





Numéro 5 (2022). ISSN: 2660-6259

HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée.

Directeur en chef

Domingo Pujante González
Universitat de València / Espagne

Directeur artistique

José Luis Iniesta Ferrándiz
Universitat de València / Espagne

Revue HYBRIDA

Dép. de Philologie Française et Italienne
Faculté de Philologie, Traduction et
Communication
Universitat de València
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia / Espagne

<https://ojs.uv.es/index.php/Hybrida/>

✉ hybrida@uv.es



COMITÉ SCIENTIFIQUE

Juan Vicente Aliaga
Universitat Politècnica de València / Espagne

Mouna Ben Ahmed
Université de Sousse / Tunisie

Giulia Colaizzi
Universitat de València / Espagne

Catherine Grall
Université de Picardie Jules Verne / France

José M. Oliver Frade
Universidad de La Laguna / Espagne

Isabelle Poulin
Université Bordeaux Montaigne / France

Walter Romero
Universidad de Buenos Aires / Argentine

Marta Segarra
CNRS / Universitat de Barcelona / Espagne

Edwige Tamalet-Talbayev
Tulane University / États-Unis

Bertrand Westphal
Université de Limoges / France

Jean Zaganiaris
Université Mohammed VI Polytechnique / Maroc

Khaled Zekri
Université de Meknès / Maroc

SOMMAIRE

Numéro 5 (2022) : **IDENTITÉ/S**

Ouverture : Il n'y a pas de mots...
Domingo Pujante González.....3

DOSSIER

Coordonné par Fabio Libasci / Université d'Udine / Italie

Introduction : **EXTRÊME/S**
Fabio Libasci13

Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l'orange – To Live the Orange*
Aura Sevón15

La double dominante générique dans
Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais, Azo Vauguy
Stéphane Konan Luc Brou 39

Analyse discursive de l'interlangue dans *Babyface* de Koffi Kwahulé : Plurilinguisme,
positionnement et scénographie carnavalesque
Daouda Coulibaly61

Visions et représentations du quartier de Chinatown à Paris dans les films français de
l'extrême contemporain : de l'exotisme au multiculturalisme
Yue Pan 75

MOSAÏQUE

Sujet diasporique : entre tentative d'intégration et tentation intégriste, lecture dans
Ce Vain combat que tu livres au Monde de Fouad Laroui
Ahmed Aziz Houdzi 97

Mise en récit d'une conquête de l'Ailleurs, du xvi^e siècle : mémoire et
représentations du personnage historique Mostafa Al-Azemouri ou Estevanico
Hassna Mabrouk..... 111

Retour sur la réception du Prix Goncourt 1921. De la censure sociale à la concurrence littéraire Lourdes Rubiales Bonilla	129
Hybridations de la femme-animal dans les nouvelles de Boris Vian Diana Requena Romero	153
TRACES	
restos de barrios Lula Carballo	173
[TIMESCAPES] Alexandre Melay	177
Entrevista a Laura Alcoba: «¿Para qué sirven las historias?» Natalia Lorena Ferreri & Francisco Aiello	187
ÉVENTAIL	
Recension : <i>Planète en ébullition. Écologie, féminisme et responsabilité.</i> Martine Renouprez	203

OUVERTURE

Il n’y a pas de mots...

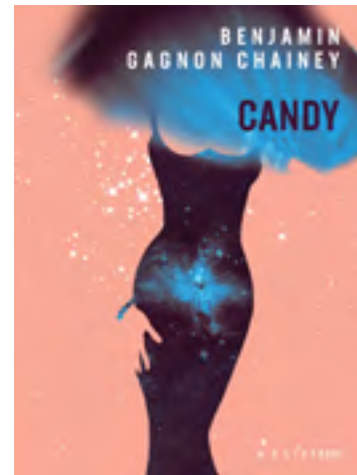
Il me regarde. Parfois il murmure des mots que je ne comprends pas. Et puis il s’assoit sur le lit, et il rabat les couvertures. Il dit mon nom tout bas, tu dormais, mon amour ? Là il n’y a plus d’espoir, je sais que ça commence. J’ouvre les yeux sur le noir de la chambre qui peu à peu s’éclaire et dévoile le visage de papa. Il n’y a pas de mots pour ce qu’il me fait dans la chambre. Voix coupée, je ne pourrai jamais le dire. À moi seule je le dis pour ne pas me perdre de vue.

Lori Saint-Martin (1999). *Mon père, la nuit* (p. 7). L’instant même.

Nous voilà au troisième solstice d’hiver pour la revue *HYBRIDA*. J’ai eu la chance de passer mon anniversaire à Montréal, de recevoir l’automne aux couleurs changeantes, de savourer l’énergie du jaune, ma couleur préférée, décliné à l’infini : citron, cadmium, moutarde, ocre, auréolin, indien, de Naples, de Sienne, de Cambodge... L’Association Internationale des Études Québécoises, incarnée dans la précieuse figure de Suzie Beaulieu, a contribué à la réussite de ce séjour d’un mois à l’Université de Montréal, accueilli par une personne magnifique et généreuse, écrivaine prestigieuse à juste titre, Catherine Mavrikakis, qui venait de publier son dernier roman *Niagara* (2022), ainsi que par son entourage académique et familial, son frère Nicolas Mavrikakis, perspicace critique d’art ; son conjoint, l’insigne professeur de littérature Terry Cochran, et leur fille Loulou, toujours le sourire aux lèvres et aux yeux...

Pour citer ce texte

Pujante González, D. (2022). Ouverture : Il n’y a pas de mots.... *Hybrida*, (5), 3–9.
[https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25813](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25813)



Le mois d'octobre est spécialement animé du point de vue culturel à Montréal ce qui m'a permis de participer à une intense vie culturelle : nouvelles publications, activités théâtrales, expositions artistiques, cycles organisés par la cinémathèque québécoise (dont la superbe rétrospective sur l'œuvre du canadien Bruce LaBruce)... Je me suis plu à visiter les intéressantes librairies montréalaises toujours en ébullition. J'ai eu la chance d'entrer en contact direct avec le monde éditorial québécois qui connaît certainement un nouvel âge d'or, des maisons d'édition d'une longue tradition comme Gallimard, dont l'ancien directeur Rolf Puls m'a parlé de tant d'anecdotes littéraires en nous régaland avec des huîtres et des oursins des mers du Nord, et dont l'actuelle directrice générale, Florence Noyer, m'a ouvert également les portes. Tout comme les éditions du Boréal où je suis passé plusieurs fois, reçu magnifiquement par Jean Bernier, avec qui j'ai passé des moments d'intense complicité où j'ai pu partager la passion pour Marie-Claire Blais, qu'il connaît dans le moindre détail, et le deuil à cause de la disparition douloureuse, cet intense mois d'octobre, du jeune écrivain Simon Roy, qui était venu à Valence présenter son premier roman *Ma vie rouge Kubrick* (2014) ; ainsi que celle de Lori Saint-Martin quelques jours plus tard. Il me reste à mentionner la maison d'édition Hélotrope. Un vrai bijou. J'ai eu le privilège de partager quelques conversations littéraires et humaines de haut niveau et une belle promenade du côté du Mont Royal, avec une halte dans la petite pâtisserie du quartier portugais pour prendre un vrai café, avec sa directrice, écrivaine elle-aussi, Olga Duhamel-Noyer, une âme sœur, qui dirige cette maison respirant sans aucun doute un air nouveau, fortement stimulant. Ma valise était donc bien pleine au retour à Valence et j'aurai de quoi lire dans les prochains mois.

Tout cela m'a permis de rencontrer, parfois intensément, dans divers contextes, plusieurs écrivain-e-s, tous les âges confondus, dont je signalerai, par ordre alphabé-



tique, Martine Audet, Arianne Bessette (écrivaine discrète et sensible avec qui j'ai connecté immédiatement), Lula Carballo (« ma Lula », mon double), David Cler-son, Pierre-André Doucet (charmant auteur et musicien acadien spécialement remarquable), Clara Dupuis-Morency, Benjamin Gagnon Chainey, Julien Guy-Béland (personne exceptionnelle, engagée, et écrivain percutant), Monique Proulx, que j'ai reçue à Valence et que j'apprécie énormément comme écrivaine et comme personne, avec qui j'ai partagé des croissants et de la confiture faite maison sur son balcon en regardant les arbres perdre leurs feuilles lorsqu'elle me dédiait son dernier roman *Enlève la nuit* (2022) ; et, bien entendu, Lori Saint-Martin.

Je ne voudrais pas oublier le professeur de l'Université de Montréal Alex Noël, qui s'intéresse à la littérature québécoise récente et à la mémoire queer, et qui m'a fait découvrir le travail de l'artiste multidisciplinaire canadienne, originaire de l'île Maurice, Kama La Mackerel et le professeur espagnol de l'Université du Québec à Montréal Antonio Domínguez Leiva, écrivain lui-aussi, dont j'avais perdu la trace et avec qui je partage bien des intérêts littéraires autour du corps, de la monstruosité et du « panique ». Une dernière mention spéciale pour deux danseurs : Francis Paradis, personne instruite et empathique qui est restée tout le temps à mon écoute et m'a fait découvrir des lieux remarquables ; et, enfin, le danseur tunisien Achraf El Abed, en asile politique à Montréal à cause des persécutions LGBT dans son pays, n'ayant pas pu venir à Valence pour ces raisons lors du Colloque *Queer Maghreb* que nous avons organisé en juin 2022. Il a dansé pour nous en privé chez moi dans le quartier du Red Light de Montréal, pas loin de l'emblématique Café Cléopâtre, le jour de mon anniversaire, en compagnie de ma collègue et amie Adela Cortijo, qui était

venue pour l'occasion. Je n'oublierai jamais ce moment magique. Merci à tous et à toutes pour avoir contribué à rendre ce séjour montréalais si spécial et si riche dans tous les sens.

Comme je l'annonçais, nous avons perdu Lori Saint-Martin, excellente professeure, traductrice et écrivaine canadienne, ayant choisi le français comme langue d'asile et de refuge, d'identité réinventée, et surtout personne proche et généreuse, disparue dans la Seine, subitement. Des ombres spectrales ont envahi mon cœur et mes pensées à cause de ce destin trop funeste, trop tragique, trop romanesque, tellement j'ai envie de ne pas y croire... et, pourtant, Lori n'est plus là. Juste un dernier message sur WhatsApp quelques jours avant l'hécatombe : « Aquí todo bien » (« tout va vient ici »). Elle adorait l'espagnol, sa nouvelle demeure, sa nouvelle passion. Lori, mon amie, tu as troublé mon âme et laissé un grand vide difficile à combler. Je n'ai que des mots de gratitude envers toi.

