lui parle le maire :

- Tout à l'heure vous tombiez d'une marche, maintenant vous êtes au sommet de cent mille échelles.
- Je ne ressens rien.
- C'est ce qu'il faut. Maintenant vous allez collaborer.
- Avec qui ?
- (CE, 96)

La question qui est laissée ouverte par les points de suspension ne trouvera jamais de réponse. Contrairement à cette situation où le narrateur-personnage se tient

sur un pied d'égalité vis-à-vis du narrataire, l'histoire de l'échange de lettres se termine elle aussi de façon inattendue :

Mais je ne veux pas raconter une nouvelle histoire d'incendie, qui d'ailleurs serait fausse. Et puis ce sujet est trop exquis. Je n'ai pas le droit. Je ne citais ce cas que pour montrer que l'être au comble de l'affliction et de l'effroi sur lui-même finit par atteindre un point où il est libre et où il est pur. (CE, 99-100)

De cette manière de terminer l'histoire (qui avait failli ne pas commencer, tellement elle est courte !), la volonté du narrateur est fort affirmée. De même, un certain souci de la droiture (apparente) des faits, est claire dans la fin brusque de l'histoire des "*hommes qui prennent les tigres avec les mains*" (CE, 100) : "Laissons alors ce héros qui ne sait quelle décision prendre: s'il doit se fâcher oui ou non, mais, surtout, si cela sert à quelque chose [...] et occupons-nous de la bête. C'était le but de cette histoire" (CE, 103).

Mais ce n'est pas que dans *Le Canal exutoire*. Dans un des plus longs textes de Cingria, *Les Autobiographies de Brunon Pomposo*, véritable exercice initiatique, le narrateur termine ses pages en affirmant tout simplement : "S'il y a autre chose je le dirai" (ABP, 88). Il laisse ainsi l'impression d'inachèvement et de continuité ; comme s'il s'agissait là d'un moment suspendu qui trouvera encore une suite.

Le narrateur construit et déconstruit le texte à sa guise, et les observations et interpellations au narrataire fonctionnent souvent (mais pas toujours) comme des ruptures à la fois dans l'histoire, comme dans l'acte d'écriture, ce qui va avoir naturellement des conséquences sur l'acte de lecture. Le métadiscours est, à ce niveau, indispensable, et s'avère un instrument fort utile aux propos du narrateur qui en use en connaissance de cause. Parmi d'autres caractéristiques, c'est par le biais du métadiscours que le narrateur se permet d'apparaître, de venir au premier plan, de tenir un rôle tout à fait secondaire, etc. Ce déplacement constant du narrateur fait sans doute penser au chat dont les apparitions sont nombreuses, mais dotées d'une forte irrégularité.

Il était une fois un chat...

Le narrateur est comme son chat qui se montre de temps en temps : il apparaît et disparaît, dans ce sens qu'il rend sa présence plus ou moins évidente au lecteur. Les sections métadiscursives sont des moments-clés d'affirmation de l'instance

narratrice ; par contre, lorsque Cingria veut éloigner le narrateur, il utilise d'autres stratégies (tels la focalisation externe non centrée sur la première personne).

Le narrateur assume ainsi des positions différentes – en résultat d'un jeu narratif intelligent et rusé. Comme le chat de Cingria, son narrateur, qui est toujours là, se montre des fois ouvertement, d'autres il se cache.⁷

L'apparition du chat dans l'œuvre de l'auteur romand s'avère très intéressante. Elle représente l'introduction de certains éléments dans le discours, ou plutôt, elle permet, presque de façon obligatoire, un arrêt du discours qui se focalise alors sur certains objets (terme utilisé ici *lato sensu*). Ainsi, l'attention du narrateur (et celle du lecteur) est tournée vers des éléments apparemment insignifiants (des détails, des présences,...) qui n'apportent rien d'essentiel au cours de l'histoire.

Ce jeu est une manière de prendre ses distances et, en même temps, il impose une rupture dans le *récit*, tout en rompant ainsi le fil de la lecture. De plus, et de la part du narrateur, ce procédé permet d'éviter certains sujets qui sont, pour lui, gênants ou douloureux.

Animal d'élection dans l'œuvre et dans la vie de Charles-Albert Cingria, le chat, figure littéraire depuis longtemps, est un motif récurrent dans l'œuvre de cet auteur. Dans *Le Chat du Temple* (OC, I, 119-120) ou dans *Le Carnet du chat sauvage* (OC, VIII, 71-86), l'animal devient un personnage principal. Dans ce dernier cas, c'est le chat (humanisé, certes) qui prend la parole ; c'est lui le narrateur et il projette son regard sur le monde. C'est pour cette raison que Réda a écrit que "c'est à un chat (un chat sauvage) qu'il [Cingria] devait accorder le bénéfice de son propre transfert dans le 'règne animal'" (Réda, 2002: 24).

De personnage principal à simple référence dans le texte, le chat est souvent un *objet* de transition, un motif de passage. Tel est son rôle dans *Souvenirs de l'inondation de Bône* (OC, I, 70-81), texte dans lequel le chat apparaît sans avoir apparemment de l'importance. Mais il se révèle une issue de secours essentielle au narrateur : il lui permet d'arrêter le récit d'une catastrophe qu'il a vécue et de prendre comme sujet principal un *objet* qu'il aime (un chat) et qui va ouvrir d'autres possibilités dans le discours. Rêve, délire ou simplement un pensée de distanciation de ce qui fait mal, le chat est l'élément qui permet le passage d'une situation douloureuse (ne fût-ce qu'une mémoire), à des circonstances plus agréables et apaisées. Le chat permet tout simplement de passer à autre chose.

⁷ Le chat de Cingria trouve des points en commun avec le chat de Lewis Carroll, le chat Cheshire, qui apparaît à Alice et disparaît soudain, en riant, sans que la petite fille s'en rende compte (cf. Carroll, 1993). Alice est une métaphore illustrative du lecteur surpris, spectateur et acteur du scénario conçu par Cingria.

Toutefois, si le chat joue un rôle majeur dans l'univers cingriesque, il y a, en outre, d'autres éléments qui accomplissent la même fonction, telles les vipères dans *Le Pays agréable* : "Et puis la fin du monde aussi nous menace. Donc n'y pensons pas. Pensons par contre aux vipères, les petites, les rouges [...]" (OC, IV, 154).

Dans cet extrait, c'est aux vipères de permettre la transition vers autre chose encore, vers une situation moins difficile et incommode pour le narrateur. Le texte trouve une suite, mais change de direction. Encore une fois, le lecteur se trouve devant des procédés qui rompent le texte et le brisent dans une ligne de discontinuité permanente.

En guise de conclusion

Dans les écrits de Charles-Albert Cingria, le lecteur trouve des fils conducteurs qui s'avèrent de véritables fils d'Ariane dans le labyrinthe de l'œuvre, voire de chaque texte, de Cingria. Dans cet ensemble à l'allure déchirée, discontinue, le lecteur découvrira une désorganisation organisée, un chaos agencé, alimentés, de façon consciente, par des procédés bien construits comme sont ceux intimement liés à la rupture, fondamentale à la structuration la plus profonde du texte.

Consciente donc, elle constitue un solide instrument de subversion des textes (par le dedans), des normes littéraires traditionnelles, des habitudes de lecture et des images et fonctions du lecteur. Par un ensemble de procédés, souvent associés, Cingria cherche à dérouter l'*habitude*, à chaque moment, par son exposition. Ainsi, le lecteur est mené à construire le texte activement, à y participer, à être interpellé et à faire des choix. Le texte lui-même est pourvu d'un grand nombre d'éléments, qui lui octroient une force bouleversante extraordinaire, qui ne permet plus la passivité du lecteur.

C'est dans ce cadre de rupture et subversion que le lecteur doit se retrouver pour, finalement, tirer tout le profit de l'écriture de Cingria et ne pas s'y perdre ou désespérer.

Dans chaque texte, des ruptures, des discontinuités ; des surprises qui constituent souvent un autre regard autre sur les détails, sur les objets et épisodes infimes de tous les jours et qui représentent, pour Cingria, le "surnaturel". C'est un regard autre sur les textes, mais aussi sur la vie que Cingria propose à son lecteur. Les ruptures font, elles aussi, partie de la fragmentation inhérente à la vie, au sujet et à l'écriture. La rupture est un élément essentiel d'une logique plus vaste qu'elle nourrit, à savoir, l'écriture fragmentaire. Mais, étant donné qu'il dépasse déjà le cadre de cette étude, nous reviendrons sur ce sujet ailleurs. Pour l'heure, il importe que, vers la fin de

chaque étape, le lecteur perdu retrouve son chemin dans ce «*petit labyrinthe harmonique*» qu'est l'œuvre de l'auteur romand. Pour conclure sur les mots concis de Cingria, on pourrait voir dans ce dialogue fictif, un simple échange de mots entre auteur et lecteur :

- Enfin vous voyez: on se retrouve.
- On se retrouve toujours. (GO, 63)

Bibliographie

BOUVIER, Nicolas (2005). *Charles-Albert Cingria en roue libre*. Carouge: Zoé.

CALVINO, Italo (1981). *Si par une d'hiver un voyageur*. Paris: Éditions du Seuil.

CARROLL, Lewis (1993). *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking-Glass*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.

CINGRIA, Charles-Albert (1967-1978). *Œuvres complètes*. Lausanne : L'Âge d'Homme.

CINGRIA, Charles-Albert (2001). *La Grande Ourse*. Paris: Gallimard.

COURTEN, Maryke de (1985). "Charles-Albert Cingria". In: Roger Francillon, (coord.). *Histoire de la littérature en Suisse romande*, vol.II. Lausanne: Éditions Payot, pp.449-471.

ISER, Wolfgang (1985). *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Éditeur.

MARQUES, Lénia (2007). *Pour une poétique du fragment: l'œuvre de Charles-Albert Cingria et de Paul Nougé*. Thèse de doctorat. Aveiro : Universidade de Aveiro.

REDA, Jacques (2002). "Chats et chiens littéraires dans l'œuvre de Charles-Albert Cingria". In: Jacques Réda, Jacques Berchtold, Jean-Carlo Flückiger. *Chiens & chats littéraires chez Cingria, Rousseau et Cendrars*. Genève: La Dogana.

FRANCISCO FERREIRA DA SILVA AUTEUR DE MADAME BOVARY

LUÍS CARLOS PIMENTA GONÇALVES
Universidade Aberta

Resumé: Madame Bovary, publiée en feuilleton en 1856, a été traduite pour la première fois au Portugal il y a 125 ans par Francisco Ferreira da Silva Vieira (1831-1888), sorte de «mercenaire» typographe et aventurier de la traduction.

Responsable de l'imprimerie Gonçalves Lopes et directeur du journal O Povo, il se consacre à la traduction d'auteurs français : La vie de Jésus de Renan, Les Misérables, L'Homme qui rit de Hugo, Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac, Nana et Contes à Ninon de Zola, mais aussi Paul Féval, Ponson du Terrail, Alexandre Duma. Sa traduction des Misérables en 1862 avait déjà été la première de cette œuvre en portugais.

Le premier traducteur de Madame Bovary avait déjà publié Salammbô en 1863, roman pratiquement traduit dès sa sortie en France. Que la première traduction soit ce roman et non Madame Bovary a pu introduire une distorsion dans le regard que les lecteurs portugais non avertis ont pu avoir de l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain de Croisset l'identifiant à un auteur orientaliste.

Nous nous intéresserons lors de cette communication aux réussites et aux difficultés que rencontre le premier traducteur d'une œuvre littéraire aussi complexe. Nous verrons également comment cette traduction indique des solutions, signale des interprétations possibles du texte flaubertien aux futurs traducteurs du roman.

Resumo: Madame Bovary de Flaubert publicada inicialmente em folhetim na Revue de Paris, entre 1 de Outubro e 15 de Dezembro de 1856, foi traduzida pela primeira vez em Portugal há precisamente 125 anos por Francisco Ferreira da Silva Vieira (1831-1888), espécie de mercenário tipógrafo e aventureiro da tradução.

Responsável da tipografia Gonçalves Lopes e director do jornal O Povo, consagra-se à tradução de autores franceses como Renan, Victor Hugo, Zola e também Paul Féval, Ponson du Terrail e Alexandre Dumas. Depois da primeira tradução dos Miseráveis, em 1862, publica também a primeira versão de Salammbô de Flaubert em 1863, romance que traduz logo depois da sua estreia em França. Que a primeira tradução portuguesa do autor normando tenha sido este último romance e não Madame Bovary introduziu uma distorção no olhar que leitores portugueses menos atentos tiveram da obra de Flaubert.

Debruçar-nos-emos sobre os sucessos e as dificuldades que o primeiro tradutor de uma obra tão complexa inevitavelmente encontrou. Veremos igualmente como esta tradução indica soluções, assinala interpretações possíveis do texto flaubertiano que serão posteriormente recuperadas pelos tradutores seguintes.

Madame Bovary, publiée en six livraisons dans la Revue de Paris, les 1er et 15 des mois d'octobre, novembre et décembre 1856, puis en volume une année plus tard, a été traduite pour la première fois au Portugal il y a 125 ans par Francisco Ferreira da Silva Vieira (1831-1888), sorte de mercenaire typographe et aventurier de la traduction. Nous envisagerons dans cette communication dans un premier temps la vie et l'œuvre de Silva Vieira puis, dans un second temps, sa traduction de Madame Bovary où comme premier traducteur ne pouvant comparer son travail à celui d'aucun autre, il s'approprie un texte dont il est le dépositaire et le médiateur.