Et, pourtant, la vie continue à couler, elle coule et coule... comme les larmes des mères qui perdent leurs enfants dans toutes les guerres de la planète. Cette planète Terre qui pleure de plus en plus fort pour que l'on prenne soin d'elle, pour que l'on développe une conscience écologique efficace et durable...

Temps catastrophiques, oui... excessifs, oui... scandaleux, oui...

Et, pourtant, temps de Saturnales et de Noël, de fêtes, de chants et de vœux, de décorer les maisons, d'allumer les bougies et d'offrir des cadeaux, de rêves de santé, de paix et d'amour... tellement on a besoin de diluer les tensions que l'on ressent ; temps d'apaiser nos esprits... de se ressourcer, de reprendre haleine... de se projeter dans un meilleur avenir... malgré...

Revenons à nos moutons...

Le *Dossier* central de ce cinquième numéro de la revue *HYBRIDA*, coordonné par Fabio Libasci, vise à s'interroger sur les multiples enjeux de la notion d'extrême, que ce soit du point de vue chronologique que du point de vue conceptuel. En effet,



Anna Saint-Martin

L'écrivaine Lori Saint-Martin.



l'expression « extrême contemporain », étant en perpétuel déplacement, reste spécialement attirante mais problématique, depuis sa création attribuée à Michel Chaillou, à la toute fin des années 80 du siècle dernier. On assisterait, de nos jours, à une « deuxième génération » de l'extrême contemporain. On pourrait donc l'actualiser pour faire référence aux productions littéraires et culturelles récentes au sens large.

Du point de vue thématique, l'extrême est vite associé à la notion de limite, de démesure, voire de violence. En ce sens, force est de constater une tendance et une présence des esthétiques de rupture et des formes de l'excès chez des auteur-e-s contemporain-e-s, plus ou moins jeunes, ce qui nous a menés à nous pencher sur les usages et, peut-être les abus, de cette notion poreuse et changeante. Ce *Dossier* est composé de quatre articles venus de Côte d'Ivoire, de Finlande et de France. Ils abordent l'œuvre des écrivain-e-s Azo Vauguy, Koffi Kwahulé et Hélène Cixous et des cinéastes tels qu'Anne Fontaine, Christopher Doyle ou Julien Abraham.

Dans la section *Mosaïque*, nous publions quatre articles très intéressants également. Hassna Mabrouk, de l'Université Chouaïb Doukkali (Maroc), en s'appuyant sur le révisionnisme historique proposé par les études postcoloniales et subalternes, s'empare de la figure historique de l'explorateur et interprète du début du XVI^e siècle Mostafa Al-Azemmouri ou Estevanico, connue essentiellement en Europe sous l'angle de la relation de voyage de Cabeza de Vaca, trop eurocentrée, pour y opposer d'autres représentations de l'explorateur comme celle du personnage Al-Azemmouri qui apparaît dans le roman de Kebir M. Ammi, *Les Vertus immorales* (2009) où les représentations artistiques qui perdurent dans la ville marocaine d'Azzemmour où il est né. Ahmed Aziz Houdzi, de l'Université Chouaïb Doukkali également, analyse les transformations identitaires du sujet diasporique par rapport aux événements historiques dans le contexte français marqué par les attentats terroristes qui ont eu lieu à Paris en 2015. Il fait une fine lecture de *Ce vain combat que tu livres au Monde* (2016) de Fouad Laroui où le personnage principal se débat entre le désir d'intégration dans la société laïque et la tentation intégriste incarnée par l'État islamique. Lourdes Rubiales Bonilla de l'Université de Cadix (Espagne) se penche sur « l'affaire Batouala ». Dans son article, elle analyse avec précision les clés de la réception et de la diffusion dans la presse du moment du Prix Goncourt de 1921 octroyé au roman *Batouala. Véritable roman nègre* de René Maran. Ainsi, elle s'efforce de démontrer les mécanismes de la censure pour essayer de neutraliser le discours politique de l'auteur. Enfin, Diana Requena Romero de l'Université de Valence (Espagne) revient sur la problématique liée à l'étude des personnages féminins dans l'œuvre de Boris Vian. Pour ce faire, elle prend un corpus peu étudié qui est celui des nouvelles de l'auteur afin d'y déceler les

processus de métamorphose du corps et les images de l'hybridation de la femme-animal située dans des espaces intermédiaires.

Dans la section *Traces*, plus créative, nous publions trois contributions. Nous avons l'honneur de publier un texte fragmentaire bilingue (en français et en espagnol) de l'écrivaine québécoise, originaire de l'Uruguay, Lula Carballo intitulé *restos de barrios* (« des restes de quartiers ») où les bribes du passé se mélangent à la rupture du discours à la recherche de nouvelles voies d'expression littéraire. Son premier roman *Créatures du hasard* (2018) a été spécialement apprécié par la critique. Elle a aussi publié l'album illustré *Ensemble nous voyageons* (2021), co-écrit avec Catherine-Anne Laranjo et illustré par l'artiste Kesso. Carballo explore avec délicatesse et subtilité la mémoire liée aux souvenirs d'enfance et d'adolescence dans un contexte social spécialement marqué par la pauvreté et la migration, ainsi que les hybridations culturelles et la quête identitaire guidée par l'émotion et par un clair positionnement féministe aux côtés des minorités.

Alexandre Melay nous offre [*TIMESCAPES*], un document photographique présenté par l'auteur où il met en valeur ses préoccupations environnementales et nous fait partager son regard engagé face à « l'impossibilité du paysage » et « l'implacable déconstruction structuraliste du sujet ». Ces photographies en noir en blanc, sorte de cartographie de villes grises, polluées, envahies par les déchets et les éléments inhospitaliers, à l'ère du « Capitalocène », constituent un bel exemple de l'« extrême urbain contemporain ».

Enfin, Natalia L. Ferreri de l'Université Nationale de Cordoba et Francisco Aiello de l'Université Nationale de Mar del Plata (toutes deux en Argentine) ont eu la générosité de choisir notre revue pour publier un long entretien en espagnol avec l'écrivaine française (née en Argentine en 1968) Laura Alcoba intitulé « ¿Para qué sirven las historias ? » (« À quoi servent les histoires ? »). Après l'évocation de son sixième et dernier roman intitulé *Par la forêt* (2022) où la narratrice évoque des expériences traumatiques telles que l'infanticide, le suicide et l'exil, Ferreri et Aiello passent en revue, d'une manière savante et subtile en même temps, les questions essentielles qui traversent l'écriture d'Alcoba où le geste de la traduction, la langue maternelle et la matière des histoires occupent une place prépondérante.

Nous inaugurons la section *Éventail*, où nous voudrions, par le biais des recensions ou des comptes rendus, aérer et diffuser des publications de recherche ou de création proches des intérêts et des perspectives qui animent notre revue. En ce sens, nous publions l'intéressante et complète recension de Martine Renouprez de l'Université de Cadix (Espagne) sur le livre de Laurence Hansen-Love (2022), *Planète en ébullition. Écologie, féminisme et responsabilité*.

Notre revue commence à décoller, à être indexée, répertoriée, présente un peu partout dans le monde grâce au grand intérêt démontré particulièrement par les chercheurs·e·s africain·e·s. Un grand merci à vous. Bonne lecture et rendez-vous en juin 2023 pour questionner les « frontières » dans un *Dossier* intitulé *LIMES*.

Sol invictus.

DOMINGO PUJANTE GONZÁLEZ

Directeur d'*HYBRIDA*. Université de Valence / Espagne

Wahulé
ion la
oncourt
ptions

atre articles
et des
mourcou
rix Goncourt
ains
ne et
Fabiont,
annourei
ourent
ition.
e Laura
nsabilité
Fabio

hulé et Hélène
Bataluá » (Prix
arríos de Lula
de la

Maroc et

t le »

EXTRA LE MÊME

Le
EXTRA
Côte d'I
et Hél
Mosaïque
Ils au
dichoto
1921)
trois cor
[TIME]
la sectio
Le cinquiè
venus de C
cinéastes du
Estevani
1921) et les
restos de bo
Alcoballos
L'œuvre
empresé
non de
p. 100
Écologi
revue
Liba



INTRODUCTION

EXTRÊME/S

Pour définir ce que l'extrême contemporain veut dire, nous faisons référence, encore de nos jours, à Michel Chaillou, à qui nous devons ce concept, sans oublier pour autant la bibliographie intervenue plus tard. Rappelons au passage quelques essais qui s'intéressent à la définition et à la problématisation de l'extrême contemporain, parus depuis la fin du xx^e siècle : Viart, D. (1999), *Le Roman français au XX^e siècle*. Hachette ; Blanckeman, B., Mura-Brunel, A. Dambre, M. (2004), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle ; Pellegrini, R. G. (dir.) (2004), *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain*, Schena ; Viart, D., Vercier, B. & Évrard, F. (2008), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutation*, Bordas ; Holter, J. (2017), *Le clair-obscur « extrême contemporain »*. Brill-Rodopi.

Dans « L'extrême contemporain, journal d'une idée », Chaillou tâche de définir ainsi son invention : « ce qui est extrêmement contemporain [...]. Ce qui m'est le plus proche, mes proches, un même cœur, amis, ma chemise, mes culottes, ce qui touche à la peau, ma savate » (Chaillou, 1987, p. 5). Plus loin, il dit que l'extrême contemporain est « le présent interrogé, saisi aux ouïes, tiré hors de la nasse [...]. Ce qui est si contemporain, si avec vous dans le même temps que vous ne pouvez vous en distinguer, l'apercevoir, définir son visage » (Chaillou, 1987, p. 5-6). On ne peut que retrouver certains de ses mots dans les essais qui constituent ce dossier. Dans les quatre articles qui le composent, il est question, en effet, de l'intime, du trop intime, de l'histoire, de ce qui est avec nous en même temps que nous, de ce qui continue à nous

Pour citer ce texte

Libasci, F. (2022). Introduction : EXTRÊME/S. *Hybrida*, (5), 11-14. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25763](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25763)

interroger sans cesse. On y retrouvera à plusieurs reprises le mot « extrême » : il sera question de traductions ou d'auto-traductions hardies ou « extrêmes », d'auteurs et d'écritures « extrêmes », soit à cause des thématiques abordées, soit à cause des formes adoptées, ou les deux en même temps.