La vie mouvementée de Francisco Ferreira da Silva, à l'exemple de la société de son temps, se déroule sous le signe du changement. Très jeune il apprend la typographie avant d'émigrer au Brésil. À son retour en 1846, il exerce ce métier à Porto. Enrôlé dans l'armée peu de temps après, promu sergent à la suite de la guerre civile et ayant commencé des études pour être artilleur, il est obligé, pour des raisons familiales, de revenir à sa précédente activité. Il devient quelques temps après responsable de l'imprimerie Gonçalves Lopes à Lisbonne et directeur du journal O Povo. À la disparition du journal en 1856, il se consacre à la traduction d'auteurs français notamment pour la Typographia Lisbonense qu'il dirige et qui imprime le Diário das Cortes et le Diário Popular. Avant de retourner définitivement au Brésil en 1882 où il succombera de la fièvre jaune, il traduira parmi beaucoup d'autres titres : La vie de Jésus de Renan, Les Misérables, L'Homme qui rit de Hugo, Splendeurs et misères des courtisanes de Balzac, Nana et Contes à Ninon de Zola, mais aussi Paul Féval, Ponson du Terrail, Alexandre Dumas... et j'en passe. Sa traduction des Misérables en 1862 avait déjà été la première de cette œuvre en portugais. Odile Silva dans sa thèse sur La Fortune des Misérables de Victor Hugo au Portugal le signale d'ailleurs citant au passage FFSV qui affirme que celle-ci a été publiée «com brevidade entre nós, por isso que apenas consumimos dez meses em publical-o». Un très grand nombre de ses traductions ont d'abord été publiées en feuilleton dans le Diário Popular

Que la première traduction publiée en portugais soit Salammbô et non Madame Bovary a pu introduire une distorsion dans le regard que les lecteurs portugais non avertis ont pu avoir de l'œuvre de l'écrivain de Croisset l'identifiant à un auteur orientaliste. Dans une note de sa thèse, Álvaro Manuel Machado fait d'ailleurs cette observation: «La réception de Flaubert au Portugal en général et en particulier par Eça se fait donc d'abord en l'identifiant, non pas aux romanciers réalistes, mais aux poètes 'sataniques' et à un certain culte esthéticiste de l'exotisme oriental romantique»¹. Le lecteur portugais qui n'avait accès qu'à des traductions a pu être trompé par l'inversion

¹ MACHADO, Álvaro Manuel, *Les romantismes au Portugal, modèles étrangers et orientations nationales*, Paris, FCG – Centre Culturel Portugais, 1986, p. 455

chronologique de la publication en portugais de ces deux œuvres de Flaubert. Mais le lecteur cultivé qu'est Eça de Queirós, à l'exemple de ce que raconte Ramalho Ortigão de sa découverte de *Madame Bovary* vers 1865, a pu lire les œuvres de Flaubert bien avant leur traduction et peut être même dans l'ordre de leur publication en France. Ainsi, l'auteur des *Maias* s'il fait de *Salammô* partie de sa démonstration de l'article du 21 octobre 1866, «*Poetas do Mal*», dans la *Gazeta de Portugal*, il n'en cite pas moins *Madame Bovary*: Et je cite : «[Flaubert] depois de ter criado em 'Madame Bovary' a imagem desoladora de uma harmonia, de uma perfeição, presa nos braços gordos e toscos do materialismo, refugiou o seu desalento nas sombras do mundo antigo. E todo a antiguidade está em 'Salambô'.»

La première *Bovary* portugaise, en 1881, sera donc l'œuvre d'un personnage aux multiples activités et qui en tant que traducteur est extrêmement productif. Sans vouloir éreinter la première traduction du roman de Flaubert, il est vrai que, outre l'emploi parfois abusif d'emprunts par snobisme, pratique courante à l'époque, ou par ignorance, l'inconstance dans certains choix lexicaux laisse rêveur, notamment certains mots-clefs différemment traduits selon le contexte. Cette «inconstance lexicale» peut être interprétée de deux façons : la traduction s'est étalée sur une période plus ou moins longue, ce que ne paraît pas indiquer l'intense activité traductrice de Silva Vieira, ou bien elle est l'œuvre de plusieurs traducteurs mais en l'état actuel de nos recherches rien ne nous permet de l'affirmer avec certitude. De toute façon, il est évident que l'éditeur/imprimeur de la *Typographia Lisbonense* n'a pas jugé bon de procéder à une relecture attentive.

La première traduction d'une œuvre, avec ses éventuelles imperfections, devient une référence pour les suivantes, tout du moins si elles ne sont pas trop éloignées temporellement. La première traduction datant de 1881 a exercé une influence incontestable sur la suivante éditée par Chardron en 1904, puis revue en 1910/1911 lors de sa réédition pour la collection *Lusitânia* de Lello e irmão. L'influence directe que la première traduction pourra après cela exercer demeurera nécessairement réduite puisqu'elle ne sera pas rééditée. En revanche, la deuxième traduction restera longtemps disponible au catalogue de l'éditeur Lello et malgré ses faiblesses fournira parfois une tournure, une phrase, voire un énoncé à d'autres traducteurs. Bien qu'il soit parfois difficile de dire qu'un traducteur s'est inspiré de ses prédécesseurs, on ne peut que le supposer quand on observe de fréquentes similitudes dans la traduction d'idiotismes, de régionalismes ou d'expressions lexicalisées désignant une réalité très éloignée dans la culture et la langue cibles.

Écart, distance, intraduisibilité, autant de notions qui tiennent compte de la difficulté du traduire. Cet acte est tantôt envisagé de façon négative, l'adage italien évoqué par tout théoricien de la traduction, Traduttore, traditore, de même que l'idée d'impossibilité de la traduction envisagée notamment par du Bellay nous le rappelle sans cesse, tantôt il est affirmé de façon positive. Yves Chevrel signale ainsi que «le Centre de recherche sur la traduction de Göttingen a proposé la notion de différence créatrice de culture» en un mouvement qui affirme l'importance de la traduction dans le champ culturel. .

Pour mesurer l'écart entre texte source et texte cible nous pouvons reprendre la typologie proposée par de Vinay et Darbelnet, c'est-à-dire les sept solutions adoptées par les traducteurs face aux difficultés de traduction : emprunt, calque, mot-à-mot, modulation, transposition, équivalence et adaptation. Cette classification recoupe en partie la description proposée par le comparatiste hollandais Henrik Van Gorp² qui assimile les stratégies de l'acte traduisant aux opérations de la rhétorique ancienne avec l'adjonction (*adiectio*), la suppression (*detractio*), la substitution (*immutatio*), la suppression-adjonction et la permutation (*transmutatio*).

La figure de la suppression, quant à elle, est la plus fréquente. Elle exprime parfois des phénomènes de censure ou d'autocensure lors du changement de destinataire initial. Le cas limite étant, par exemple, celui du texte destiné tout d'abord à un public adulte dont on élague l'essentiel pour le rendre supposément plus accessible, sort fait aux Voyages de Gulliver de Swift, on parlera alors plus volontiers d'adaptation que réellement de traduction.

La suppression peut également découler d'une résistance du texte source face à la traduction. C'est ce que nous nous proposons de faire en analysant quelques exemples de traductions que Silva Vieira fait du lexique gastronomique dans *Madame Bovary*.

Silva Vieira, soit pour aller vite, soit par méconnaissance de certains termes, élague, réduisant parfois jusqu'à l'indigence certaines descriptions.

L'épisode du mariage d'Emma, mariage campagnard qui est tout l'inverse de la cérémonie rêvée par l'héroïne, se déroule en plein jour et sous le signe de la rusticité normande. La description des agapes prend tout son sens sous la plume de Flaubert qui veut rendre compte du caractère bestial à l'opposé de l'imaginaire d'Emma gavé par des lectures romantiques. L'abondance des mets, la trivialité des convives et de leurs propos sont présentées jusqu'à écœurement et occupent tout le chapitre IV de la

² LAMBERT, José et VAN GORP, Hendrik, «On Describing Translations», in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, dir. par Theo Hermans, London/Sydney, Croom Helm, 1985. pp. 42-53.

première partie. Le traducteur devant la richesse des plats proposés par Flaubert ne nous sert, c'est le cas de le dire, que du cochon de lait comme plat de résistance.

L'énumération flaubertienne proposait :

«C'était sous le hangar de la charretterie que la table était dressée. Il y avait dessus quatre aloyaux, six fricassées de poulets, du veau à la casserole, trois gigots, et, au milieu, un joli cochon de lait rôti, flanqué de quatre endeuelles à l'oseille.»

Cette description est transformée ainsi par Silva Vieira :

«Foi debaixo do telheiro da carroça que foi posta a mesa, que appareceu carregada de pratos escolhidos, entre os quaes figurava um leitão assado de aspecto appetitosissimo.» (FFSV, p. 40).

Les 44 mots des deux phrases de Flaubert deviennent 27 en une seule phrase sous la plume de Silva Vieira. Le souci d'économie, ou la difficulté de traduire en portugais les mets proposés lui font oublier les aloyaux, les fricassées, le veau et les gigots. Mais ce qui semble bien plus grave est le fait de rajouter une adjectivisation au texte source qui introduit un point de vue subjectif. :«pratos escolhidos», «aspecto appetitosissimo» qui n'est en aucune façon l'équivalent du drolatique «joli» associé à cochon de lait. Le lecteur peut bien sûr entendre au second degré la phrase de Silva Vieira mais rien n'est moins sûr car cette intrusion du traducteur sert plutôt à mettre en appétit le Portugais du XIXe siècle grâce à un discours convenu. La description objective des différents plats signale l'abondance, synonyme d'aisance, mais également le peu de finesse des mets rustiques, dont la grossièreté est signalée uniquement par une énumération sursignifiante. Ce repas dans l'économie générale du roman anticipe un autre, trois chapitres plus loin, le dîner au château de la Vaubyessard, où sont servis, par contraste, sur une table bien mise, homards et cailles.

Dans ce processus de suppression-adjonction Silva Vieira fait appel fait à l'imagination de son lecteur puisqu'il lui demande en quelque sorte de compléter la description en indiquant dans sa synthèse descriptive : «entre os quaes figurava».

Après les viandes viennent les entremets et les desserts. Avant la description de la pièce qui par son caractère excessif, composite, fait pendant à la description de la fameuse casquette de Charles Bovary, le lecteur découvre au passage :

«De grands plats de crème jaune, qui flottaient d'eux-mêmes au moindre choc de la table, présentaient, dessinés sur leur surface unie, les chiffres des nouveaux époux en arabesques de nonpareille.»

La phrase n'offre guère de résistance au traducteur sauf les petites dragées, les «nonpareilles», expression dont le sens échappe visiblement à Silva Vieira. La nonpareille est ainsi supprimée. au profit d'un adjectif :

«Grandes pratos de creme amarello, fluctuavam por si mesmo, ao menor movimento da mesa, a apresentavam, na superficie lisa, as firmas dos noivos, em arabescos incomparaveis.» (p.40)

La substitution du substantif peut sembler incongrue. Toutefois on peut se demander si la description de la table ne s'effectue pas sous le signe d'une isotopie de l'admirable et de l'incomparable. Auquel cas la loi du moindre effort qui participe de cette traduction aurait comme effet de souligner cet aspect de la description. D'ailleurs la pièce montée conçue par un pâtissier qui «débutait dans le pays» et qui pour faire ses preuves élabore un gâteau de mariage - pièce architecturale qui propose trois strates de poncifs : antique, médiéval et romantique. Cela n'est pas dit explicitement dans le texte mais il doit s'agir d'une commande inspirée par le goût de la jeune Emma, lectrice de Walter Scott. La pièce est tellement étonnante qu'elle fit «pousser des cris». La surprise est rendue de façon autrement moins forte par le traducteur puisqu'il précise que l'apparition de la pièce montée «provocou interminaveis aplausos». Au caractère instinctif du cri, Silva Vieira préfère l'aspect plus codé, plus policé de l'applaudissement. Les descriptions des trois strates de la pièce sont assez bien transposés par le premier traducteur mais étrangement le caractère bucolique de l'ultime niveau de l'édifice qui culmine avec «un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat», renforçant ainsi l'aspect, dirions-nous maintenant, kitsch de l'ensemble, est transformé en un pâle «passarinho balouçando-se n'um balouço [sic] de chocolate» qui frise la cacophonie.

En continuant notre observation du champ lexical de la gastronomie, nous découvrons rapidement d'autres difficultés rencontrées par le traducteur. Ainsi les quatre occurrences de «gigot» dans le roman sont traitées de façon différente selon le contexte

La première occurrence apparaît lors de la convalescence du père Rouault quand le narrateur nous fait découvrir un personnage qui apprécie les plaisirs de la table: «Il aimait le gros cidre, les gigots saignants, les glorias longuement battus.» I, 3

La traduction conserve le même ordre des constituants de la phrase originale: «Gostava de boa cidra, de bons pitéos, e de glorias por muito tempo debatidas». Cette phrase sans trahir son intention générale naturalise en même temps qu'elle exotise le texte cible.

La disparition du gigot surtout présenté saignant peut s'expliquer par le désir de naturaliser ce met et de le rendre plus conforme au goût portugais. puisque le traducteur se trouve confronté à un double impératif de fidélité et d'acceptabilité. Quant aux «glorias» nous verrons un peu plus loin ce qu'il en est.

La seconde occurrence est tout simplement supprimée comme nous l'avons vu précédemment lors du repas de noce.

La troisième occurrence, au chapitre deux de la deuxième partie, lors de l'arrivée des époux Bovary à Yonville, est traduite par un terme portugais qui dérive du terme français mais qui fonctionne en fait comme un faux-ami, et cela bien que les deux expressions conservent des sèmes communs. Dans le texte source Emma descend le matin dans la salle d'auberge du Lion d'Or:

«Du bout de ses deux doigts elle prit sa robe à la hauteur du genou, et, l'ayant ainsi remontée jusqu'aux chevilles, elle tendit à la flamme, par-dessus le gigot qui tournait, son pied chaussé d'une bottine noire.»

C'est là une image d'une sensualité mitigée par le grotesque, quand on connaît le goût de Flaubert pour les bottines, mais là n'est pas la question. Cette phrase se trouve ainsi traduite:

«Com as pontas dos dedos pegou no vestido até á altura do joelho, e levantou-o assim até o tornozello, estendeu para o lume, por de sobre o gigote que frigia, o pé calçado com botinha preta. » (p.115)

Le gigot est ainsi remplacé par «gigote» qui est un plat constitué de morceaux de viande frits, ou non, avec des légumes.

La quatrième occurrence dans le texte source est traduite d'une autre façon encore. Au chapitre 11, toujours de la deuxième partie, Flaubert écrit :

«Et elle lui présentait quelque bon bouillon, quelque tranche de gigot, quelque morceau de lard, et parfois des petits verres d'eau-de-vie, qu'il n'avait pas le courage de porter à ses lèvres. »

Cela devient:

«E apresentava-lhe um bom caldo, algum pedaço de carne, e às vezes o seu copinho de aguardente, porém elle não tinha animo de o levar á bocca. » (p. 266)

Cette solution aurait pu être utilisée précédemment. On peut évidemment contester l'emploi de «pedaço» pour «tranche». Cependant, s'agissant du repas servi par la veuve Lefrançois à son valet Hyppolite, souffrant d'avoir été mal opéré du pied-bot - repas qui contrarie la diète imposée par le médecin -, le terme choisi convient parfaitement.

Ces quatre solutions proposées par cette traduction laissent songeur. Si ces occurrences étaient spatialement proches, on pourrait supposer qu'il s'agit d'un mauvais choix stylistique pour éviter la répétition. Comme ce n'est pas le cas, il s'agit d'une preuve parmi d'autres qui permet de concevoir que la traduction s'est étalée sur une période plus ou moins longue et n'a pas bénéficié d'une relecture attentive, ce qui est quand même étrange de la part de quelqu'un qui a été correcteur d'épreuves ou encore que cette traduction est le fruit d'une collaboration entre plusieurs traducteurs comme nous l'avons indiqué précédemment.

Le terme «gloria» que nous avons rencontré auparavant n'est absolument pas compris par le traducteur. La deuxième acception du terme «gloria», attestée dès 1816, signifie « Café sucré mélangé d'eau-de-vie ». Le Petit Robert précise, par ailleurs, qu'il s'agit d'une expression familière et vieillie et cite la deuxième occurrence de ce terme dans Madame Bovary . Le Domingos de Azevedo, dans son édition de 1918, indique qu'il s'agit d'une «especie de ponche composto de café, assucar e aguardente ou rhum» sans toutefois donner de traduction en portugais. Face à la difficulté de trouver un équivalent exact en portugais, les premiers traducteurs choisissent de laisser le terme en italique, ce qui n'éclaire en rien le lecteur portugais livré à l'étrangeté absolue d'un terme inexistant en portugais avec ce sens, d'autant que le participe passé et la locution adverbiale de temps n'aident en rien la compréhension. Les «glorias por muito tempo debatidas» apparaissant juste après une boisson et un plat semblent bien mystérieuses dans leurs «débats».

L'autre occurrence de «gloria» apparaît au chapitre 14 de la deuxième partie. lors de la description des salles de l'auberge Hôtel de la Croix Rouge où Emma et Charles Bovary sont descendus. Le lieu est on ne peut plus médiocre comme l'indique la description qui en est faite:

«continuellement pleins de monde, de vacarme et de mangeaille, dont les tables noires sont poissées par les glorias, les vitres épaisses jaunies par les mouches, les serviettes humides tachées par le vin bleu»

La traduction qui est donnée de ce passage conserve le terme «gloria» en italique comme dans le texte source:

«[...] continuamente cheias de gente, de barulho e de comezana, onde as mesas já de si negras, estão cobertas de jogos de gloria, e de assalto, os vidros amarellecidos pelas moscas, os guardanapos humidos e manchados de vinho tinto» (p. 325)

Le traducteur confond la boisson française et le jeu portugais du même nom. Cet exemple renforce notre opinion quant à l'inconstance des choix terminologiques sans doute pour les raisons que nous avons évoquées auparavant.

Notre objectif, en faisant ce rapide parcours, n'était pas d'éreinter la première traduction portugaise qui a l'extrême mérite d'avoir agrandi le public de langue portugaise de l'œuvre – les sept autres traductions publiés au Portugal pendant presque un siècle ne sont pas non plus exemptes de critiques - mais de rendre hommage à une aventure de la traduction.

DU SOI-DISANT CHRISTIAN BRULLS AU SOI-DISANT M. PROU

MARIA DO ROSARIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS

Universidade do Minho

giraodossantos@clix.pt

Sintesi: Lanciata nel 1927 da Arthème Fayard, *L'Aventure*, giornale ebdomadario illustrato che privilegia un pubblico giovane, accolse presto Christian Brulls, che su questa pubblicò non solo reportage in qualche modo romanzati sopra altisonanti nomi della Francia, ma anche novelle di mistero, sulla linea del "feuilleton", e racconti di viaggio. Molti anni dopo, questo ex collaboratore de *L'Aventure* e agente della francofonia, abbandonando l'illustre nome dello sconosciuto Christian Brulls, creava un romanzo radiofonico inedito, diffuso in dodici episodi dalla "Radiodiffusion nationale", dal 27 novembre 1943 al 12 febbraio 1944, e intitolato *Le soi-disant M. Prou*. Tutte le notti si gioca a biliardo nel "Café de la Couronne", frequentato da una clientela che è sempre la stessa e che abita da sempre una piccola cittadina portuale della Normandia, nella quale tutti si conoscono, fino al giorno in cui .. arrivò *le soi-disant M Prou*...

Abstract: Published for the first time in 1927, *L'Aventure*, Arthème Fayard's hebdomadal illustrated newspaper for young people, soon welcomed Christian Brulls, publishing his somewhat fictitious stories about famous French names, as well as his serial mystery novellas and travel accounts. Many years later, leaving behind the illustrious name of the unknown Christian Brulls, the former columnist and francophone representative created a new kind of radiophonic novel entitled *Le soi-disant M. Prou*, which was divided into twelve episodes and broadcasted by the "Radiodiffusion nationale" from 27th November 1943 to 12th February 1944. Each evening, you play billiards at the "Café de la Couronne", where you always meet the same customers, who have always lived in a small Norman port-town where everybody knows everybody else, until the day... *le soi-disant M. Prou* arrived...

Parole chiave: Christian Brulls, agente della francofonia, romanzo radiofonico.

Keywords: Christian Brulls, francophone representative, radiophonic novel.

Afin de bien cerner les frontières de la francophonie¹ ou le concept de francophonie sans frontières², reculons, dans la machine du temps de H. G. Wells, jusqu'à l'année 1873 où, devant l'Académie de Berlin, Rivarol, aristocrate intrépide, a plaidoyé pour l'universalité de la langue française, tout en lançant, avant la lettre, les fondements de la francophonie et tout en mettant à l'écart les notions d'italophonie et d'anglophonie (Rivarol, 1998)³. En fait, dans ce discours, peu connu de nos jours, malgré son actualité, Rivarol affirmait que tandis que l'Italie était tiraillée entre le toscan et le latin (Rivarol, 1998 : 37) et que la littérature anglaise contractait un caractère d'exagération opposé au bon goût (*op. cit.* : 70), les livres de la France composaient "la bibliothèque du genre humain" (*ibid.*) et la langue française, qui "avait conquis l'empire par ses livres, par l'humeur et par l'heureuse position du peuple qui la parle" (*op. cit.* : 71-72), le conservait "par son propre génie". Langue charismatique et humaniste par excellence, elle est devenue, de tout temps et hors de France, l'emblème d'un idéal communautaire et le paradigme d'un partage culturel, moyennant sa supériorité/clarté sur les autres langues, déjà remarquées par les propos irrespectueux de Charles Quint : "Je parle anglais aux commerçants, français aux hommes, espagnol à Dieu et allemand à mon cheval"⁴. Fonctionnant à la manière d'un club, composé de membres de droit et de membres 'invités'⁵ (ceux-ci étant susceptibles d'être, à leur tour, subdivisés en groupes majeurs et en groupuscules divers), la francophonie, issue de la xénophilie et apparentée à la francophilie, voire francolâtrie et francofolie, ne tarde pas à dépasser le stade primaire de mythe pour devenir, selon Anna Moï, "une réalité jubilatoire, généreuse, vivante" (Moï, 2006 : 63). Cela étant, ce ne sont pas les locuteurs francophones, hors de France⁶, qui 'habitent' la langue française⁷, mais plutôt celle-ci

¹ Selon Chaurand, Jacques (1999 : 742), "le mot 'francophonie' s'applique à l'ensemble des locuteurs qui font usage du français", dont l'avenir "ne se prépare plus et ne se joue plus seulement dans l'Hexagone."

² V. Wolton, Dominique (2006 : 25-26) : "Réhabiliter la francophonie, c'est prendre à bras-le-corps la question de la mondialisation, la sortir de l'économie, pour y introduire la culture et la politique. C'est jouer l'autre mondialisation. *La francophonie ou l'autre mondialisation.*"

³ Aujourd'hui, cependant, "le français est en recul par rapport à l'anglais, un anglais qui tend, il est vrai, à devenir une *koïné* supranationale, simplifiée et... fortement romanisée, en particulier dans son lexique technique et scientifique." – Perret, Michèle (2001 : 72).

⁴ *apud* Deniau, Xavier (2001 : 21).

⁵ Nous tenons à rappeler que la revue *Défense de la langue française* (créée en 1958 par Paul Camus) dédie sa première partie au "français en France" et la seconde au "français hors France" - cf. Giusti, Ada (1997 : 87-88). De même, pour Huchon, Mireille (2002 : 283), "La défense du rôle international du français s'inscrit actuellement dans la préservation de la pluralité linguistique dans les relations internationales, le respect des différences culturelles, le combat pour la notion d'exception culturelle dans le domaine artistique."

⁶ V. Robillard, Didier de (2000 : 83) : "L'espace social, géographique, au sein duquel la langue française occupe une place socialement significative (ce qui implique que le français soit véritablement intégré aux pratiques sociales, et ne soit pas une 'simple' langue étrangère interchangeable avec d'autres)."

⁷ V., à ce propos, Tadjó, Véronique, "Sonder l'Histoire" et Confiant, Raphaël, "De la bigamie linguistique..." (2006 : 45 et 55).

qui les 'habite', par l'entremise d'une bigamie linguistique-culturelle à laquelle sont inhérentes les antinomies consacrées par la généalogie du mot : identité/altérité, majorité/minorité, territorialisation/déterritorialisation et centre/périphérie. Polynomie⁸, polyphonie et francophonie – voilà la triade de résonances sous-jacentes à ce concept protéiforme, aux multiples visages et masques, qui paraît déboucher non pas sur la catégorisation et sur le compartimentage, mais sur l'homogénéisation, l'unification et la globalisation⁹. D'ailleurs, si la littérature est le 'lieu' où, par la puissance de l'imaginaire traduite par les universaux thématiques, s'abolissent les différences trop réductrices, afin de rassembler ce que l'Histoire fragmenta¹⁰, et si, par conséquent, la francophonie littéraire peut se penser sans frontières... la littérature francophone ne pourrait-elle pas renforcer et se (con-)fondre dans la littérature française, au point de la remplacer¹¹ ?

De même, les genres paralittéraires, tels que la BD, la science-fiction et la forme policière¹², ne contribueraient-ils pas à enrichir et compléter notre perception de la littéralité ? C'est le cas de M. Christian Brulls¹³ qui, pour les Wallons, en général, et pour les Liégeois, en particulier, s'avère un des plus célèbres représentants des lettres

⁸ cf. *Francophonie et Polynomie*, sous la direction de Claudine Bavoux et François Gaudin (2001 : 34-35) : "Peut-on [...] poser la question de la francophonie comme relevant de la polynomie ? [...] le français est, à l'échelle de la francophonie réelle, une 'langue à unité abstraite'. Ses locuteurs lui reconnaissent-ils plusieurs modalités d'existence ? [...] cette reconnaissance me paraît en partie tributaire de leur information, et donc de la description des variétés. [...] dans le cadre d'une reconnaissance de la pluralité du mode d'existence d'un français international. C'est sur ce plan de la description que la mise en évidence de points communs synchroniques et diachroniques, partagés par les variétés, pourrait permettre une meilleure compréhension de ce qu'est la francophonie."

⁹ cf. Bessière, Jean et Moura, Jean-Marc (2001 : 8) : "Il y aurait là aussi à noter que les littératures francophones, suivant leur jeu de dissémination, pour reprendre le terme utilisé par Charles Bonn, dessinent un état de globalisation de la littérature, qui n'exclut pas les divisions internes des divers champs nationaux - y compris le champ français - et qui suppose la spécificité des actualités politiques, sociales des divers pays."