Ce n'est pas par hasard si le dossier s'ouvre sur une analyse qu'Aura Sévon consacre à *Vivre l'orange*, livre publié par Hélène Cixous en 1979. L'œuvre bilingue, plurielle, célèbre de manière radicale la *plurelité*, selon le terme inventé par Cixous quelques années auparavant. Dans l'essai, l'auteure s'efforce d'ausculter le style fragmentaire propre à Cixous et d'en extraire une pratique de la traduction conçue non seulement comme un processus intellectuel mais aussi comme une pratique sensorielle et émotionnelle. Il y a dans le geste d'écriture de Cixous, extrême à bien des égards, un appel à l'hospitalité, à l'étrangeté. Le fait de placer la traduction avant l'original, cela ne serait qu'un geste « extrême » visant à déconstruire la hiérarchie entre l'original et la version, entre l'auteure et la traductrice. Par sa nature bilingue, ensuite multilingue, par l'hybridation, les jeux de mots polysémiques et les glissements homophones, *Vivre l'orange* remettrait en question la suprématie du rationnel, la linéarité textuelle, voire la notion même d'auteur.

À cette première déclinaison de l'extrême s'ensuit l'essai de Stéphane Konan Luc Brou « La double dominante générique dans *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme jamais* ». L'auteur s'y intéresse à l'œuvre de Azo Vauguy, poète contemporain qui s'inscrit à plein titre dans le renouvellement des formes repoussant à l'extrême les frontières de la poésie. Si la disposition typographique du vers s'accommode, d'une certaine manière, à l'attente du lecteur et au code poétique, le code narratif s'affiche tout de même. La présence de la troisième personne, les temps et les perspectives narratives rendent floues les frontières entre les genres. L'auteur de l'article semble défendre l'idée que l'association des « caractérisèmes » de la narrativité à ceux de la poéticité concourt à fixer le statut de la poésie négro-africaine issue de la tradition orale.

Le troisième article de notre dossier explore la production narrative en Côte d'Ivoire. *Babyface* de Koffi Kwahulé s'inscrit dans cette nouvelle génération de romanciers qui transgressent la norme grammaticale et hybrident les discours. En effet, Daouda Coulibaly recourt à la notion d'hybridité et de carnavalisation pour mettre en lumière la modernité de ce texte de l'extrême. *Babyface* se situerait dans une sorte d'interlangue, entre plurilinguisme et énonciation sociolectal. De ce fait, il invente un code langagier qui n'obéit qu'aux exigences littéraires. En outre, *Babyface* représente, en quelque sorte, le syncrétisme de tous les genres littéraires car la poésie, le théâtre, le journal intime y trouvent leur place dans le but de démontrer la capacité de ce roman

à accueillir les différentes facettes du réel. Il s'agit donc d'un récit factuel qui dépeint avec force la société ivoirienne contemporaine, considérée comme étant « extrême » à bien des égards. Il y aurait, enfin, une sorte de conjonction entre la forme rupturiste adoptée et la réalité racontée, toutes deux hors norme.

Le dernier article du dossier, « Visions et représentations du quartier Chinatown à Paris dans les films français de l'extrême contemporain : de l'exotisme au multiculturalisme », nous fait plonger dans le quartier parisien appelé Chinatown. L'analyse des films *Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Paris je t'aime* (2006), *Made in China* (2019) et *Les Olympiades* (2021) nous montrent un paysage urbain flou, situé entre le réel et l'imaginaire. Du point de vue strictement démographique et économique, l'identité de Chinatown est douteuse tout en étant présente et agissante. Yue Pan se sert avec justesse de la notion foucauldienne d'hétérotopie afin de qualifier ces espaces difficiles à cerner mais qui existent dans la conscience collective. On pourrait se demander pourquoi des cinéastes français s'intéressent à ce lieu décentré qui peut être partout et nulle part. Dépassée l'exotisation, cet espace non-parisien à l'intérieur de Paris participerait à cette notion d'hybridité difficile à illustrer et contribuerait au renouvellement des images de Paris au cinéma. Il nous inviterait aussi à réfléchir sur la multiculturalité à la française. En outre, les personnages masculins, les seuls non-asiatiques qui entrent dans Chinatown, mettent en exergue l'érotisation de cet espace et l'extrême stéréotypisation de la femme asiatique en général et chinoise en particulier.

Ce dossier de la revue HYBRIDA portant sur l'EXTRÊME nous a permis de faire un bond en avant dans la contemporanéité de la production culturelle en français, de comprendre les enjeux poétiques et politiques de quelques écrivain·e·s, poètes et metteurs en scène. Nous avons pu constater comment ces auteur·e·s ne cessent de remettre en question les formes et les acquis, les frontières et les images, seule manière valable, à notre sens, d'interroger notre présent, pour tenter d'en saisir son agitation et son mouvement constants. Ce n'est pas un hasard si le dossier s'ouvre avec Cixous et se clôt avec l'usage du concept foucauldien d'hétérotopie ; les deux, Cixous et Foucault, ayant profondément réfléchi aux questions et aux discours de l'extrême.

FABIO LIBASCI

Université d'Udine / Italie

Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l'orange* – *To Live the Orange*

AURA SEVÓN

Université Paris 8 et Université de Turku / Finlande

✉ aura.sevon@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article propose une analyse de l'extrême multiplicité dans le livre bilingue *Vivre l'orange* – *To Live the Orange* (1979) d'Hélène Cixous. Il se penche sur la notion de *traduction* qui fonctionne dans cette œuvre de façons variées, entre autres comme une forme d'intelligence corporelle et affective et comme un processus quasi synonymique de l'écriture, telle que la conçoit Cixous. Nous étudierons ensuite, côte à côte, la pensée et l'écriture cixousiennes et celles des autrices chicanas Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa, pour en arriver à détailler l'idée d'une écriture non pas « originelle », mais bien *oranginelle*. Nous ferons par la suite une lecture comparative du concept de « source » chez Cixous et chez la penseuse postcoloniale Trinh T. Minh-ha, puis du concept de l'exclusion linguistique en contexte (post)colonial chez Jacques Derrida et Cixous. En mettant ainsi en valeur le *principe du multiple*, nous arriverons, finalement, à proposer des rapprochements entre la pensée cixousienne et la pensée intersectionnelle.

RESUMEN. *Mil sabores de la traducción en 'Vivre l'orange – To live the orange'.* Este artículo propone un análisis de la extrema multiplicidad en el libro bilingüe *Vivre l'orange* – *To live the orange* (1979) de Hélène Cixous. Se centra en la noción de

MOTS-CLÉS :

Cixous ; Derrida ;
écriture plurilingue ;
écriture féminine
pluréelle ;
traduction littéraire

PALABRAS CLAVE:

Cixous; Derrida;
escritura
multilingüe;
escritura femenina
plurilingüe;
traducción literaria

Pour citer cet article

Sevón, A. J. (2022). Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l'orange* – *To Live the Orange*. *Hybrida*, (5), 15–38. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25382](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25382)

traducción que funciona en esta obra de diferentes maneras; por ejemplo como una forma de inteligencia corporal o afectiva y como un proceso casi sinónimo de la escritura, tal como la concibe Cixous. Seguidamente, estudiaremos de manera comparada el pensamiento y la escritura de Cixous y la de las autoras chicanas Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa para intentar mostrar de manera detallada la idea de una escritura que no es «original» sino «orangular». Además, haremos una lectura comparada del concepto de «fuente» en la obra de Cixous y en la obra de la pensadora poscolonial T. Minh-ha y, posteriormente, del concepto de exclusión lingüística en contexto (post)colonial en el pensamiento de Jacques Derrida y de Cixous. Al poner de este modo en valor el principio de lo múltiple, pretendemos a fin de cuentas aproximar el pensamiento de Cixous del pensamiento interseccional.

ABSTRACT. *One thousand flavours of translation in 'Vivre l'orange – To Live the Orange'.* This article attempts to read Hélène Cixous' bilingual book *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979) through the lens of *extreme multiplicity*. I analyse the innumerable meanings given to the notion of *translation* in the book: for example, how translation functions as a form of embodied and affective knowledge and as such resembles creative writing. In addition to this, I compare Cixous' writing and thinking to those of two Chicana authors, Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, in order to decipher Cixous' «non-original», but «orangular» writing in the book. Finally, I consider her concept of the «source» in light of the similar concept of postcolonial thinker Trinh T. Minh-ha, and I examine the similarities between Cixous' and Derrida's ideas about linguistic exclusion in a (post)colonial context. Reading Cixous from the angle of *extreme multiplicity* allows us to suggest similarities between Cixous' thinking and intersectional thinking.

KEYWORDS:
Cixous; Derrida;
multilingual writing;
plurel feminine
writing; literary
translation

*Une voix de femme est venue à moi de très loin, comme une voix de la ville natale, elle m'a apporté des savoirs que j'avais autrefois, des savoirs intimes, naïfs, et savants, anciens et frais comme la couleur jaune et violette des freshias retrouvés, cette voix m'était inconnue, elle m'est parvenue le douze octobre 1978, cette voix ne me cherchait pas, elle écrivait à personne, à toutes, à l'écriture, dans une langue étrangère, je ne la parle pas, mais mon cœur la comprend, et ses paroles silencieuses dans toutes les veines de ma vie se sont traduites en sang fou, en sang-joie. – Hélène Cixous : *Vivre l'orange* – *To Live the Orange* [=O], 1979, p. 11.¹*

1. Extrême multiplicité, exquise pluréalité

L'ouvrage bilingue franco-anglais *Vivre l'orange* – *To Live the Orange* d'Hélène Cixous (née en 1937) s'ouvre avec la découverte de la voix et de l'écriture étrangères et merveilleuse de l'autrice brésilienne Clarice Lispector (1920-1977). Cet événement déclenche chez la narratrice du livre de multiples processus de traduction en parallèle. En effet, ce texte bilingue, produit pendant les années où la praxis de l'*écriture féminine* était au cœur de l'œuvre de Cixous, propose une pratique d'écriture fondamentalement *plurielle* qui met en question le principe de l'Un de la pensée occidentale. Au lieu de maintenir les idéaux dominants d'homogénéité, d'uniformité ou d'unicité, ce texte célèbre gaiement et radicalement la *pluréalité*, pour emprunter le terme créé par Cixous (1974, p. 5), autant par son éthique que son esthétique. Ce terme, conçu au moment de l'écriture de *Vivre l'orange*, compromet les oppositions binaires et suggère la possibilité d'une vie et d'un désir sans limite comme une trouble et mouvante aventure. Le *plurél* s'impose ainsi au-delà des genres, là où s'annonce un ailleurs à venir. Il rejette la machine de pensée répressive et la raison homogénéisante, réductrice et unifiante qui ont toujours été les complices du Maître, du Sujet unitaire, stable et socialisable (Cixous, 1974, p. 10).