¹⁰ cf. Bonnet, Véronique (2001 : 13).

¹¹ Pour Halen, Pierre (2001, 65), la distinction entre littérature française et littérature francophone est discutable : "outre la cloison artificielle qui s'installe entre des systèmes qui sont mêlés à la fois par l'histoire, l'institution littéraire et les rhétoriques, elle introduit une sorte de francité à double vitesse dont le moindre défaut n'est pas d'entretenir l'illusion que la littérature française existe indépendamment [...] cette illusion [...] a aussi un caractère de réalité : le fait est que les pays francophones sont tous, contrairement à la France, des États où le plurilinguisme est avéré – ou avoué ?-, sous une forme ou sous une autre."

¹² Voir Tramson, Jacques (2001 : 42). Si la BD mérite la dénomination de paralittéraire (écriture graphique et écriture littéraire), le classement des romans policiers et de la science-fiction relève, plutôt, des jugements de valeur, parfois controversés ou discutables.

¹³ Claude MENGUY (2004 : 262-271) a élaboré une liste exhaustive des œuvres de Christian Brulls. En voici quelques titres : *La Prêtresse des Vaudoux* (Paris : Le Livre National, coll. « Bleue », 1925) ; *Nox L'Insaissable* (Paris : J. Ferenczi & Fils, coll. « Le Roman policier », 1926) ; *Se Ma Tsien, Le Sacrificateur* (Paris : Le Livre National, Jules Tallandier, coll. « Bleue », 1926) ; *Le désert du froid qui tue* (Paris : J. Ferenczi & Fils, 1928) ; *Mademoiselle X...* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *Annie danseuse* (Paris : J. Ferenczi & Fils, s/d) ; *Dolorosa* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *Les Adolescents passionnés* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *L'Amant sans nom* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *Un drame au Pôle Sud* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *Les Pirates du Texas* (Paris : J. Ferenczi & Fils, 1929) ; *Captain S.O.S.* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, s/d) ; *Jacques d'Antifer, roi des îles du Vent* (Paris : J. Ferenczi & Fils, 1930) ; *L'Inconnue* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1930) ; *Train de nuit* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1930) ; *Pour venger son père* (Paris : J. Ferenczi & Fils, s/d) ; *La Maison de la Haine* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1931) ; *Les Forçats de Paris* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1932) ; *Fièvre* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1932) ; *L'Évasion* (Paris : Arthème Fayard & C^{ie}, 1934) ; *L'Île Empoisonnée* (Paris : J. Ferenczi & Fils, s/d).

belges de langue française¹⁴, à partir du moment où il s'intégra dans une francophonie littéraire¹⁵ européenne où le discours identitaire concernant "l'âme belge" apparaît diffus. "Enfant de Balzac", il consacra ses *juvenilia* aux romans populaires et semi-littéraires, avant de se lancer dans son œuvre de maturité ; à l'image de l'inventeur de la *Comédie Humaine*, il a créé un monde "d'une originalité saisissante et d'une poignante poésie", dues à un "asservissement intime à la réalité du vrai monde", à "un constant et mystérieux émerveillement à son contact" et à une "manière de ferveur à reproduire aussi exactement, aussi fidèlement que possible."¹⁶ cette même réalité. Cependant, et pour André Jeannot, son art, qui fait songer à Mozart, dépasse l'art balzacien, en ce qui concerne la "possession d'une technique de narration stupéfiante d'aisance et d'économie" (Jeannot, 1994 : 13). Ce dépassement, au niveau de la technique du récit, fut tout de suite détecté par André Gide - le même Gide qui réfuta le proustien *Du Côté de chez Swann* -, qui n'a pas pu s'empêcher d'avouer, dans une lettre datée de 1945, la supériorité de *La Veuve Couderc* par rapport au camusien *L'Étranger* : "J'ai dévoré et dégusté tout à la fois *La Veuve Couderc* [...] Extraordinaires analogies de ce livre avec *L'Étranger* de Camus dont on a tant parlé ; mais je trouve que votre livre va beaucoup plus loin, sans en avoir l'air [...] ce qui est le comble de l'art..." (apud Alavoine, 2003 : 15). Pareillement, et dans une brochure de vingt pages dédiée au romancier à l'étude, Raymond Queneau n'hésitait pas à écrire que la représentation de toutes les professions dans son œuvre n'était pas "l'un des moindres signes de son esprit créateur" (Pochet, 2003 : 173). Encore dans ce contexte, nous pourrions rapprocher notre écrivain francophone de Jean Giono, en tenant compte du vertige de la perte : si, chez le romancier belge, le destin de la pulsion de la perte détient un caractère social, ce destin, dans l'œuvre de Giono, acquiert une dimension cosmique (Fourcaut, 2003 : 103). Et, afin d'approfondir cette intertextualité francophone, il ne faut pas oublier l'entretien de Sacha Guitry avec Jacques Philippet, diffusé en janvier 1954 par l'INR, où l'homme de lettres né à Saint-Petersbourg n'hésite pas à considérer son congénère wallon comme "un très grand romancier", "dont la lecture est passionnante" (Schepens, 2003 : 113). Pour conclure cette modeste

¹⁴ cf. Francard, Michel (1993 : 332) : " Mais c'est probablement dans l'espace linguistique des Wallons et des Bruxellois francophones que se nourrit et se conforte le sentiment d'une distance entre ceux pour qui le français est une composante du patrimoine national ('le français, c'est la langue des Français') et ceux qui n'en sont que les dépositaires, parfois bien maladroits ('la Belge a beaucoup dévié la langue française')."

¹⁵ cf. Beniamino, Michel (1993 : 525-526) : "pour qu'il y ait francophonie littéraire, il faut qu'il y ait une réponse de l'écrivain à la situation d'un groupe social possédant le français comme langue maternelle. Ce n'est pas évidemment le cas lorsque le français est choisi par un écrivain pour des raisons de prestige ou parce que celui-ci pense que cette langue exprime mieux ses préoccupations esthétiques." V., également, Beniamino, Michel (1999).

¹⁶ cf. *Lettres sur Balzac. Correspondance de Georges Simenon avec André Jeannot* (1994, pp. 10-11-12). V., sur ce sujet, "Honoré de Balzac par Georges Simenon". In : BERTRAND, Alain (1988).

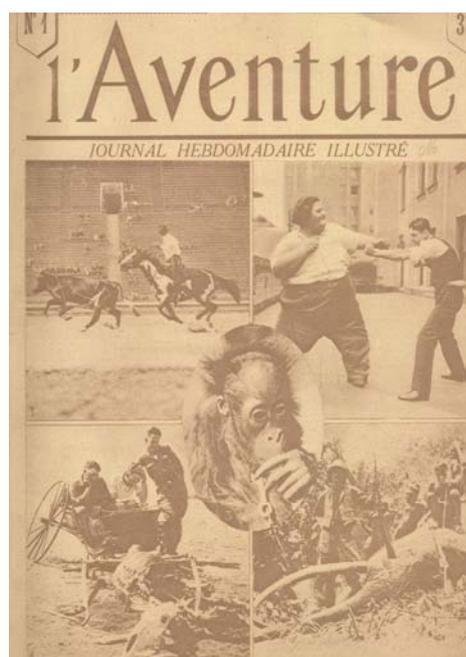
approche intertextuelle très succincte (dont le but n'est autre que celui d'effacer les frontières entre littérature francophone et littérature française), essayons de comparer le statut des héros du créateur belge à celui des héros de ses grands contemporains dans les années trente et quarante : Mauriac, Malraux, Bernanos, Sartre et Aragon. Trois divergences, repérables à première vue, soulignent, à juste titre, l'anti-modernisme du soi-disant Christian Brulls (qui, vers cette époque, signe ses productions sous un autre nom) : en fait, ses protagonistes méconnaissent soit l'inquiétude métaphysique, soit la conscience historique, soit le souci de cultiver leur personnalité, en n'accordant du mérite qu'à l'entente familiale (inexistante), au bonheur conjugal (impossible) et à l'harmonie sociale (utopique)¹⁷. C'est dans l'entre-deux-guerres¹⁸, en effet, que l'écrivain liégeois fait éclater, avec une maîtrise et une originalité indéniables, son esthétique, dont le "roman gris" (et la forme policière, en général) constitue bel et bien le paradigme : "un vaste réseau de mythes, une riche mythologie au sein de laquelle ne compte qu'une seule chose : *l'in vraisemblable vérité*" (Baronian, 2001 : 16).

Néanmoins, les débuts du romancier liégeois (célèbre, bien plus tard) qui, un soir de décembre de 1922, quitta sa province pour Paris et y fit la connaissance de Gallimard, éditeur de prestige qui réussit à imposer son nom dans les cercles littéraires, ne furent ni faciles ni heureux, non seulement à cause de ses faiblesses thématique-stylistiques, mais aussi dû à un public de jeunes lecteurs, avides de contes et nouvelles, à coloration populaire, parsemés de tout genre d'aventures. Ses *juvenilia*, signés tantôt Christian Brulls tantôt Christian Brull's, ont paru dans le "Journal hebdomadaire illustré", lancé par l'éditeur Arthème Fayard et intitulé *L'Aventure*, la bonne de préférence : "celle des gens qui, sans tambours ni trompettes, se décident à faire de grandes choses, un beau jour, parce qu'ils en ont assez de voir leurs contemporains en faire de petites." (Baronian, 2006 : 5).

Il s'agit, dans le sillage du feuilleton traditionnel, de récits de voyages héroïques, comme "Les violons de Terre-Neuve", d'histoires à impact sensationnel, comme "L'Amok vertigineux", et de reportages d'actions téméraires, ancrées dans la Première Guerre Mondiale, comme "Le Torpilleur décapité" (dont l'action se passe en mai 1917) et "À l'instar des pirates" (temporellement situé au début de 1915).

¹⁷ V. Dumortier, Jean-Louis (1990).

¹⁸ V., en ce qui concerne la 'peinture' de la guerre, Sim, Georges (1992 : 28), *La Maison de l'inquiétude* : "Depuis la guerre, il [mon mari] est couché deux ou trois semaines chaque mois... Les gaz... Puis un éclat d'obus qui lui est resté dans la tête... Alors, j'ai couru dans la rue...".



Images n° 1 et 2 - Couvertures de *L'Aventure*.

S'ensuit la phase des romans à dénouement “eau de rose”, dont l'intrigue baigne dans un univers criminel, comme c'est le cas de *La jeune fille aux perles*, deuxième des quatre romans populaires de Christian Brulls. Rédigé à la fin de 1929, cet ‘essai prototype’, après avoir été refusé par Fayard, sera rebaptisé *La Figurante* et paraîtra en février 1932. L'action se déroule dans le monde de la finance et, malgré les scandales qui voient le jour dans des demeures luxueuses et sur des yachts ancrés au large du casino de Deauville, le beau monde, celui des opportunistes oisifs et des parasites fantoches, s'ennuie. Lors du suicide du financier Langevin, sa fille Nadine, désormais ruinée, passe pour la maîtresse du vieux Isaac Reisswick, pseudo-ami de son père, qui, un jour, est assassiné par son secrétaire déloyal (demi-frère de Nadine), dénommé Joseph Mornier. L'épilogue annonce le “happy-end” si doux et si cher aux âmes sentimentales : Nadine épouse, après bien des épreuves et plusieurs péripéties, l'ingénieur Jacques Morsan, qui “emporte dans ses bras, comme une petite fille, sa femme qui s'était endormie” et qui “devait rêver de l'étoile, du papillon posé sur la vigne vierge.” (Brulls, 1991 : 190). En feuilletant de près ce roman quasi médiocre de l'inconnu (pour le moment) Christian Brulls, nous constatons, dès son ouverture, quelques traits idiosyncrasiques qui deviendront frappants dans son œuvre à venir : tout d'abord, son mépris pour la richesse et le luxe, ainsi que son unanimisme à l'égard des “petites gens” et des ratés de la vie ; ensuite, son talent (qui se devine déjà...) de suggérer une atmosphère, en la peignant, à la manière impressionniste, par des couches fugaces, instantanées et successives, selon les heures du jour et les saisons de l'année ; finalement, sa préférence nette soit pour la mer, la marine ou le décor

maritime, soit pour la mythologie du quotidien, éparpillée en menus détails qui régissent la bassesse de l'existence humaine. Deux exemples suffisent pour démontrer cette vocation, qui contrarie, heureusement, le sujet vulgaire et banalisé, les personnages stéréotypés et les poncifs du genre, tels que les effusions exacerbées, les motivations cachées et les miraculeuses coïncidences¹⁹ : “Bien peu de gens se préoccupaient de la mer dont l'ourlet blanc venait lécher le sable en clapotant.” (*op. cit.* :79) ; “Personne n'était capable d'apprécier la splendeur de la mer.” (*op. cit.* : 95).

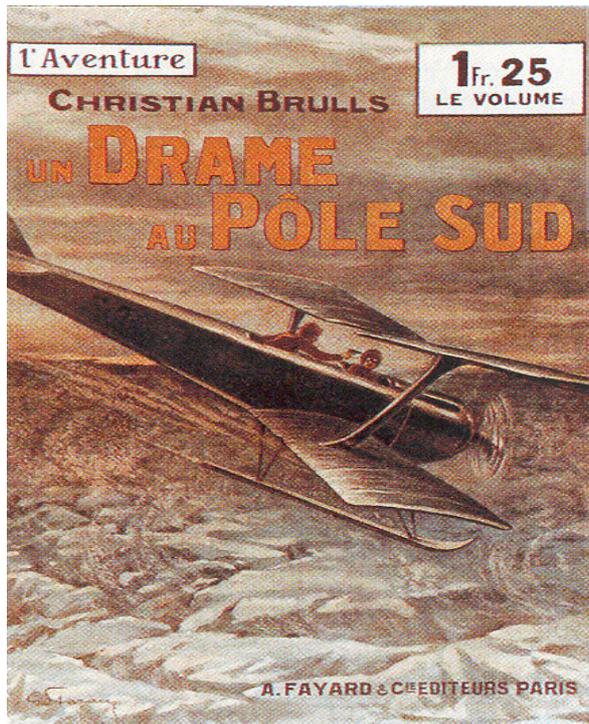


Image 3 – Couverture du roman *Un Drame au Pôle Sud* de Christian Brulls.

Ce génie descriptif semble atteindre son apogée dans *Le Soi-disant M. Prou* ou *Les Silences du manchot*, le seul roman radiophonique, en douze épisodes, écrit par le soi-disant Christian Brulls et diffusé en France, sur les antennes de la “ Radiodiffusion nationale ” pendant la Seconde Guerre Mondiale, du 27 novembre 1943 au 12 février 1944²⁰. La trame, policière, en quelque sorte, en raison du suspense qu'elle sous-entend, se centre sur un “homme énorme” avec “une voix énorme” (Premier Épisode : 10), qui se fait appeler M. Prou et dont l'arrivée, un certain soir, bouleverse le train-train tranquille d'une anonyme petite ville portuaire.

¹⁹ V. Lacassin, Francis (*op. cit.*, pp. 7-12).

²⁰ “En tête de la distribution vous reconnaîtrez des artistes qui ont été maintes fois en vedette au théâtre et au cinéma [...] Nous avons le projet de laisser deviner à l'auditeur leurs rôles respectifs, en les reconnaissant à leurs voix” (Interview de A.-M. Julien, *Radio-National*, n° 131, 21/27 novembre 1943.) Distribution : Jacqueline Bouvier, Blanchette Brunoy, Germaine Kerjean, Sylvie, Alice Tissot, Auguste Bovério, Jean Brochard, A.-M. Julien, Julien Lacroix, François Périer, Louis Seigner, de la *Comédie-Française*, et Marcel Vallée. Mise en ondes : René Ginet - cf. *Le soi-disant M. Prou* (2003 : 7).

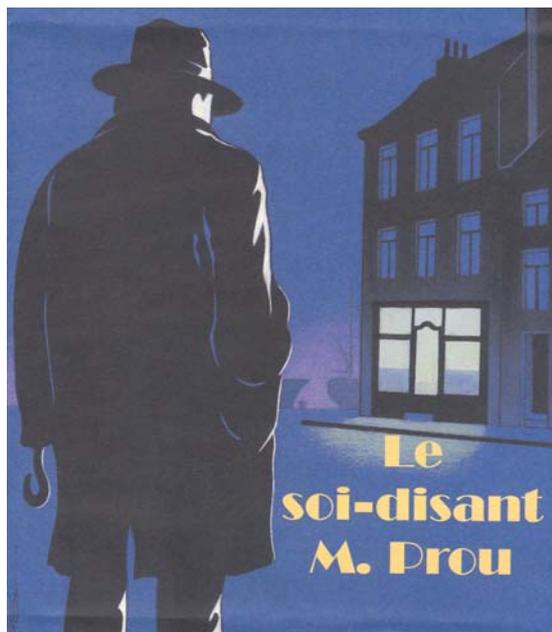


Image 4 - Couverture du roman radiophonique *Le soi-disant M. Prou*.

Tous les soirs, à la Couronne (le meilleur café et hôtel de la ville sans nom), on joue au billard : monsieur Chabot, qu'on appelle monsieur Ferdinand, joue au bridge avec ses amis - Robert Chartrain, l'armateur, M. Reculé et Clouard, sous-directeur "dans une maison de conserves" (Premier Épisode : 16) et père d'Henri, qui étudie médecine à Rouen et qui est amoureux de Lina, la fille du patron, qui aime jouer du piano. Cette scène archétypale est focalisée par un guide ou témoin inconnu, dont le regard déambulateur embrasse non seulement l'intérieur – moyennant ce *topos* descriptif type signalé par le thème de la fenêtre, dont la transparence est problématique -, mais aussi l'au-delà des portes, s'ouvrant sur une totalité signifiante composée, comme un "puzzle", de différents plans (premier, second et troisième) et de pans fragmentaires, que des listes ordinales organisent (Hamon, 1993 : 182). La perception synesthésique, tissée de sensations visuelles et auditives, fonde le tableau de l'*incipit* et renforce la bachelardienne poétique de l'espace (Bachelard, 1998).

Des billes de billard. [...] On joue au billard, [...] Ces messieurs du Tribunal, sans doute. On ne peut pas voir, à cause de la buée qui couvre les grandes vitres jaunes de la lumière. On sent qu'il fait chaud, là-dedans, que la vie est épaisse. [...] Les pas de deux douaniers autour du bassin. Il pleut tout fin. [...] la mer se gonfle lentement, fait flop flop sur la pierre des quais, des barques se balancent, des poulies criaillent. Plus loin, dans le noir mouillé où on devine des feux verts et rouges, la Manche, à lentes saccades, bat la falaise. (Premier Épisode : 9).

La suite de la diégèse nous apprend la duplicité de M. Prou (“ P comme prison... R comme regrets... Regrets éternels...” - Septième Épisode : 96) : d’une part, nous sommes renseignée, à travers les dialogues avec Tati, propriétaire d’un estaminet minuscule, sur le fait que les gens qui l’ont connu il y a vingt ans seraient incapables, maintenant, de le reconnaître... qu’il a volé, dans un passé plus ou moins lointain, trois cent mille francs à Clouard... qu’il a vécu en Afrique et qu’il a été le meurtrier du vrai M. Prou, qui n’avait ni parents ni amis. Étant donné que celui-ci était manchot, il a dû se débarrasser du bras qu’il avait en plus : “Il faisait chaud... Le pays était infesté de mouches, de vermines de toutes sortes... Eh bien, tout seul dans mon coin, avec une hache à bois...” (*ibid.*). De l’autre, et avec la complicité de l’ambitieuse Olga et d’une Lucile (protégée de Tati) innocente, il réussit à accuser Clouard d’écrire des lettres anonymes, tout en usurpant sa place habituelle, auprès de ses amis, au café de la Couronne. Ce parallélisme est traduit, du point de vue axiologique, par le recours à l’épithète qualificatrice : ainsi, Octave Clouard devient-il “Ce pauvre Clouard” (Septième Épisode : 97), tandis que le portrait du soi-disant M. Prou, qui, tombé de l’enfer, détient un nom d’emprunt, relève à la fois de la prosopographie et de l’éthopée :

Il [M. Prou] est aussi vaste, aussi menaçant que sa voix et pourtant son énorme corps est mou, ses joues mangées de barbe sont molles, ses paupières forment des poches, il n’y a de vraiment dur en lui que son crochet, un crochet de fer (Premier Épisode : 12).

Un homme dont toute la personne, de la tête aux pieds, dont toute la chair est comme gonflée de haine...(...)” (*id.* : 19).

La topographie, à son tour, se dédouble en topophilie et topophobie : à l’espace heureux et intime de l’ouverture succède un espace étranger et hostile, hanté par les fantasmes de l’inconnu, que la vision par en dessus du descripteur compétent rend explicite.

À sept heures moins le quart, ce soir-là, la ville est encore la ville telle qu’Octave Clouard l’a connue depuis son enfance, telle qu’il la connaît dans ses moindres recoins, avec ses odeurs, ses bruits familiers, ses cloches et le mâle vacarme de ses quais, les passants qui le saluent et qu’il salue de leur nom. (Cinquième Épisode : 63).

Il n'est pas encore sept heures et demie, et ce n'est plus la même ville. Clouard ne reconnaît pas, ne veut pas reconnaître les gens qui passent [...] et il lui semble qu'on se retourne sur lui avec mépris ou avec pitié. Il fait plus noir. Il fait plus froid. (id. : 70).

Cette rupture soudaine de l'harmonieuse situation initiale est rehaussée par les notations météorologiques, ressenties épidermiquement, qui s'aggravent peu à peu et configurent un univers dantesque : ce dernier, tiraillé entre l'ombre et la lumière, la nuit et le jour, constitue un stockage d'indices symboliques rangés tout au long du flux textuel. Cela étant, la bruine cède la place à une pluie battante, qui signale symboliquement le psychologisme²¹ du personnage indésirable, vrai intrus dans un univers de trains et de wagons, de grues et de morutiers, de quais et de bassins.

Il pleut tout fin. (Premier Épisode : 9).

L'eau tombe à seaux, crépite sur le seuil, dévale dans la rue en pente, le bassin n'est qu'un miroir d'eau qui reflète un ciel d'eau et la pluie fait reluire les bateaux noirs et les toits des wagons qu'on charge. (Deuxième Épisode : 21).

La matinée se traîne sous la pluie. Il est onze heures. [...] on patauge dans une boue noire et visqueuse qui sent le poisson, qui est grasse d'entrailles de poissons et, derrière les fenêtres des maisons, on devine des visages effacés, des employés penchés sur leurs livres. (id. : 27).

Par ailleurs, ce sont les parapluies qui prennent l'importance que les silhouettes indéterminées, qui passent inaperçues, ne détiennent pas : "*Des silhouettes passent sur le trottoir, sous des parapluies luisants.*" (id. : 23).

Cette grammaire ou sémiologie descriptive, à valeur dysphonique, convoque, également, la brume et le brouillard, qui estompent les contours et les baignent, indifférenciés, dans une irréalité soulignée par la nuit tombante.

Depuis des heures, de minute en minute, éclate cette plainte immense qui ne semble venir ni du large ni de la terre, qui est partout, au détour des rues et au fond du ciel : le signal de brume (Sirène.) Toute la journée, des fantômes d'hommes ont erré à tâtons, avec des gestes étrangement mous et prudents, comme les scaphandriers au fond de la mer, dans des

²¹ V. Milly, Jean (2005 : 165).

fantômes de rues où surgissait soudain le mol dessin de mâts et de vergues, ou la masse apocalyptique d'un cheval attelé à un tombereau. [...] Dès quatre heures, la nuit est tombée, une fausse nuit, blanche de brouillard. (Troisième Épisode : 35).

la corne de brume qui clame toujours dans la nuit (id. : 44).

En plus, l'indistinction entre la terre et la mer que le chronotope émane s'étend à la victime (Clouard) et équivaut à une passagère déperdition de son *moi*, déclenchée par l'état d'ivresse, qui est rapporté, en focalisation interne, par le discours indirect libre.

Il faut qu'il se réveille, qu'il s'arrache au cauchemar (Cinquième Épisode : 68).

Quelle heure est-il ? [...] Est-ce qu'il a répondu ? Peu importe... On pose un verre devant lui... [...] Est-ce qu'il boit ? Est-ce qu'il parle ? (id. : 71-72).

Et, pourtant, au fur et à mesure que M. Prou s'éloigne, l'ekphrasis nous transmet l'impression que le beau temps s'entête à venir, en contredisant, de la sorte, le titre du roman ramuzien (*Si le soleil ne revenait pas*) :

Il s'éloigne... Il y a un rayon de soleil sur le port et même, au milieu du bassin, un bateau tout bleu, d'un bleu de ciel, voiles blanches tendues pour sécher, qui fait croire au printemps. Des mouettes plongent en criant vers les débris de poissons qu'un pêcheur jette à l'eau en nettoyant sa barque.

La marée est haute. (Quatrième Épisode : 59).

Tout en glissant de la thématique du *voir* vers celle du *dire*, il faut que nous nous arrêtons, obligatoirement, sur l'antinomie silence/parole²², qui préside à la structure narrative de ce roman radiophonique. Or, si le silence est une figure esthétique qui a recours à l'écriture elliptique et à la représentation imprécise, si le silence est un acte énonciatif *in absentia*, si le silence produit un vide, un manque ou un *blanc* textuels, le silence dit, par conséquent, ce que la parole tait, étale l'insuffisance langagière ou le refus du mot et se présente, par son éloquence, comme un autre et nouveau langage, la non-parole ou le revers de la parole. Dans ce sens, ni l'étude herméneutique du sous-titre *Les Silences du manchot*, ni les maintes

²² V. Heuvel, Pierre Van Den (1985), que nous suivons de près.

occurrences du lexème pluriel *silences*, ni les silences discursifs impliquant les rapports entre énonciation et énoncé ne s'avèrent négligeables. Tout en nous penchant sur le sous-titre, essayons d'accompagner pas à pas les silences volontaires des personnages, c'est-à-dire, le silence du *telling* dans sa relation avec la *diegesis*. Dans ce contexte, les silences de M. Prou renvoient à un passé volontiers effacé, à une mémoire que l'on souhaite ensevelir, à une altérité désirée masquée par une pseudo-identité souhaitée.

Chartrain – Ce qui m'étonne c'est que vous le sachiez... [le sobriquet de Clouard]

Alors, c'est le silence, le premier silence de monsieur Prou, le premier silence du manchot, et ce silence est encore plus lourd, plus équivoque, plus menaçant que ses paroles. (Premier Épisode : 14).