Tout en gardant à l'esprit ces caractéristiques du plurél, nous entendons mettre au jour, dans cet article, l'ossature de ce livre que nous appellerons *l'extrême multiplicité*. Nous montrerons en quoi ce *principe du multiple*, primordial pour la pensée et l'écriture cixousiennes, conteste les conceptions conventionnelles de la construction de sens occidentales basées, depuis l'Antiquité grecque, sur les idéaux de l'Un, mais aussi sur la rationalité, la linéarité et la masculinité. Nous nous intéresserons à la manière dont le principe du multiple ressemble à l'écriture plurilingue et hybride de deux écrivaines frontalières, chicanas et queers, Gloria Anzaldúa et Cherríe Moraga, ou encore

¹ Toutes les citations de cette œuvre seront indiquées par un « O » suivi du numéro de page.

à la pensée de la théoricienne postcoloniale Trinh T. Minh-ha ; nous mettrons en lumière en quoi celui-ci ouvre la voie à une pensée radicalement différente, ancrée dans l'intelligence corporelle et multisensorielle. En fin de parcours, nous comparerons les constats avancés dans l'article avec ce qu'énonce le philosophe Jacques Derrida au sujet des questions liées à la traduction et à l'exclusion linguistique dans son ouvrage *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996).

Il nous importera de souligner le style hétérogène et fragmentaire de cette pensée et sa relation au *féminin* et plus largement à d'autres groupes marginalisés. Dans cette optique, nous commencerons notre analyse en nous penchant sur la notion de traduction que problématise *Vivre l'orange – To Live the Orange*. Tout d'abord, nous examinerons en quoi la traduction est conçue chez Cixous comme un processus intellectuel tout autant que corporel et multisensoriel ; un processus intrinsèquement lié aux émotions du sujet et susceptible de lui procurer des connaissances autres. Nous considérerons enfin en quoi la traduction *littéraire* est envisagée de manière quasi synonymique à celle de l'écriture – en tant qu'elle est un acte profondément créatif.

2. Traduction comme processus corporel et affectif

Le sujet de la traduction dans *Vivre l'orange – To Live the Orange* a déjà été analysé par Sharon Willis (1987), Siobhan Brownlie (2006) et Pascale Sardin (2012). L'argument de Willis repose sur conception plutôt conventionnelle de la traduction, la rapprochant d'une faute commise : « Translation is guilty of a fault. » (Willis, 1987, p. 76). Les deux autres propositions sont quant à elles plus nuancées, Brownlie s'appuyant sur la traductologie descriptive et Sardin se focalisant sur les mots-valises cixousiens. Dans sa lecture du livre, cette dernière en vient à remplacer le principe conventionnel « traduire » par le néologisme *trajouir* qu'elle invente pour mettre en valeur la jouissance effectuée dans et par le traduire chez Cixous. En accord avec la démarche très pertinente de Sardin, nous admettons que la force du texte est puisée de la jouissance d'écrire et de traduire. Il est à noter par ailleurs que la traduction fonctionne aussi dans le texte comme un mode d'entendement – corporel. Dans la citation qui ouvre cet article, tirée d'une des premières pages du livre, la narratrice raconte combien la découverte des textes de Clarice Lispector l'a marquée : elle dit que ses paroles silencieuses, dans toutes les veines de sa vie, se sont traduites en sang fou, en sang-joie. C'est donc à travers la traduction que la rencontre avec la pensée et l'écriture de la Brésilienne a déclenché chez elle une transformation corporelle vers un état de grande joie.

La notion de traduction n'est pas conçue ici d'une façon conventionnelle, comme une opération essentiellement intellectuelle ou cérébrale qui consiste à transposer un texte d'une langue dans une autre, et qui s'occupe avant tout du sens ou du message du texte. Plutôt, elle est considérée autant en vertu de ses fonctions corporelle et affective, voire intuitive : les paroles de Clarice se traduisent en sang fou, en sang-joie et, même si la narratrice ne parle pas sa langue étrangère, le portugais brésilien, elle dit que son cœur la comprend. Ainsi, dès le début de l'ouvrage, la narratrice fait vaciller la vieille dichotomie entre l'intellect et le corporel laquelle, dans la tradition occidentale, a valorisé le premier terme au détriment du second. Ce faisant, le livre conteste la suprématie du rationnel en donnant autant de valeur aux processus affectifs, intuitifs et corporels.

L'écriture de Clarice en langue portugaise brésilienne est étrangère et étrange pour la narratrice de Cixous. Elle est par ailleurs liée à l'inconnu, puisque sa voix procure à la narratrice, de façon inattendue, des savoirs intimes « à la fois naïfs et savants, anciens et frais » qu'elle avait autrefois connus, mais qu'elle a désormais oubliés. La voix de Clarice éveille en elle une retrouvaille nostalgique proustienne sans lequel il lui aurait été impossible de retrouver ces savoirs d'antan. Ici, la traduction, comme processus corporel et affectif, est donc conçue également – de façon essentielle – comme une modalité d'entendement ou de compréhension, c'est-à-dire un processus corporel intelligent.

La narratrice constate que l'écriture de Clarice est venue à elle à pas d'ange lorsqu'elle se sentait perdue, lorsqu'elle avait tellement froid que rien ne pouvait la réchauffer et mourait d'un froid intérieur : « J'ai erré dix ans dans le désert des livres sans rencontrer une réponse » ; après quoi elle a envoyé des lettres sans adresse de plus en plus tristes en (se) demandant « mais où sont les amies ? » C'est à ce moment que du Brésil une voix est venue lui rendre l'orange perdue (O, p. 11).

Comme le note dans sa thèse Carolina Antonaci Gama (2019, pp. 203-204), Cixous a été ardemment convoquée par l'œuvre de Lispector. Selon Antonaci Gama, l'écriture de Cixous se présente comme une réponse à celle qui l'a invitée intimement et énergiquement à comparaître. Cette invitation est l'occasion d'une véritable rencontre entre Cixous et Lispector. Cixous, qui ne cessait d'appeler et d'envoyer des lettres désespérées à ses amies inconnues, se sent appelée par la singularité d'une littérature exposée dans un univers féminin. Dans le contexte des années 1970, la narratrice a tellement attendu une rencontre significative avec une autre femme écrivaine dans l'univers masculin de l'histoire de l'écriture, que la découverte de la voix singulière de Clarice crée en elle un sentiment d'appartenance entre femmes. Car la littérature de Lispector a ceci de particulier : elle semble offerte à des femmes, à des voix féminines, à un *à venir* de la communauté des femmes. Grâce à cette appartenance, elle ne se sent plus aussi

seule qu'avant. Au lieu de la solitude naît un sens de collectivité, voire de communauté, qui marque dans le texte un changement de paradigme du particulier à la multitude et oriente la lecture vers le principe du multiple, primordial dans ce texte et dans la pensée de Cixous.

3. « J'ai retrouvé le goût de l'orange perdue, j'ai recompris l'orange »

Le principe du multiple se distingue dans l'ouvrage de prime abord par la forme *bilingue* franco-anglaise de l'édition : celle-ci s'ouvre par une page anglaise qui est aussitôt suivie d'une page française. À travers le livre, les versions anglaise et française sont juxtaposées de manière à ce que la traduction anglaise précède toujours la version originale, française. Le texte a été écrit en français par Cixous, puis traduit en anglais par Ann Liddle et Sarah Cornell, et ensuite retravaillé par Cixous. Le choix de placer la traduction avant l'original suscite l'intérêt, car cet ordre « inverse » semble donner, en effet, de façon curieuse, le rôle prioritaire à la traduction au lieu de l'original. Ce choix désordonné fonctionne comme un jeu déconstructif qui brise la vieille hiérarchie de valeur dichotomique censée donner plus de valeur à l'original qu'à la traduction. Ici, l'ordre inverse fait basculer le rapport de pouvoir conventionnel entre l'original et la traduction donnant plus d'importance à cette dernière. De plus, cet ordre « inverse » perturbe le sens conventionnel de la lecture occidentale qui procède de gauche à droite, en ouvrant plutôt la lecture à d'autres sens possibles. Malgré cette perspective innovante, dans cet article, nous citons le plus souvent la version française afin de ne pas surcharger le texte.

La traduction de *Vivre l'orange* est dotée aussi d'autres éléments qui sortent de l'ordinaire. Entre autres, la narratrice est bousculée dans le processus de traduction après avoir lu ces phrases de Clarice : « Aujourd'hui, je sais que je suis sans avoir. Je n'ai que ma faim à donner ; et une pomme dans le noir. Savoir la rencontrer, la savoir pomme est tout mon savoir. » Nous supposons qu'elle a lu une traduction française de son roman *A maçã no escuro* (dont la traduction littérale serait *La pomme dans le noir*), paru originalement en portugais brésilien en 1961, mais on ne nous donne pas plus de détails. La narratrice constate seulement que : « Dans la traduction de la pomme (en orange), j'essaie de me dénoncer. Façon de prendre ma part. Du fruit. De la jouissance ». La traduction est conçue ici d'une façon métaphorique, voire allégorique, et considérée comme un acte susceptible de donner de la jouissance. Nous retrouvons aussi ce processus à l'œuvre dans le passage suivant, où la narratrice dit à propos de Clarice qu'elle lui a montré un fruit, qui lui était devenu l'étranger, et elle lui a rendu la vue de ce fruit. « Elle

me l'a lu, avec sa voix humide et tendre, elle l'a appelé : *laranja*, elle l'a traduit, jusqu'à ma langue, et j'ai retrouvé le goût de l'orange perdue, j'ai recompris l'orange » (O, p. 53).

Comme très souvent dans le livre, la traduction a cette fonction métaphorique, mais elle est aussi conçue comme un processus qui produit des sens, voire avec des « directions » multiples. Par ailleurs, ceux-ci sont à considérer d'une manière très concrète, car ce n'est pas seulement la narratrice qui est lancée dans la traduction, mais c'est aussi Clarice qui traduit « l'orange perdue ». Autrement dit, le processus de traduction ne se passe pas à « sens unique », mais a plusieurs orientations parallèles et ouvertes, ce qui met en cause toute conception qui en ferait un processus unilatéral ou bien « clos » entre un sujet et un objet. Chose curieuse, c'est paradoxalement à cause de l'étrangeté de la voix de Clarice que la narratrice la trouve intimement familière. Cette voix de femme est « venue de très loin, comme une voix de la ville natale » ; elle est à la fois loin et proche, familière grâce à son étrangeté. Ce n'est pas uniquement l'écriture cixousienne, mais aussi sa façon d'interpréter la voix de Clarice qui brise les dichotomies.