Si tu [Tati] savais quelle délivrance ç'a été pour moi d'être enfin un autre, [...] (*Un silence. On n'entend que le ronflement du poêle. Le chat miaule dans la cuisine.*) (Septième épisode : 96).

Tati. – Tu avoues que tu veux te venger...

M. Prou. – Ai-je jamais prétendu le contraire ?... [...] (*Le silence tombe soudain, épais, scandé par le ronflement du poêle.*) (*id.* : 98).

Ce silence volontaire s'étend, parfois, aux autres personnages...

La porte se referme brutalement et, dans le silence, elle [Tati] se verse un nouveau verre de fil-en-six. (Deuxième Épisode : 33).

(Ils marchent en silence. On entend les pas décroître tandis que joue toujours le piano mécanique.) (Troisième Épisode : 48).

Quant à la fin de la non-parole de M. Prou, elle est déclenchée par une sérialité indicielle qui trouve son acmé dans cet objet sémaphore qu'est la photographie : c'est Clouard, en fait, qui, fouillant dans ses souvenirs et remuant de vieux papiers, se souvient d'un certain Victor Macaigne, l'un des élèves les plus intelligents de sa classe, "renfermé, surnois", élevé par sa mère "qui cousait chez les particuliers" (Dixième Épisode : 138). À ce cliquetis contribue, aussi, le sobriquet "Toto" que M. Prou laisse (in-)volontairement échapper, lors de son arrivée à la ville portuaire sans nom : "Ici encore, j'ai un indice... monsieur Prou, comme par hasard, a usé à mon égard d'un de

ces sobriquets... J'ai presque cru au hasard, moi aussi, et j'ai eu tort, car, si j'avais cherché la vérité dès ce moment, rien ne serait sans doute arrivé..." (*id.* : 139).

C'est alors que la parole agressive du soi-disant M. Prou contraste avec la parole affermie de Clouard qui, confronté, dans une deuxième étape, avec les fantômes du passé et des fantasmes personnels, impose quatre fois le silence...

M. Prou. – Je comprends... Tu préférerais qu'il n'y ait pas de procès, n'est-ce pas, et qu'on ne reparle pas de ton Antoinette...

Clouard. – Tais-toi...

M. Prou. – Sais-tu seulement la vérité sur ce qui s'est passé jadis entre elle et moi ?

Clouard. - Tais-toi...

M. Prou. – Tu n'es pas armé !... Eh bien, la vérité, je vais te la dire... Antoinette...

Clouard. – Tais-toi...

M. Prou. – Tu as peur, maintenant... Pas du revolver, mais des mots, peur de la vérité, peur de voir salir le passé...

Clouard. – Tais-toi, Macaigne... (Onzième Épisode : 155).

Par une analepse qui recouvre une vingtaine d'années, nous découvrons que Macaigne était entré comme secrétaire de monsieur de Chaillet, qu'il se vantait d'avoir une certaine intimité avec sa fille Antoinette, future épouse de Clouard, et qu'il avait été renvoyé par l'ancien avocat cité ci-dessus, à cause des dettes, des indécrottes et d'autres manœuvres tenues en silence par le père d'Henri.

Sauf que, le jour de notre mariage [Antoinette et Clouard], parmi les fleurs, les félicitations, les télégrammes, il y avait une petite carte avec ces simples mots en caractères romains : 'La vie est longue', disait-elle.

Je me demande comment je ne m'en suis pas souvenu tout de suite quand on a parlé de lettres anonymes... (Dixième Épisode : 142).

Moyennant un renversement prévisible de rôles, Clouard commence à gagner du terrain et M. Prou à en perdre : le second, tel une bête traquée, qui sent la partie perdue et essaye à tout prix de fuir, se cramponne de son crochet de fer à l'angle de

brique, d'où il finit par tomber, face à une Tati désespérée ; le premier, désormais libre et libéré d'une persécution cauchemardesque, retrouve le bonheur, passagèrement disparu - auprès de Lina, sa future belle-fille, et d'Henri -, traduit symboliquement par la sonnerie du vieux réveil.

(...) *On entend une sonnerie violente. Lina sursaute.* [...]

Clouard. – Ce n'est rien, mes enfants, que notre bon vieux réveil... Il a l'habitude de sonner six heures du matin pour annoncer que la journée commence... Aujourd'hui, il s'est trompé... Il sonne à six heures du soir... Peut-être parce qu'il a compris que c'est une longue, très longue journée qui commence ?... (Douzième Épisode : 176 – "Fin").

Si l'on repère aisément les silences volontaires des personnages, auxquels on prête la voix, les procédés qui les créent deviennent, en revanche, plus complexes à signaler, car ils relèvent du domaine de l'implicite, susceptible d'englober les présupposés flous et les menus sous-entendus. C'est, néanmoins, dans cette zone d'ombre, tiraillée entre le silence interrompu et la parole affichée, que le talent du soi-disant Christian Brulls éclate et fait éclater la baudelairienne magie des mots ou "sorcellerie évocatoire". Au lieu de tout dire et d'encombrer la surface textuelle par une surcharge de détails qui minent le réel, sans, toutefois, le mimer, le romancier belge, autrefois journaliste, allège la matérialité du texte en y introduisant, par-ci par-là, quelques notations capitales. Sa phrase, bâtie sur la parataxe, devient asyndétique, son style, (entre-)coupé d'une façon intermittente, privilégie l'ellipse et les rapports logiques entre les propositions juxtaposées sont éliminés. À l'inefficacité de la parole s'oppose l'expressivité du silence, le dit va de pair avec le non-dit, l'implicite se fait explicite et la plénitude s'atteint au creux du texte, le tout débouchant sur la suggestion d'une atmosphère. Ainsi, nous constatons que la dynamique psychologique advient d'un statisme stylistique et que la pause, loin de s'identifier à un ralentissement narratif, s'assume comme narration. Les exemples prolifèrent, quoique leur exégèse entraîne le démantèlement des mécanismes auxquels on a recours et détruit, de la sorte, le barthésien plaisir du texte.

Une façade étroite, une petite porte, une marche à descendre, une odeur d'oignons rissolés, un timbre grêle. (Quatrième Épisode : 59).

On entend le crépitement des bûches dans la cheminée surmontée d'une horloge de marbre noir, flanquée de cartonnières verts... des pas sur le trottoir, derrière la fenêtre aux volets clos. (Cinquième Épisode : 64).

Quelque chose bouge, près du poêle. Ce n'est pas le chat. Un soupir... Un grognement, plutôt, de bête mal réveillée, un temps, enfin une voix peureuse (Septième Épisode : 91).

Les bruits de la rue, cornes d'auto, murmures de conversation, des pas, des boutiques dont tinte la sonnerie, une rue plus calme, une clef dans une serrure... L'escalier... (Huitième Épisode : 103).

En ce qui concerne les silences involontaires, ils se situent, notamment, du côté de l'écrivain et se meuvent dans son inconscient, au cours de l'acte d'énonciation.

Tout en prônant l'incompatibilité entre l'art et la vie, le romancier belge choisit l'existence quotidienne²³, sur laquelle il jette son regard pénétrant, et la conduite humaine, qu'il sonde à tâtons, de façon à esquisser l'adaptation parfaite, voire l'osmose, entre la scène ou le décor²⁴ et le personnage ou son *alter ego*. Dans son laboratoire ou atelier d'écriture, il se met dans la peau du raté ou du petit, opprimé(s) par l'habitude contraignante et la routine machiavélique. D'ailleurs, selon lui, tout le monde est plus ou moins raté, car il n'y a pas de réussite totale et d'absolu parfait : tout en craignant de perdre son temps, de dissoudre son existence, l'être humain s'arrête, à un moment donné, ressentant une folle envie de fuir vers un autre espace, susceptible de ne pas être stigmatisé par la lassitude²⁵. À travers le réseau de ses thèmes obsédants, nous pouvons dévoiler son mythe personnel, qu'une vision foncièrement pessimiste de la vie paraît cimenter : d'une part, la solitude, l'échec et l'inanité d'un quelconque effort face à un univers factice ; de l'autre, l'inexistence d'issues et l'impossibilité de salut ; finalement, la facette poétique du quotidien, impossible à

²³ V. *La Libre Belgique* (Bruxelles, le 2 juillet 1975, article de P.P. – Le Père Pirard) *apud Cahiers Simenon* (2006 : 18) : "Il aime les choses simples, les vieilles rues de son quartier de Liège, les ports surtout les petits, les bars surtout les vieux, les joueurs de belote, les joueurs de pétanque, les restaurants où l'on mange sur le pouce en compagnie de camionneurs, il aime le parler rapide et chaleureux, mais aussi le silence, la fumée des pipes, l'odeur des alcools et de la vinasse, il aime regarder et entendre, tout comme il aime le mouvement et le bruit de Paris."

²⁴ cf. Eskin, Stanley (1990 : 327) : "On admire à juste titre les descriptions de Simenon. Doué d'une excellente mémoire des détails, il est parfaitement à l'aise sur le terrain [...] La puissance descriptive de Simenon est surtout renommée pour sa création d' 'amosphère', par quoi on entend soit le pittoresque saisissant du décor – on se sent 'y être' -, soit une adéquation parfaite entre le décor (souvent le temps qu'il fait) et le thème ou le personnage, qui aboutit à une signification."

²⁵ V. Simenon, Georges, *Des entretiens exemplaires* avec André Parinaud, Thérèse de Saint-Phalle et Éric Laurent (CD).

rendre avec les mots, intraduisible par des phrases normales, ainsi que les vertus du silence, qui guette l'occasion idéale pour s'installer et rendre la parole solennelle.

Ce créateur d'anti-héros, anti-couples, anti-familles, et d'anti-sociétés représentées par des ghettos sociaux (qui a toujours refusé d'écrire des romans d'idées et qui, tout au long de sa carrière, a été mené, parfois jusqu'au bout, par les personnages qu'il créait et dont il s'imbibait), a réussi, par l'intermède de la fonction thérapeutique accordée à la littérature, à libérer ses auditeurs de l'atmosphère menaçante de la guerre, en leur offrant, par contre, l'ambiance inquiétante de la fiction. Quelques années après la rédaction du roman radiophonique intitulé *Le soi-disant M. Prou*, le soi-disant Christian Brulls fut consacré par les traductions de ses œuvres, dans toutes ou presque toutes les langues, par la panoplie d'essais que celles-ci déclenchèrent et par les successifs hommages que son 'cas', connu par 'phénomène', suscita. Avant son décès, en 1989, et dans quelques entretiens exemplaires, il se livre tout entier, en livrant l'essence de son esthétique qui passe par

- les différentes périodes de son écriture ou cycles ;
- l'ébauche des personnages de tragédie ;
- le besoin d'évasion et la difficulté de communiquer ;
- la définition des mécanismes complexes de l'action humaine et
- l'invention/élaboration du roman.

Donnons la parole à cet "Agent de la Francophonie ", dont le vrai nom a été...
Georges Simenon !

Je n'ai jamais fait de reportage pour les journaux. Dès mes quinze ou seize ans, j'ai été curieux de l'homme et de la différence entre l'homme habillé et l'homme nu. L'homme tel qu'il est lui-même et l'homme tel qu'il se montre en public, et même tel qu'il se regarde dans la glace. Tous mes romans, toute ma vie, n'ont été qu'une recherche de l'homme nu. [...] J'ai toujours eu envie d'écrire des romans. Je ne suis pas d'ailleurs le seul de cette espèce. Mais pour moi, c'était presque une recherche de l'homme, c'est la recherche de soi-même puisque je ne suis qu'un homme comme les autres. En écrivant des romans, j'avais l'impression de me rapprocher de l'homme, d'entrer dans la peau des personnages. Il y a des romans écrits par le subconscient, littéralement [...] C'est-à-dire que j'essayais de savoir si tel genre d'homme réagirait de telle ou telle manière. Et croyez-moi, il n'y avait pas besoin de coup de pouce. A la veille du dernier chapitre, je ne savais pas comment le roman se dénouerait, je ne savais pas

ce qui arriverait nécessairement, mon personnage suivait sa logique à lui, qui n'était pas du tout ma logique à moi. Je vivais sa crise, c'était réellement épuisant. Voilà pourquoi j'ai arrêté.²⁶

Il s'est arrêté, en effet. Sa voix s'est tue. Sa pipe demeure silencieuse. De nos jours 'pléiadisé', ses livres... et ses personnages... et ses décors... et ses intrigues... et ses réalités – qui, malgré une coloration fictionnelle, ne transmettent que la réalité – continuent à hanter chacun de nous...



Image 5 – apud *Le Bulletin simenonien*, n° 1 (2007 : 3).

²⁶ Propos recueillis par Francis Lacassin (2003 : 23-25).

Bibliographie

ALAVOINE, Bernard (2003). "Georges Simenon et Albert Camus". In : *Cahiers Simenon, Rapprochements et parallèles*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, n° 17, pp. 15-25.

BACHELARD, Gaston (1998). *La poétique de l'espace*. Paris : Quadrige/PUF.

BARONIAN, Jean-Baptiste (2001). *Simenon et le roman gris*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon.

BARONIAN, Jean-Baptiste (2006). "La Bonne Aventure". In : *Contes et nouvelles de l'Aventure*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, p. 5.

BAVOUX, Claudine et GAUDIN, François (2001). *Francophonie et Polynomie*. Publications de l'Université de Rouen.

BENIAMINO, Michel (1993). "La francophonie littéraire". In : Didier de ROBILLARD et Michel BENIAMINO (orgs). *Le français dans l'espace francophone*. Paris : Honoré Champion Éditeur, pp. 515-531, vol. I – *Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*.