Dans la citation rapportée plus haut, qui met en scène la retrouvaille et la traduction du fruit allégorique et biblique, on évoque à la fois *la vue* du fruit et *la voix* humide et tendre de Clarice, ce qui donne à la traduction le statut d'acte multisensoriel. Car dans ce texte, la re-compréhension de ce qui avait été perdu nécessite non seulement la visualisation du souvenir, mais aussi une expérience sensorielle liée à l'écoute. Qui plus est, l'attribut « humide » de la voix de Clarice renvoie au *toucher* et au plaisir oral, à ce que l'on peut déjà *sentir* dans la bouche, dans la traduction de *laranja* en orange.

Nous ne pouvons nous empêcher d'associer le mot polyphonique, orange, à la ville natale de Cixous, Oran, et par là, aux origines et à l'enfance, à son Oran-je : « Il y a eu à l'origine une intimité entre l'orange et la petite fille, presque une parenté, l'échange de confidences essentielles » (O, p. 15). C'est Clarice, venu à pas d'ange, qui l'a aidée à retrouver ses sources : « d'ici au Brésil aller aux sources en Lalgérie » (O, p. 21). « De très loin elle est arrivée sauver l'orange. Elle a remis l'orange dans les mains désertes de mon écriture. Et c'était une enfance qui revenait en courant pour prendre l'orange vivante et immédiatement la fêter. Car nos enfances ont la science naturelle de l'orange » (O, p. 15). Au niveau sonore de ce mot polyphonique, la ville natale et le fruit créent un jeu d'homophonie par des associations multiples en parallèle. L'effet équivoque est de plus renforcé par la fin du mot *Or·ange* qui se fusionne avec le pas d'*ange* de Clarice. Cette ambiguïté sémantique brise l'unicité et la linéarité du discours en favorisant la polysémie. Le fruit énigmatique qui traverse l'ouvrage ne symbolise pas seulement la narratrice et son Oran-je, mais, au gré de ses transformations au cours du texte, également parfois le corps, parfois Clarice, parfois les femmes iraniennes, parfois

l'écriture, ou plus exactement, la traduction. Ce fruit allégorique dit, par conséquent, la transformation, la traduction et le multiple.

Qui plus est, le mot « sources » évoque non seulement les origines, mais aussi bien les ressources de l'écriture. Chez Cixous, ces ressources sont étroitement liées à l'inconscient, la véritable réserve de la créativité – mais aussi au courage d'y puiser sans contraintes. Il nous importe de souligner que chez elle, l'inconscient n'est pas une réserve strictement interne, mais il est aussi connecté au dehors, ce qui trouble encore une dichotomie, celle du dedans/dehors. Puiser dans les sources n'est pourtant pas toujours facile, et c'est pour ça que la narratrice admire Clarice, puisqu'« [e]lle a eu deux courages : celui d'aller aux sources, – à l'étranger du moi. Celui de revenir. » (O, p. 29). En effet, dans une interview en anglais, Cixous met l'accent sur l'importance de l'inconscient dans son travail créatif et elle y constate que son idéal dans l'écriture est de moins en moins le moi et de plus en plus le toi dans l'ascension vers l'autre :

The writer's 'I' is not given, it must be formed. One must make a descent into the agitated secret of this self, into its tempests, one must cover this complex route with its meanderings into the chambers of the unconscious, in order to then emerge from me towards the other. The ideal: less and less of me and more and more of you. This cannot be a conscious aim. [...] One must reach this state of 'de-egoization', this state of without-me, of dispossession of me, that will make possession of the author by the characters possible. (Cixous, 1989, p. 24 ; 28)

C'est alors à travers la « démoïzation » du « je » écrivant·e que peuvent apparaître tous les personnages différents du texte et leurs voix diverses. Dans *Vivre l'orange*, c'est par la transformation, ou la traduction, de l'orange en corps, en Clarice, ou encore en femmes iraniennes, que se manifeste la multiplicité des personnages grâce à la porosité du « je » écrivant·e.

Dans cet ouvrage, on parle souvent de la traduction en référence à l'acte d'écrire. De manière fascinante, les deux termes sont utilisés de façon interchangeable. En effet, parlant de son travail aux Assises de la traduction littéraire à Arles en 2004, Cixous affirme :

J'écris : je cite. Autrement dit : je traduis. Je suis née en traduction, avec traduction. [...] Je n'ai jamais fait que traduire c'est-à-dire vouloir goûter le goût de tous les goûts, essayer tous les mots, inventer de nouveaux mélanges, rapprocher les extrêmes, aller aux racines, remonter aux sources des sources. (Cixous, 2004, p. 197)

Avec ces emphases « goûter le goût de tous les goûts » et « remonter aux sources des sources », elle insinue, de façon curieuse, que c'est justement par voie de traduction (et non pas depuis l'original) qu'il est possible d'accéder à quelque chose

d'authentique ou de profond. Dans l'univers expérimental de l'orange, il n'y a pas d'origine dans le sens conventionnel, car ce genre d'idées réductionnistes et simplificatrices sont renversées ; l'orange est non-originelle, elle est *oranginelle*.

Dans sa lecture du livre *Osnabrück* (Cixous, 1999), Alice Delmotte (2014, 18) fait avancer que chez Cixous « l'aliment porte l'imaginaire, la métaphore et le déplacement, prétexte à rebond pour une transformation, gain d'énergie puisque, comme les mots, l'aliment fait travailler la *langue*. » Sur ce sujet, Cixous constate : « Je pourrais – je devrais faire une conférence sur ma façon de faire la cuisine. C'est exactement comme ma façon de travailler la langue. Je peux dire que je n'ai jamais désiré manger-parler pur français. J'adore et je pratique le français langue étrangère. » Dans cet art « linguistuculinaire », la jouissance orale se voit octroyer une partie vorace, mais l'écoute, l'ouïe dans le *traj'ouir* participe aussi pleinement dans cette expérience multisensorielle.

Delmotte (2014, 69) constate que « Du poisson à l'omelette, en passant par le chou-fleur, il s'agit partout de signes à plusieurs niveaux, de multiples langues et de personnages qui mangent tout en même temps. » Il s'avère que l'étrangeté et « l'originalité », ou *l'oranginalité*, de l'écriture cixousienne sont étroitement liées au climat polyphonique et multilingue de son enfance diasporique oranais :

J'ai vécu dans une maison à langues, au premier étage l'espagnol Mme Rico, au deuxième l'allemand avec le français, au troisième le français avec l'espagnol, au quatrième l'hispano-français [...] sous l'escalier l'arabe de Mohamed [...] toutes ces langues avaient un goût d'épices, les cuisines et les langues communiquaient, par chance j'avais envie de toutes [...]. Je mangeais du chou en allemand Kraut et des carottes au cumin en hispanoarabe. (Cixous, 2004, p. 197)

Chez Cixous, l'écrire-traduire, ou le *trajouir*, est donc intrinsèque de son art « linguistuculinaire » qui déploie la profusion des goûts, ce qui nourrit aussi bien la narratrice que les lectrices et lecteurs, si nous filons la métaphore. Dans son essai *Extrême fidélité*, elle (1987, 21) dit par ailleurs que le goût et la connaissance vont ensemble. Dans *Vivre l'orange*, l'écrire-traduire apporte non seulement beaucoup de plaisir, mais il fonctionne aussi comme une modalité de l'entendement qui peut apporter au sujet trajouissant des savoirs qu'il croyait oubliés ou ne savait pas savoir.

Dans ce livre, la notion de traduction est donc conçue de façons infiniment variées : équivoques, métaphoriques, allégoriques, et quasi synonymique avec celle de l'écriture ; mais elle fonctionne également comme une forme de l'intelligence corporelle et affective, intrinsèque des perceptions multisensorielles. Grâce à ces dernières, elle s'articule à un sentiment de plénitude vitale. En effet, au moment où la narratrice traverse une période difficile de stagnation créative et de froid intérieur, elle constate :

en ces temps faibles et oubliés, où nous sommes loin des choses, si loin les unes des autres, très loin de nous-mêmes [...] où nous ne savons pas lire [...] et nous avons froid [...] nos oreilles hibernent, nous avons besoin de la traduction. (O, p. 47-49)

Ce passage sur le froid intérieur fait penser au temps mort créatif dont souffraient beaucoup de personnes pendant la pandémie Covid-19, provoquée par le manque de stimulation aussi bien sensorielle qu'intellectuelle : « Nous ne nous approchons plus, et l'espace s'étiolle, nous perdons l'espace de l'amour, nous renonçons à nos jardins, et nos sens s'atrophient, nous perdons le goût, le toucher, le sentir » (O, p. 93). Ici, la traduction remédie à un moment de la crise interne. Qui plus est, elle est le moyen de transport le plus écologique et économique pour nous amener complètement ailleurs.

Nous allons voyager maintenant de la thématique de la traduction vers une comparaison avec d'autres écrivaines multilingues et migrantes ou décoloniales, en commençant par analyser de plus près l'écriture plurilingue de *Vivre l'orange*.

4. Voyager dans la langue : fêtes fusionnelles, glissements, traversées de frontières

La voix de Clarice est parvenue à la narratrice le douze octobre 1978, la même année qu'a éclaté la révolution islamique en Iran. Dans son angoisse provoquée par la question iranienne, c'est Clarice qui soulage la narratrice, puisqu'elle aide à penser à l'amour et à la vie (O, p. 99). C'est par un appel d'une amie que nous passons dans le texte de l'Oran(ge) à l'Iran. Dans ce glissement d'Oran à Iran, il y a peu qui change au niveau du signifiant, seulement une lettre. Et au niveau du sens, Oran et Iran s'associent, la révolution islamique témoignant de la montée d'un patriarcat religieux, ce qui évoque chez la narratrice, juive, un sentiment d'appartenance avec les femmes iraniennes. De plus, les événements en Iran évoquent chez elle la violence dont elle a été témoin dans son enfance à Oran. Lorsqu'elle se demande ce qu'il y a de commun entre la question de l'Iran et celles sans lesquelles elle ne peut faire un geste sans pleurer, elle tisse un fil dans l'expérience d'une souffrance partagée à partir de la question des juifs et la question des femmes. La question des juifemmes. (O, p. 35). Et c'est à travers un lien affectif, créé par le sentiment de la douleur, que son appartenance et la solidarité avec les femmes iraniennes sont intensifiées.