BENIAMINO, Michel (1999). *La francophonie littéraire*. Paris : L'Harmattan.

BERTRAND, Alain (1988). *Georges Simenon*. Lyon : La Manufacture.

BESSIERE, Jean et MOURA, Jean-Marc (2001). *Littératures postcoloniales et francophonie*. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris : Honoré Champion.

BONNET, Véronique (2001). "Présentation". In : Véronique Bonnet (ed.). *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*. Université Paris 13 : L'Harmattan, pp. 7-21.

BRULLS, Christian (1991). *La jeune fille aux perles [La Figurante]*. Paris : Julliard.

CHAURAND, Jacques (1999). *Nouvelle Histoire de la langue française* (sous la direction de). Paris : Seuil.

CONFIANT, Raphaël (2006). "De la bigamie linguistique...". In : *Magazine littéraire. Défense et illustration des langues françaises*, n° 451, pp. 45-46.

Contes et nouvelles de l'Aventure (2006). Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon.

DENIAU, Xavier (2001). *La Francophonie*. Paris : puf, coll. "Que sais-je ?".

DUMORTIER, Jean-Louis (1990). *Georges Simenon (un livre, une œuvre)*. Bruxelles : Editions Labor.

ESKIN, Stanley (1990). *Simenon, une biographie*. Paris : Presses de la Cité.

FOURCAUT, Laurent (2003). "Georges Simenon et Jean Giono". In : *Cahiers Simenon, Rapprochements et parallèles*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, n° 17, pp. 97-109.

FRANCARD, Michel (1993). "Entre Romania et Germania : La Belgique francophone". In : Didier de ROBILLARD et Michel BENIAMINO (orgs). *Le français dans l'espace francophone*. Paris : Honoré Champion Éditeur, pp. 317-336, vol. I – *Description linguistique et sociolinguistique de la francophonie*.

GAUDIN, François (2001). "Variétés en archipel, de la Corse aux Mascareignes. Itinéraire d'un concept : les langues polynomiques". In : BAVOUX, Claudine et GAUDIN, François, *Francophonie et Polynomie*. Rouen : Publications de l'Université de Rouen, pp. 25-35.

GIUSTI, Ada (1997). *La langue française*. Évreux : Flammarion, Dominos.

HALEN, Pierre (2001). "Les vertus de la frontière : le cas de Marie Gevers et de *Madame Orpha*." In : Véronique Bonnet (ed.). *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*. Université Paris 13 : L'Harmattan, pp. 65-81.

HAMON, Philippe (1993). *Du Descriptif*. Paris : Hachette Supérieur.

HEUVEL, Pierre Van Den (1985). *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Librairie José Corti.

HUCHON, Mireille (2002). *Histoire de la langue française*. Paris : Librairie Générale Française, coll. "Le Livre de Poche" références.

LACASSIN, Francis (1991). "Une silhouette se précise". "Préface". In : *La jeune fille aux perles*. Paris : Julliard.

LACASSIN, Francis (1992). "Préface". In : *La Maison de l'inquiétude* (Georges Sim). Paris : Julliard.

LACASSIN, Francis (2003). Simenon : "La vie de chaque homme est un roman". *Propos recueillis, conversations avec Simenon*. In : *Magazine littéraire. Sur les traces de Simenon*, n° 417, pp. 23-25.

Le Bulletin simenonien (2007). Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon ASBL, n° 1.

Lettres sur Balzac. Correspondance de Georges Simenon avec André Jeannot (1994). Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon.

MENGUY, Claude (2004). *De Georges Sim à Simenon*. Editions originales, éditions illustrées, collections diverses y compris les œuvres publiées sous pseudonymes, avec la collaboration de Pierre DELIGNY. Paris : omnibus.

MILLY, Jean (2000). *Poétique des Textes*. Paris : Nathan Université, coll. "fac littérature".

MOÏ, Anna (2006). *Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français*. Paris : Gallimard, nrf.

MOURA, Jean-Marc et BESSIERE, Jean (2001). *Littératures postcoloniales et francophonie*. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle. Paris, Honoré Champion.

PERE PIRARD (LE), *La Libre Belgique* (2 juillet 1975). In : *Cahiers Simenon. De vive voix* (2006). Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, n° 20.

PERRET, Michèle (2001). *Introduction à l'histoire de la langue française*. Paris : Armand Colin, Campus Linguistique, 2^e édition revue.

POCHET, Jean-Michel (2003). "Georges Simenon et Raymond Queneau". In : *Cahiers Simenon. Rapprochements et parallèles*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, n° 17, pp. 171-178.

RIVAROL, Antoine (1998). *L'universalité de la langue française*. Paris : arléa.

ROBILLARD, Didier de (2000). "F comme la guerre des francophonies n'aura pas lieu". In : CERQUIGLINI, Bernard et al. *Tu parles !? Le français dans tous ses états*. Paris : Flammarion, pp. 75-92.

SCHEPENS, Michel (2003). "Georges Simenon et Sacha Guitry". In : *Cahiers Simenon, Rapprochements et parallèles*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon, n° 17, pp. 111-121.

SIMENON, Georges (2003). *Le soi-disant M. Prou ou Les Silences du manchot*. Bruxelles : Les Amis de Georges Simenon.

SIMENON, Georges, *Des entretiens exemplaires* avec André PARINAUD, Thérèse de SAINT-PHALLE, Éric

LAURENT. Les Grandes Heures, INA/Radio France.

TADJO, Véronique (2006). "Sonder l'Histoire". In : *Magazine littéraire. Défense et illustration des langues françaises*, n° 451, p. 55.

TRAMSON, Jacques (2001). "La Paralittérature ou l'abolition des frontières : le cas particulier des Bandes Dessinées de l'Océan Indien". In : Véronique Bonnet (ed.). *Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières*. Université Paris 13 : L'Harmattan, pp. 41-63.

WOLTON, Dominique (2006). *Demain la Francophonie*. Paris : Flammarion.

AMITIÉ ET ALTÉRITÉ DANS *SOUVENIRS SUR IGOR STRAVINSKY*, DE C. F. RAMUZ

MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
mlsilva@portoweb.com.br

Résumé: Tout en se basant sur la réflexion de Maurice Blanchot et de Jacques Derrida sur l'image de l'amitié et, également, sur le dialogue de la littérature avec la musique, cette communication effectue la lecture symbolique des traces du passage du musicien russe Igor Stravinsky par Lausanne, narrées par le littéraire suisse Charles Ferdinand Ramuz. Avouer au lecteur l'apprentissage productif de la déterritorialisation correspond, dans ce livre de mémoires, à mettre en évidence le propre ravitaillement concédé au Même par la présence étrangère, figurant, en quelque sorte, le rôle de la Francophonie perçue comme axe articulateur des paysages de la subjectivité partagée.

Resumo: Com base na reflexão de Maurice Blanchot e de Jacques Derrida sobre a amizade e, igualmente, no diálogo da literatura com a música, esta comunicação efetua a leitura simbólica dos traços da passagem do músico russo Igor Stravinsky por Lausanne, narrados pelo literário suíço Charles-Ferdinand Ramuz. Confessar ao leitor o aprendizado da transgressão de fronteiras geográficas, artísticas e identitárias corresponde, neste livro de memórias, a evidenciar a própria revitalização concedida ao Mesmo pela presença estrangeira, figurando, de certo modo, a função da Francofonia percebida como eixo das paisagens da subjetividade compartilhada.

Mots-clé: Identité – Altérité – Amitié – Extraterritorial – Paysage du Moi

Palavras-chave: Identidade – Alteridade – Amizade – Extraterritorial – Paisagem do Eu

Je vais rouler ce manuscrit ; je le glisserai dans une bouteille. Je boucherai la bouteille avec soin [...]. Je jeterai ma bouteille à l'eau. Elle sera lentement emportée [...]. Elle ira dans ce large torrent de deux couleurs, puis s'enfoncera sous la terre par un trou d'où je compte bien qu'elle ressortira avec l'élément même. (Il y a quatre éléments : l'eau, l'air, la terre, le feu) ; – j'ai choisi le premier comme étant le plus docile à l'homme et dans mon cas le plus utile, en même temps que le plus sûr [...]. Qu'il prenne là par le « Grand Rhone », comme étant des deux bras le plus proche de vous. Qu'il passe non loin des Saintes-Maries, qu'il soit poussé par un bon vent devant l'Estaque où est Cézanne (nous ne sommes toujours pas dépaysés). Qu'il aille encore un peu ; et, si ce n'est pas vous qui le trouvez au large, ce sera du moins l'un de vos grands fils, un jour qu'ils iront se baigner ; ils vous le remettront (Ramuz, 1997, p. 92-93).¹

Poétique de l'eau en continuel passage et mémoire ravitaillée s'entrecroisent dans ***Souvenirs sur Igor Stravinsky***, dessinant un espace singulier dans l'œuvre de l'écrivain suisse-romand Charles Ferdinand Ramuz : sous les liens d'une profonde amitié médiatisée par la musique, ce tout petit livre se fait l'archive ineffaçable des modes et des formes représentatives du rapport de cet écrivain à l'Altérité ; comme si la traduction des œuvres du musicien russe en français révélait le paysage de la subjectivité lyrique du littéraire suisse, vaste et partagé.

Tout en exposant le fil résiduel d'une mémoire à perpétuer, le symbolisme de la bouteille lancée à la mer fait voir aussi la traversée du projet littéraire, artistique et culturel de Ramuz. L'amitié joue ainsi un double rôle pour l'écrivain, celui de faire voir le local et celui de lui concéder l'expérience de l'ailleurs, ce don du russe au suisse-romand comme don du divers et du cosmopolitisme à incorporer. Fixation du terroir et errance, la main qui écrit trouve sa complétude dans le son qui, modulé et propagé, permet l'émergence de son identité profonde, composée de la présence énigmatique, et pour cela même, envôutante, du musicien étranger : « ... cette chose si rare qu'est un homme au sens plein du mot... : un homme complet : c'est-à-dire, un raffiné et en même temps un primitif... » (Ramuz, 1997, p. 16), voilà comment est présenté Stravinsky, cette figure dont les traits, apparemment inconciliables et pourtant approchés filtrent le loin et l'inconnu par tout ce qui est proche et vécu, par « l'amour de tout ce qui vivant », dit la voix-synthèse de Ramuz, marquant cette amitié par l'apprentissage d'une leçon, celle de la dilution des seuils littéraires et musicaux. Pays et sentiments transgressés et entrelacés traduisent la disponibilité de cet écrivain suisse à la connaissance de l'Autre, l'expression de la complicité légitime passant donc par cette valorisation du régional transmué en plénitude d'une singulière « provincia mundi ». Nature, pain, vin, vignoble, lumières et nuances climatiques, toute une géographie métapoétique est proposée à l'ami nouveau, comme si la force de cette

¹ RAMUZ, C. F. ***Souvenirs sur Igor Stravinsky***. Lausanne : Séquences, 1997.

terre redécouverte diffractait les traces d'une identité matricielle, maintenant ample et toujours à recomposer, des « passions gardées secrètes » (p. 24) et que le regard de Stravinsky porté sur ce canton vaudois transforme en parole dite.

Quand des nuances poétiques rencontrent l'exacte traduction dans le paysage sonore, dans ce petit chef-d'œuvre ramusien, c'est à ce juste moment où le plaisir de la mémoire réinventée se fait voix médiatrice de l'espace resymbolisé, espace figuratif de la région géographique et de l'intimité cachée données à voir par la langue. Franchir des distances sans pour autant les priver des ressemblances et des différences, tout en cueillant de la divergence qui approche, le grain de l'existence sublimée, voilà, en deux mots, la vraie signification de cette complicité avouée entre le littéraire suisse-romand et le musicien russe :

Étrange rencontre que la nôtre ; tout semblait devoir nous séparer. Vous étiez musicien, moi pas ; vous étiez Russe et veniez de très loin, moi j'étais déjà où je suis encore, c'est-à-dire où je suis né ; nous ne parlions même pas la même langue. Les choses qui nous entouraient, vous auriez pu et dû les voir d'une certaine façon, moi d'une autre ; vous de votre façon à vous, moi de ma façon à moi ; elles auraient dû se mettre entre nous. Comment donc se fait-il que ce soit pourtant par elles, à travers elles, que nous ayons si vite et si complètement communiqué, plus encore : que vous m'ayez consolidé dans l'amitié que je leur portais ? [...]

Vous m'avez délivré de mes doutes et de mes scrupules ; vous m'avez appris, en étant vous-même, à être moi-même [...]. Vous m'êtes apparu entouré d'une zone de liberté que vous transportiez avec vous et où vous m'avez invité à prendre place dans mon pays même, de sorte qu'elle s'est trouvée occupée par les choses que justement j'aimais, mais que je n'osais pas aimer (Ramuz, 1997, p. 36-38).