Curieusement, c'est en réfléchissant sur son identité et sa position dans ce contexte dramatique, à un moment difficile que la narratrice se jette dans un jeu de mots plurilingue : « *La questione delle donnarance. Aquestao das laranjas. The question : Juis-je juive ou fuis-je femme ? Jouis-je judia ou suis-je mulher ? Joy I donna ? ou fruo*

en filha ? Fuis-je femme ou est-ce que je me ré-juive ? » (O, p. 35). À l'aide de cette joyeuse folâtrerie linguistique, elle parvient à s'extraire des émotions douloureuses et tristes et à transformer la situation tragique. Ici aussi, c'est la joie et la jouissance de l'acte d'écrire qui produisent ce renversement. Les jeux de mots aux sens illimités de notre narratrice polyglotte forme des amalgames à partir d'éléments d'au moins cinq langues : l'italien, le portugais, l'anglais, le français et l'espagnol. De la sorte, elle se lance dans une trouble et mouvante aventure en inventant une « novlangue » polysémique et expérimentale.

Ces jeux de mots font sauter le sens unique par diverses voies linguistiques, produisant une fête transformative : les mots se fusionnent comme dans le mot-valise délicieux italien *donnarance*, dérivé de *donna* (femme) et *arancia* (orange). Ils se transforment selon la *sonorité*, c'est-à-dire plutôt selon l'aspect sensoriel et corporel du mot que par le sens et le rationnel, comme dans les phrases « Juis-je juive » ou « fuis-je femme » qui, créant une hésitation entre les verbes « être » et « suivre » va à l'encontre de la version standardisée « suis-je ». Ils s'hybrident en puisant dans une réserve plurilingue. Dans l'énoncé « Joy I donna », par exemple, se mélangent gaiement l'anglais et l'italien, alors que le nom anglais « joy » semble prendre le rôle du verbe, suivant le modèle espagnol « soy ». Dans « Jouis-je judia », le français et l'espagnol s'allient de façon inattendue. Cette influence plurilingue se remarque encore dans les néologismes étranges : « est-ce que je me ré-juive ? » Par ces proliférations de sens qui opèrent par la fusion, la transformation et l'hybridation, nous entendons bien les échos joyciens. Or, Cixous et l'être multiple de sa narratrice leur donne une inflexion différente. Cette manière de faire foisonner les sens en langue française se distingue d'autant plus de la traduction anglaise qui ne pâlit aucunement en comparaison avec l'original. Cette dernière permet de prendre la mesure de la créativité à l'œuvre dans des jeux de mots plurilingues où s'arriment encore l'allemand et l'arabe que l'on peut entendre dans le phonème « win » qui signifie « où » :

The question of jewomen. *A questão das laranjudias. Della arancebrea. Am I enjewing myself ? Or woe I woman ? Win I woman, or wont I jew-ich ? Joy I donna ? Gioia jew ? Or gioi am femme ? Fruo.* (O, p. 34)

Ici, nous ne sommes pas loin de *Finnegans Wake* (1939) de l'écrivain irlandais James Joyce, ouvrage reconnu pour son intraduisibilité, important pour Cixous qui a consacré sa thèse de doctorat (1968) à Joyce. Même si, au niveau linguistique, *Vivre l'orange* s'est beaucoup inspiré de l'experimentalité joycienne, le livre ressemble aussi beaucoup à deux ouvrages marquants de l'écriture et de la pensée multilingue chicana,

décoloniale et queer : *Loving in the War Years – lo que nunca pasó por sus labios* (1983) de Cherríe Moraga et *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. Chacune de ces trois écrivaines féministes, queers et plurilingues, appartenant à divers groupes sociaux marginalisés, traverse dans son livre des frontières à la fois linguistiques, sexuelles et géopolitiques. Chacune d'entre elles confond la vie et l'écriture et est également à cheval entre poésie et théorie, faisant sauter l'orthodoxie des genres littéraires. Au sein de leur écriture et de leur pensée expérimentale, des éléments très divers, souvent contradictoires, se mélangent pour donner naissance à des formes d'expression novatrices. Celles-ci font basculer les processus de signification stables et unilatérales en favorisant les processus littéraires de glissement, d'hybridation et de multiplicité.

De plus, ces écrivaines partagent un intérêt pour les connaissances autres. L'idée centrale de la pensée d'Anzaldúa, selon laquelle la vie sur les frontières linguistiques, sociales et géopolitiques produit des savoirs spécifiques du fait que les « êtres frontaliers » ont à la fois accès aux savoirs provenant du dedans et du dehors du système (Cantú & Hurtado, 2012), fait écho à certains textes cixousiens des années 1970, à *La Venue à l'écriture* (1976) par exemple, dans lequel son énonciation s'ancre dans la position d'un être « innombrable », multiple et marginalisé. D'ailleurs, ce qui rapproche Anzaldúa et Cixous, c'est le travail conceptuel et littéraire des limites ou des frontières, et des traversées de celles-ci. À l'aide de son joli néologisme le *pluréel*, influencé par la pensée psychanalytique, Cixous a travaillé la possibilité d'un sans-limite, et particulièrement de la vie sans-limite dans les textes de Hoffmann, Kleist, Poe et Joyce. Dans son écriture, cette possibilité est créée en brisant les codes et en surpassant les catégories sociales normatives à travers un langage qui refuse toute signification stable et unitaire, qui favorise la *différance*, l'abondance et la multitude.

Outre l'apport conceptuel et littéraire des penseuses chicanas et décoloniales, le travail sur les croisements de la création féministe et expérimentale de la théoricienne et réalisatrice postcoloniale vietnamo-américaine Trinh T. Minh-ha présente beaucoup de similitudes avec la pensée cixousienne. Minh-ha a, elle aussi, travaillé les concepts de « source » et de « home » chez les artistes immigrant·e·s ou de exilé·e·s d'une façon qui fait écho à l'approche de Cixous :

“The source moves about.” [...] Home for the exile and the migrant can hardly be more than a transitional or circumstantial place, since the “original” home neither can be recaptured nor can its presence/absence be entirely banished in the “remade” home. Thus, figuratively but also literally speaking, traveling back and forth between home and abroad becomes a mode of dwelling. Every movement between here and

there bears with it a movement within a here and a movement within a there. The to-and-fro motion between the source and the activity of life is a motion within the source itself, which makes all activities of life possible. [...] Language can only live on and renew itself by hybridizing shamelessly and changing its own rules as it migrates in time and space. (Minh-ha, 2005, p. 29; 33)

Son idée du va-et-vient entre la source et l'activité de la vie ressemble à l'idée cixousienne de la source comme une réserve, indispensable dans la création artistique, où on peut puiser et « voyager » sans limite, et qui reste pourtant toujours liée à l'enfance et au pays de départ de l'artiste. La notion du langage migrant qui ne peut survivre qu'en s'hybridant sans honte et en changeant les codes évoque, elle aussi, l'écriture cixousienne et notre analyse de celle-ci.

Dans son célèbre ouvrage *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, où elle conjugue la question féminine et la question postcoloniale, Minh-ha fait d'ailleurs une lecture pertinente des ouvrages de Cixous du point de vue de l'écriture du corps:

“Writing the body” is that abstract-concrete, personal-political realm of excess not fully contained by writing's unifying structural forces. Its physicality (vocality, tactility, touch, resonance), or edging and margin, exceeds the rationalized “clarity” of communicative structures and cannot be fully explained by any analysis. It is a way of making theory in gender, of making of theory a politics of everyday life, thereby re-writing the ethnic female subject as site of differences. (Minh-ha, 1989, p. 44)

En interprétant la praxis de l'écriture cixousienne de cette époque comme une ré-écriture du sujet féminin « ethnique » et comme inscription de différences, Minh-ha s'écarte nettement des interprétations réductrices, quoique très courantes dans les années 1980, qui ne voyaient dans l'écriture féminine qu'une praxis élitiste visant à inscrire la sexualité des femmes privilégiées. Dans sa lecture, Minh-ha accentue, au contraire, les différences et non pas l'essentialisme, ce que faisait la critique norvégienne Toril Moi (1985), dont l'analyse a malheureusement eu plus d'écho à l'échelle internationale que celle de Minh-ha. Dans son interprétation, Minh-ha parvient à faire un rapprochement entre la théorie féministe poststructuraliste française, ancrée dans la pensée psychanalytique, et la théorie postcoloniale américaine, enracinée dans l'analyse marxiste. Son approche subtile, qui navigue entre plusieurs courants théoriques d'une façon créative et inspirante, guide la discussion sur les textes cixousiens vers une exploration des conditions féminines et multiples. Son approche nous semble toujours actuelle et elle peut aussi aider à constater des similarités entre la pensée cixousienne et la pensée intersectionnelle.

En effet, lorsqu'un interviewer (Aguigah 2020) a demandé à Cixous ce qu'elle pensait du féminisme intersectionnel lors d'une émission de radio allemande organisée à l'occasion de l'anniversaire de Jacques Derrida, cette dernière a répondu qu'elle avait commencé son parcours « par-là », c'est-à-dire en travaillant sur le même genre de questions que soulèvent les féminismes intersectionnels, mais à une époque où on ne parlait pas de ces choses en France, et dans un contexte où Jacques Derrida était son seul interlocuteur sur ces enjeux.

Nous avons montré que le principe du multiple se manifeste dans les textes de Cixous, surtout au niveau linguistique. Mais ce principe se distingue également à travers son être. En effet, il est intéressant de constater que dans *Vivre l'orange*, elle s'adonne à l'expérimentation sémiotique au moment même où elle sent un lien d'appartenance avec les Iraniennes, c'est-à-dire au moment où elle commence à problématiser les questions identitaires sous l'angle de l'entrecroisement de la question féminine et juive, et du contexte diasporique de son énonciation. C'est à partir de cet enchevêtrement que ses textes rapprochent les féminismes multiculturels et intersectionnels, lesquels abordent leurs enjeux particuliers toujours depuis des points de départs multiples.²

C'est donc au moment où la narratrice essaie de (auto)traduire les expériences des Iraniennes au seuil de la Révolution islamique, où régnait un régime de terreur politique avec l'emprisonnement des opposants du Shah et la torture (Bonnet 2018, 348), de créer un lien d'appartenance avec les Iraniennes, que le texte éclate dans une écriture polysémique autour de la douleur, de la féminité, du judaïsme et du fruit –laquelle se retrouve transformée en et par la joie et en jouissance. Grâce à cette écriture-traduction, la narratrice parvient à surmonter ses émotions négatives. La force transformative de cette *trajouissance* est ainsi mise en valeur de façon évidente. En rapprochant son expérience à celle, d'abord, de Clarice et ensuite à celle des Iraniennes, la narratrice se détourne de sa solitude pour s'orienter vers le « nous ». À cet égard, notons qu'à travers son écriture, Cixous intègre celles des autres femmes, troublant par le fait même le statut d'auteurice de ce texte qui s'ouvre à une infinité de voix, y compris celles des deux traductrices anglaises. Il apparaît que cette écriture se déploie depuis une logique intrinsèquement relationnelle aux autres femmes, dans laquelle résonne la phrase de Lispector « Every woman is the woman of all women ». Nous pourrions

² Cixous a traité de questions identitaires sérieuses en fonction de l'exclusion socio-culturelle, linguistique et littéraire, spécialement dans son essai *La Venue à l'écriture* (1976), tandis que dans *Vivre l'orange*, elle s'intéresse plutôt à la joie et jouissance d'une écriture plurielle.

nommer ce genre de praxis une *écriture féminine plurielle*. D'ailleurs, tout de suite après que le texte éclate en jeux de mots équivoques, la narratrice est emportée dans un fleuve féminin chamanique qu'elle décrit ainsi :

Je sens des femmes écrire dans mon écriture, accoucher, donner du lait, se coucher seules et tristes se lever gaies, mes mains avancer tantôt à pas de feu, tantôt à pas de louve blanche, mes mains se griffer les paumes verser des larmes laiteuses. (O, p. 35)

5. Appelle apple apfel appeal a peel a-peel...

Dans la traduction de la pomme (en orange), nous voyageons à bord de plusieurs moyens de transport : la lecture, l'appel, le jeu de signifiants, la transformation :

I owe a live apple to a woman. A joy-apple. The one-hundred savours of the different peels : the tar apple of the being-sweet-on the tongues, appelle apple apfel appeal a peel a-peel...

Je dois une pomme vivante à une femme. Une joie-pomme. Les cent saveurs des pelures différentes : l'âpre apple de l'être-douce-sur les langues, appelle, apple, apfel, appel... (O, pp. 64-65)

Comme dans le glissement d'« Oran » à « Iran », la traduction anglaise fait glisser ici « apple » vers « apfel », puis « a peel » vers « appeal », tandis que la version française fait passer « appelle » à « apple », puis « apfel » à « appel ». Dans cet art « linguisticulinaire », ce qui motive ces glissements, ce n'est pas tant le sens que la jouissance à la fois orale et auditive que ces délices homophones offrent. Ils créent aussi une contre-genèse, une fable alternative.

Comme nous le savons, ce fruit énigmatique et biblique est étroitement lié à la connaissance et au savoir. Dans sa lecture de la « scène de la pomme dans la première fable de notre premier livre », Cixous (1987, pp. 20-21) constate que « Le Livre a écrit que la personne qui a eu à traiter de la question de la jouissance, c'est une femme. » Et ce qui nous est raconté, c'est que la connaissance pourrait commencer par la bouche, par la découverte du goût de quelque chose. Connaissance et goût vont ensemble. La Fable nous raconte comment la genèse de la femme passe par la bouche qui est ici comprise comme un orifice, par une certaine jouissance orale, et par la non-peur de l'intérieur.

En relisant ainsi le mythe biblique, qui est à la source de la culture judéo-chrétienne, et dont les éléments nous sont tellement familiers qu'ils nous sont devenus illisibles, nous comprenons que la féminité, la jouissance orale et les connaissances, voire le savoir, sont essentiellement interreliés. Il est clair que la langue et l'écriture de *Vivre*

l'orange est attentive à la jouissance orale non seulement des autrices-traductrices du texte, mais aussi à celle des lectrices et des lecteurs. La fable de la pomme rapportée dans *Vivre l'orange* présente une version « parallèle » de la genèse de la femme à travers la lecture et la traduction mêmes des textes de Clarice, lesquelles revivifient la narratrice pendant un temps de stagnation :

Clarice est le nom d'une femme qui appelle la vie par son prénom. Et toutes les femmes qui rappellent la vie à nous rappellent Clarice ; appellent la vie du nom de Clarice. La vie s'appelle Clarice. (O, p. 99)

Chez Cixous, la Brésilienne n'est pas seulement associée à la vie, mais également à une multitude. Grâce à elle et ses textes peut s'ouvrir un espace intérieur dans lequel plusieurs voix, de couleurs et langues différentes, s'écrient et s'écrivent : Clarice

nous apprend à appeler. Elle nous apprend l'approche. Comment approcher les quinze mille aspects de chaque 'tu'. Appeler 'Tu' chaque chose. À se laisser appeler et rappeler, par chaque instant de vie. *O du Lebenszeit !* Dans chaque langue, avec une voix d'une autre couleur, chaque voix d'une autre douceur, lancer le souffle magique, *voce !* tendre la main magique, qui avance, dans l'espace inconnu, l'étrangère paume pleine de voies délicates vers les êtres, élaner la main pleine de chemins qui se porte avec quinze mille précautions à la rencontre d'une pomme, inventer la main aux quinze mille touchers. (O, p. 103-105)

La multitude se manifeste ici dans l'aspiration à rapprocher et faire parler les « quinze mille aspects de chaque 'tu' » et à inventer la main aux quinze mille touchers. Elle se constate aussi dans l'aspect multilingue (*Lebenszeit, voce*) du passage. Ce qui est tout à fait particulier – et ce qui nous a surpris – dans les jeux de mot plurilingues de ce texte, c'est qu'ils arrivent, en effet, à créer un frottement, une proximité entre plusieurs langues différentes au lieu de souligner leurs différences, ce qui a été la tendance dans les courants de traductologie récents, surtout dans ceux qui accentuent l'intraductibilité (Cassin 2004 ; Apter 2013). La différence majeure entre ces théories de l'intraductibilité et un livre tel que *Vivre l'orange* est qu'il est question dans ce dernier du rapport concomitant de la traduction et de la création *littéraires* et non plus d'une pensée qui se résume à la traduction de concepts ou de termes philosophiques, comme est le cas dans les courants représentés par Barbara Cassin et Emily Apter. Même si la façon d'analyser la difficulté, voire l'impossibilité, de la traduction des concepts théoriques ou philosophiques de ces théoriciennes nous semble tout à fait pertinente et fascinante, parler de l'intraductibilité dans le contexte de la traduction *littéraire* nous semble plus problématique, étant donné qu'il y a toujours une myriade de possibilités dans la traduction littéraire pour créer l'impression pareille transmise par le texte ori-

ginal.³ Comme nous l'avons vu dans notre analyse sur les jeux de mots tirés du *Vivre l'orange*, qui peuvent, d'ailleurs, être considérés comme étant parmi les passages les plus difficiles à traduire en raison de leur complexité linguistique, la traduction faite par Ann Liddle et Sarah Cornell, et ensuite retravaillée par Cixous, ne pâlit aucunement par rapport à l'original. En fait, elle arrive parfois à augmenter la richesse poétique de cette écriture de façons qui respectent et intensifient le souffle du texte original.

6. « J'ai entendu le goût de sa pensée »

La dernière manifestation du principe de multiplicité que nous explorerons maintenant plus en détail est l'aspect multisensoriel et fusionnel du texte. Vers la fin du livre, la narratrice demande à propos de l'autrice brésilienne adorée : « Comment faire venir claricement ; c'est un long et passionné travail de tous les sens. Aller, approcher, effleurer, demeurer, toucher, faire-entrer, présenter, – donner, – prendre » (O, p. 105). Ici, le mot « sens » est utilisé, de manière inattendue, plutôt comme un indicateur spatial qu'en tant que référent sensoriel. En effet, les descriptions des sensations qui sortent de l'ordinaire produisent de nouveaux modes d'expériences sensorielles, entre autres une vision particulière inspirée par Clarice, une vision féminine multisensorielle : « Son regard qui ne regarde pas, qui accorde son rayonnement à la musique lumineuse des choses : cliris. Son parfum, l'iris, son regard-parfum » (O, p. 63).

Ce regard ne regarde pas, il refuse la vision traditionnelle. En revanche, il est lié à l'ouïe, à travers la musique, et à l'odorat. Cette manière de connecter les sens au lieu de les différencier les uns des autres a fait place à la *fusion* des sens. Cette fusion évoque la synesthésie, cette capacité de certains individus à ressentir un mélange de sensations devant un seul stimulus, capacité souvent attribuée aux individus considérés être particulièrement doués pour la création artistique. Mais, plus important encore, par ce genre de fusionnement on refuse la propension de la tradition occidentale à catégoriser et hiérarchiser les sens et les perceptions sensorielles.

Le texte insiste beaucoup sur le toucher et les mains, auxquelles sont associées à la fois la multitude et la féminité : « inventer la main aux quinze mille touchers, pas plus lourds qu'un battement de temps » (O, p. 105). « Toucher le cœur des roses : c'est

³ Entre ces champs de traduction différents il existe bien d'autres différences aussi, comme par exemple le fait que dans la traduction littéraire « l'unité de traduction » la plus petite n'est pas considérée être un *mot*, mais au moins un paragraphe ou un chapitre entier, voire l'ouvrage intégral, ce qui change la conception sur ce que c'est que la traduction de façon plus globale.

la manière-femme de travailler : toucher le cœur vivant des choses, être touchée, aller vivre dans le tout près » (O, p. 107). Le toucher convoque d'abord la féminité, mais aussi la proximité, l'espace intérieur, la vie, et la capacité d'être affecté·e. Quand la narratrice se demande, « où la question de l'Iran nous touche-t-elle ? », elle répond que c'est « loin des frontières, des tanks, des lois, loin des chayatollas », « dans cette clairière intérieure, aux Espérides, où les femmes inventent sans carte de culpabilité de nouvelles espèces de bonheur » (O, p. 35). Il est pourtant important de noter que la manière dont on évoque ici la créativité féminine, l'espace intérieur et la capacité d'être touché·e sont à interpréter a priori dans le sens *figuré*, et non pas essentialiste.