Mais c'est lorsque Ramuz, s'adressant directement à Stravinsky dit : « ... c'était toujours au significatif [...] que vous alliez ainsi d'instinct, et toujours aux matières brutes, les non-classées, les non-perçues, celles-là mêmes dont on se méfie, dont notre petit pays propre se méfiait plus qu'aucun autre » (1997, p. 39), qu'il met en évidence l'exercice de la perception apprise de Stravinsky à qui l'invention musicale avait concédé la pratique spatiale des sens entrecroisés. Anticipation théorique, critique et poétique instituée par Ramuz avant même **Regarder, Écouter, Lire**, œuvre de Claude Lévi-Strauss (1993) ? En fait, l'aveu : « ce pays était sans prestige, vous lui en avez conféré un » (1997, p. 40) souligne la lucidité cristalline de Ramuz, voyant et faisant voir, réflexion qui découlait de la musique perçue « à l'état naissant ou anti-musique » (1997, p. 41). Sous les liens de cette solide amitié, recomposer donc l'itinéraire de l'apprentissage où dedans et dehors recyclés rencontrent leurs voies de dissémination dans des liens toujours à retisser incite Ramuz à l'écriture des vers :

On ne fait de la poésie

qu'avec l'anti-poétique ;
on ne fait de la musique
qu'avec l'anti-musical (1997, p. 41)

Ces vers, si d'une part ils rappellent la figure du **Contre**, synthétisée dans deux études de Starobinski (2000 et 2004)² comme celle d'une profonde et fertile négativité, d'autre part ils trouvent leur convergence maximale dans la perception des pouvoirs illimités de la langue, axe articulateur du projet artistique voué au cosmopolitisme chez Ramuz, ou comme il la définira la langue dans son œuvre **Paris. Notes d'un Vaudois** : « banque universelle des changes et des échanges » (1997, p. 46). Fête de l'expression première qui trouve son effet de complétude dans le retour aux sources matricielles, cet acte qui consiste à surprendre la parole pulsionnelle, avant même son émergence, concède à Ramuz le plaisir du littéraire, transgressif et redécouvert. Vue sous cet angle, la séparation de sa langue par rapport à la langue française exprime la quête d'une subjectivité tout autre et neutre, mais dont la neutralité souligne la résonance réciproque de deux champs symboliques mis en intersection par la célébration du rythme. Pour Ramuz, ce grain séminal condense le point d'origine de tous les arts, indiquant en même temps la réinvention captée du contact avec l'Autre :

Tout ce qui est rythme ou volume de son, ou encore ce qui est timbre, m'appartient de droit, parce que le rythme, le son, le timbre, ne sont pas seulement de la musique, et ils sont au commencement de la musique, mais ils sont au commencement de tous les arts.

[...] tandis que de ces éléments sonores superposés et de leur superposition même naissait comme un rythme nouveau, dont la résultante était simple, persistante, les facteurs multiples et contrariés (Ramuz, 1997, p. 28, 58).

Décanté et figuré comme espace de l'intimité recréée, ce souvenir fixe dans la traduction d'opéras du russe en français le passage remémoré le plus achevé : au-delà d' « affinités électives » consolidées, la traduction de **Renard** se fait l'échantillon représentatif de l'opération de traduction vue comme transcréation. Tout en composant un « texte double », cet exercice procure aux deux traducteurs des heures de plénitude :

Une trop continuelle coïncidence est ennuyeuse ; elle ne satisfait en nous que l'esprit de mesure ou métrique. Elle eût été tout à fait contradictoire avec la nature intime d'une musique que j'entendais tour à tour m'être chantée, et tour à tour m'être jouée sur le piano avec accompagnement de timbales ; m'être chantée et jouée à la fois, et qui venait à moi dans sa matière vivante. Se plier à la règle eût été trahir cette matière même ; aller par principe et à tout

² STAROBINSKI, Jean. Le Contre. Dans : **Revue Europe**, Paris : 78^e année, n. 853, mai 2000, p. 6-10, et O Contra. Dans : **Revista Alea**, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, julho/dezembro, 2004, p. 200-208.

prix contre la règle eût été faire preuve d'une espèce de logique à l'envers, non moins mensongère, non moins fastidieuse (Ramuz, 1997, p. 29-30).

Dire que cette image de la traduction, à l'exemple de la théorie de la perception évoquée, trouve des échos dans les études actuelles sur le texte étranger traduit ne suffit pas à faire voir la productivité de cette pratique à quatre mains pour les territoires comparatistes auxquels renvoie la traduction de **Renard**, pratique dont l'ampleur et la modernité mettent en évidence le dialogue de la traduction avec des champs autres, théoriques, critiques et poétiques. Tout en permettant à Ramuz le plaisir, vaste, de la mémoire ravitaillée, le passage du **Renard** au français inscrit le projet de ce suisse-romand dans la communauté d'écrivains privilégiant l'effet de sublimation que l'Art concède à la Vie.

Frontières du musical et du littéraire transgressées trouvent ainsi l'harmonie dans « une espèce d'accord intime et préabable » (Ramuz, 1997, p. 30), consistant à agréger au dialogue avec l'étranger (russe) cette disponibilité à l'incorporation du nouveau. De l'exercice de la calligraphie à l'intelligibilité d'un « ordre supérieur », garant de l'entrecroisement des deux champs artistiques confrontés, mais dont les singularités sont maintenues, l'image du « double texte » produit par la pratique de la traduction-transcréation souligne chaque fois la subjectivité en continue reconfiguration.

Vue sous cet angle, l'exercice de la transcréation se fera voie d'accès à la réconciliation du sujet avec lui-même et avec tous les hommes, pour que celle-ci soit médiatisée par la conscience du faire littéraire comme conscience captée du rapport à l'Autre, au texte de l'Autre comme archive des lieux cachés resymbolisés et relocalisés en dehors du temps et de l'espace par Stravinsky. Dans ce sens, le rappel de l'écrivain russe Gogol permet aux deux traducteurs la composition d'un certain espace neutre où frontières artistiques, subjectivités et figurations imaginaires ne s'adressent à la mémoire que pour en extraire des fils résiduels de la mémoire à réinventer.

Résonances de cette vitalité et de cette transivité textuelles, deux réflexions circulent en langue portugaise au Brésil, actuellement, et qui procèdent à la mise au point du cosmopolitisme mondialisant de Ramuz. Référons-nous à ce sujet le dialogue de relative convergence qu'un numéro de la **Revue Alea** (2004) dédié à ce suisse-romand et publiée à Rio de Janeiro établit avec **A República Mundial das Letras** (traduction parue au Brésil en 2002 de l'original de 1999) de Pascale Casanova. Des images telles que la « lutte contre invisibilité » (p. 242-243), « le dilemme de Ramuz » (p. 248), « l'assimilation impossible » (p. 299), parmi d'autres, expriment le point de vue de cette critique française essayant de consacrer Ramuz par

la juste compréhension du profil territorial et extraterritorial imprimé dans son œuvre. Le même auteur souligne toutefois dans cette voix le manque d'une véritable force de relocalisation dans le paysage international, voix d'une reconnaissance qui redit les terrains déjà reconnus sans en démarquer un itinéraire autre. À cette voix de remémoration perceptible dans la production ramusienne vient s'agréger la voix critique de la **Revue Alea** qui fait percevoir, au-delà du connu et, dans cet acte même de révision, la productivité d'une matrice francophone, celle de Ramuz, intacte et encore à recomposer.

À un moment où le regard critique brésilien se tourne vers la réception favorable aux écrivains étrangers, l'ensemble des réflexions présentées par la **Revue Alea** (2004), consacrée à Ramuz, souligne, sans entrecroiser, deux perspectives paradoxalement complémentaires : à l'échec de la mise en évidence de la différence vaudoise (p. 218), requise par ce suisse-romand, ainsi que le présente Pascale Casanova dans **La République Mondiale des Lettres** (1999), se superposent l'ensemble des critiques participant à la **Revue Alea** pour qui les accents d'un cosmopolitisme avoué pourraient constituer un mot de passe irréfutable à la reconnaissance de Ramuz dans la France et dans le monde.

Dans cette perspective d'une quête de légitimation, il faut surtout invoquer les essais de Jean Starobinski, de Daniel Maggetti et de Pierre Guisan, lesquels du plus loin au plus proche, convergent dans le profil multiple de Ramuz. « Le contre » pour le premier critique, « un provinciano que não o era » pour Maggetti, professeur responsable des recherches sur les lettres romandes à l'Université de Lausanne et, finalement, la conscience de l'opposition entre « langue-geste » et « langue-signé », signalée par le dernier chercheur cité, professeur à l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, cet échantillon représentatif du désir de transgression comme « noyau dur » de la textualité ramusienne sert à articuler le fond déterritorialisé de l'œuvre. De cette façon, le « reclassement » (ou « reclassificação », p. 219) souhaité par Daniel Maggetti, suite au projet de publication de l'œuvre de Ramuz à la **Pléiade**, à ce moment-là (en 2004) encore en préparation, cette anticipation, au Brésil, est médiatisée par la **Revue Alea**, disponible aussi sur l'Internet. Traduisant l'hommage que l'intelligence brésilienne concède à Ramuz, tout en voulant récupérer l'intimité de l'œuvre ramusienne, ce geste dit implicitement la productivité de **Souvenirs sur Igor Stravinsky** pour la mise en exergue de la place accordée à l'Autre, figurant un champ symbolique divers. Territoire privilégié de l'aveu, la remémoration du musicien double la narration sur l'ami d'un discours second, aux fortes traces autoréférentielles. Si la neutralité de l'espace composé par l'intersection de deux expressions artistiques confrontées provoque un effet de résonance sur la consolidation identitaire du

suisse-romand, elle n'est pas sans conséquences pour l'accès aux territoires francophones.

« Rencontres dans la traversée » (encontros na travessia)³, telle est l'image nationale et transnationale avec laquelle M^{me}. Tania Franco Carvalhal a représenté la Littérature Comparée, aujourd'hui, synthèse qui pourrait configurer de façon exemplaire les passages effectués par Ramuz et conservés dans l'archive de cette prometteuse amitié. De l'image du littéraire à celle du musical, du petit pays (canton suisse) au grand pays (Russie), de la géographie visible à celle d'une étonnante invisibilité perçue et à déchiffrer, du régionalisme à la recherche d'un infatigable dépassement, du regard matriciel posé sur la perception première à la peinture d'espaces infinis, le paysage de la subjectivité se laisse retracer par la certitude de pénétrer dans l'intériorité de l'Autre : l'ami étranger permet au Propre le plaisir de la resymbolisation, quand resymboliser masque, sous l'illusion d'une apparente gratuité, les lignes majeures du projet à faire circuler.

Message déchiffré, la bouteille que l'un des grands fils de Stravinsky a rattrapée, présage de Ramuz certifié par le musicien à la page de clôture si d'une part elle inscrit cette amitié dans le paysage de la mémoire infinie, elle traduit d'autre part aussi la représentation de l'Altérité pour ce suisse-romand.

« ... (nous ne sommes toujours pas dépaysés)... », avoue Ramuz, faisant voir la singularité de la différence à préserver et à transformer. Parier sur ce grain de voix où la conscience du pays est nuancée, mais non pas diluée par la présence étrangère, dévoile une « rencontre (toute autre), dans la traversée », que seul le visage de cette amitié sous forme de souvenirs peut inscrire dans la Francophonie, considérée donc comme errance maîtrisable de sensibilités entrelacées :

Quand vous me parliez, certains soirs, de votre pays et que je vous parlais du mien, que nous cheminions à travers le vôtre en pensée ou que nous cheminions en état de chair dans le mien, puis-je aller jusqu'à dire que parfois il me semblait que ce vide n'existait plus et nous n'étions plus deux personnes, et il n'y avait plus deux pays : – parce que par delà les deux pays, par delà tous les pays, par delà nous-mêmes, il y a peut-être le Pays (perdu, puis retrouvé, puis perdu de nouveau, puis retrouvé pour un instant) [...]. Et n'est-ce pas à la réapercevoir que tendent en somme tous les arts, et à nulle autre chose ; n'est-ce pas à quoi tendent les mots qu'on écrit, les tableaux qu'on peint, les statues qu'on taille dans la pierre ou qu'on coule en bronze : à cela, à nulle autre chose ? Nous atteignons pour un instant peut-être à l'homme d'avant la malédiction, d'avant la grande première bifurcation dont chacun des embranchements a comporté ensuite une bifurcation nouvelle, et celle-ci une autre, et ainsi de suite à l'infini, [...]; car aucune musique n'est parfaite, aucun livre, aucun tableau ; et tout travail *d'abord* est dur, tout travail difficile, tout travail, toute espèce de travail se fait d'abord contre nous-mêmes et contre

³ CARVALHAL, Tânia Franco. Sob a égide do cavaleiro errante. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 8, p. 11-17, 2006.

Quelqu'un, – jusqu'à ce qu'à de rares instants ainsi, par une espèce de renversement, la bénédiction intervienne, il y ait cette collaboration avec Quelqu'un, il y ait cette possibilité de retour, ce retour, ce « retrouvement » ... (Ramuz, 1997, p. 38).

Du livre au message contenu et envoyé par la bouteille lancée dans l'eau, ***Souvenirs sur Igor Stravinsky***, tout en rappelant la parenté dans la différence, à la base du projet francophone, convoque à la constitution d'une communauté symbolique avouée et dont Ramuz a eu la conscience anticipée. Amitié et Altérité donc, comme dialogue avoué d'une Francophonie à célébrer.

Bibliographie

CARVALHAL, Tânia Franco. Sob a égide do cavaleiro errante. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 8, p. 11-17, 2006.

RAMUZ, C. F. *Souvenirs sur Igor Stravinsky*. Lausanne : Séquences, 1997.

_____. *Paris. Notes d'un Vaudois*. Lausanne : Plaisir de lire, 1994.

STAROBINSKI, Jean. Le Contre. Dans : *Revue Europe*, Paris : 78^e année, n. 853, p. 6-10, mai 2000.

_____. O Contra. Dans : *Revista Alea*, Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 200-208, jul.-dez. 2004.