Dans le passage suivant, la fusion s'étend des seules perceptions sensorielles à une conception du corps plus vaste. En reliant des perceptions sensorielles et des parties du corps d'une façon inattendue, la conception traditionnelle du corps se dissout :

Je n'ai pas envie de parler de Clarice. J'ai envie de l'écouter écrire, d'écouter la musique tendue humide silencieuse de son pas d'écriture, avec mes nerfs, j'ai besoin de l'exhaler, son parfum, l'iris, de rayonner son regard-parfum. (O, p. 63)

Aussi, dans le passage où la narratrice décrit sa façon d'écouter, son corps sentant est déconstruit. Mais c'est grâce à la déconstruction que ce corps intégral écoute. Les perceptions auditives ne sont pas seulement dotées de caractéristiques corporelles féminines, mais à la fin du passage, elles sont liées aussi aux forces planétaires suscitant la vie :

dans la concentration de toutes mes forces de vie, je n'étais qu'une oreille des pieds aux tempes, une enfant-oreille, tendue, repliée, j'écoutais, de tous mes pores, la respiration de la mer qui vit sous la terre, de toutes mes paumes mon dos-conque [...], les oreilles de mes seins attentives, j'écoutais, étendue au pied du temps, le pouls des embryons des choses [...], la houle sanguine dans le ventre du ciel, je l'entendais, avec toutes mes oreilles intérieures tournées vers les choses du monde [...], avec mes oreilles végétales, et avec mes oreilles marines [...], j'avais des oreilles toute-puissantes pour assister aux Rencontres, à l'intérieur. (O, p. 45)

Ces forces puissantes évoquent par ailleurs la pensée écoféministe et plus particulièrement l'hydroféminisme telle que l'article la théoricienne lettone-australienne Astrida Neimanis. Au cœur du travail de Neimanis est réfléchi le corps de l'eau, cette matrice de la planète qui détermine les processus planétaires climatiques et géologiques :

Water is between bodies, but of bodies, before us and beyond us, yet also very presently *this body*, too. [...] Our comfortable categories of thought begin to erode. [...] A glass of water will facilitate our movement, growth, thinking, loving. As it works its

way down the esophagus, through the blood, the tissues, and to the index finger, the clavicle, and the left plantar fascia, it ensures that our being is always a becoming. [...] Water is a mode of connection. [...] Translation, transformation. Plurality proliferates. (Neimanis, 2012, pp. 96-98)

Le travail interdisciplinaire de Neimanis, qui se situe entre la philosophie, la pensée queer et le post-humanisme, et qui navigue entre la théorie et l'écriture expérimentale essayistique, vise à éroder les catégories traditionnelles de la pensée occidentale. Son travail a plusieurs points de rapprochement avec celui de Cixous, notamment la fascination pour la connexion, la fusion, le devenir, la traduction, la transformation et le multiple. Dans l'hydroféminisme, les catégories rigides et binaires de la pensée europatriarcale doivent céder à l'ouverture vers un avenir plus fluide, florissant et fusionnel, dans lequel les individus parviennent à comprendre leurs rôles en relation égale et réciproque avec les autres êtres de la planète. Le livre de Cixous culmine enfin par la prolifération du pluriel qui arrive par une fenêtre : « La merveilleuse quantité de choses de tous les genres, de toutes les espèces humaines, végétales, animales, de tous les sexes, de toutes les cultures » (O, p. 111). Ce qui vient à la narratrice, comme une fête galante et gaie, donne enfin lieu à une véritable rencontre inclusive de toutes choses vivantes.

Stylistiquement, l'extrême multiplicité se réalise dans *Vivre l'orange* – *To Live the Orange* par un style fragmentaire, à première vue bilingue, ensuite multilingue. Elle prend forme par l'appartenance des femmes mise en acte à même les procédés d'écriture, aussi bien à l'« intérieur » du texte que parmi les trois écrivaines-traductrices du livre, et à travers la fusion, l'hybridation et la transformation linguistiques, jeux de mots polysèmes aux associations diverses et les glissements homophones ou quasi homophones. Basée sur le principe de multiplicité, cette écriture remet en question non seulement l'homogénéité, l'uniformité et la linéarité textuelles, mais également la suprématie du rationnel en ouvrant la voie à une intelligence corporelle et multisensorielle. En effet, cette écriture refuse de différencier l'entendement corporel et l'entendement cérébral, montrant plutôt comment ils fonctionnent ensemble. Cette écriture à la fois déconstructrice et fusionnelle, basée sur la jouissance et le désir d'apprendre, refuse la logique logocentrique – et les notions conventionnelles d'origine et d'original – aussi bien que les vieilles dichotomies en ce qui concerne les rôles traditionnels de la traduction et du texte original, donnant le rôle prioritaire, dans le livre, à la traduction et montrant que celle-ci peut témoigner d'une créativité littéraire aussi enchantée et impressionnante que l'original.

7. Le destin cruel du monolingue : être jeté dans la traduction absolue

Pour approfondir encore les constats avancés dans cet article, nous les comparerons maintenant avec ce qu'énonce le philosophe Jacques Derrida sur les questions liées à la langue, l'identité et l'exclusion dans son ouvrage *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (1996). Ce livre consiste en des dialogues entre le philosophe et écrivain Marocain Abdelkebir Khatibi et Derrida. Ces deux philosophes et écrivains, dont tous les deux nés et ayant grandi dans un pays du Maghreb pendant la colonisation française, interrogent les rapports entre la nationalité, la citoyenneté et la naissance. La « position d'énonciation » de Derrida dans ce dialogue est celle d'un juif d'Algérie et membre d'un groupe supposé « ethnique » ou « religieux » en vertu duquel il a été privé de sa citoyenneté par l'État dans la brutalité d'une décision unilatérale : « Avec d'autres, j'ai perdu puis recouvré la citoyenneté française. Je l'ai perdue pendant des années sans en avoir d'autre » (Derrida, 1996, pp. 33-34). Cette perte et, plus tard, la restitution de la nationalité française sont quasi identiques au cas de Cixous. Le coup étatique violent lui a fait remettre en question la conception traditionnelle d'identité, conçue comme homogène et unitaire (Cixous, 1986). L'écrivaine est d'ailleurs connue pour être favorable à l'idée que les individus peuvent avoir plusieurs nationalités.

En discutant le « trouble de l'identité » et l'expérience de la blessure provoqués par les événements traumatiques intrinsèques de l'impérialisme colonial, Khatibi et Derrida (1996, 56-58, 61) ajoutent que l'accès à toute langue non française de l'Algérie était interdit : « Quand on interdit l'accès à une langue, on interdit l'accès au dire. C'est là justement l'interdit fondamental, l'interdiction absolue, l'interdiction de la diction et du dire. » Pour Khatibi, ce qui en a résulté, a été « un *grief*, le deuil de ce qu'on n'a jamais eu. Car jamais je n'ai pu appeler le français, cette langue que je te parle, 'ma langue maternelle' ». Le dialogue entre Derrida et Khatibi témoigne d'une profondeur déchirante quant aux effets affectifs et identitaires de la politique de langue exercée par les empires coloniaux, une politique ancrée dans l'idéologie à la fois raciste et patriarcale. Même s'il précise qu'il ne veut pas se servir trop facilement du mot « colonialisme », car selon lui toute culture est originellement coloniale, Derrida va pourtant créer le concept « monolinguisme » qui permet de penser les enjeux politiques en relation à la langue dans son pays natal : « C'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. » « En tant que modèle du bien-parler et du bien-écrire,

il [le français] représentait la langue du maître (je crois n'avoir d'ailleurs jamais reconnu d'autre souverain dans ma vie). » « Je me sens perdu hors du français. Les autres langues, celles que plus ou moins maladroitement je lis, déchiffre, parle parfois, ce sont des langues que je n'habiterai jamais. » « Je l'avoue, une inavouable, mais intraitable intolérance: je ne supporte ou n'admire, en français du moins, et seulement quant à la langue, que le français pur. » « J'ai été le premier à avoir peur de ma voix » (Derrida, 1996, pp. 68-69, 73 ; 98 ; 78-80).

Le Monolinguisme de l'autre est un livre incontournable de l'œuvre de Derrida pour penser l'ouverture et procéder à l'examen d'émotions difficiles liés à l'existence linguistique. Dans les citations ci-dessus, on peut distinguer d'abord l'expérience du deuil de ce que l'on n'a jamais eu et la peur de ne pas convenir, de ne pas suffire aux yeux de ceux qui idolâtraient l'homogène. De plus, il s'agit d'un de ses livres les plus politiques. Par sa façon de rapprocher les questions d'identité, d'exclusion et de langue, le livre ressemble beaucoup à *La Venue à l'écriture* de Cixous. Dans cet essai, écrit sur un ton très personnel, elle parle des obstacles structurels difficiles qui l'ont empêchée d'écrire au début de son parcours : « Je n'ai pas de lieu d'où écrire. Aucun lieu légitime, ni terre, ni patrie, ni histoire à moi. » « Je n'ai pas de racines : à quelles sources pourrais-je prendre de quoi nourrir le texte. Effet de diaspora. » « Je n'ai pas de langue légitime. En allemand je chante, en anglais je me déguise, en français je vole, je suis voleuse » (Cixous, 1986, p. 24 ; 29). Mais, dans le même essai, elle écrit aussi, sur un ton plus joyeux, qu'elle a eu la chance d'être la fille de la voix : « Bénédiction : mon écriture est issue de deux langues, au moins. Dans ma langue ce sont les langues 'étrangères' qui sont mes sources, mes émois. 'Étrangères' : musique en moi de l'ailleurs. Au sein de ma langue, des jeux et migrations de mots » (O, p. 31). Donc, malgré les effets néfastes de diaspora abonde dans cette écriture une profusion langagière qui est toujours plus du côté du multiple que du côté de l'homogène.

Dans les deux ouvrages, *Le Monolinguisme de l'autre* et *La Venue à l'écriture*, les questions identitaires et linguistiques dans les champs politique et personnel sont mises en relation par l'exploration des émotions complexes et souvent douloureuses. Toutefois, le cas de *Vivre l'orange*, qui convoque mêmes enjeux, propose un autre type d'expression, alors que l'écriture exsude la joie, une joie provoquée par la jouissance de la langue et la création d'un rapport de proximité.

Selon Derrida (1996, 129), le monolinguisme de l'autre tend à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. Pour lui, dans l'hégémonie coloniale, le français représentait la langue du maître en tant que modèle du bien-parler et du bien-écrire. Pour nous, la praxis de l'écriture pratiquée dans *Vivre l'orange* paraît

comme une pratique gaie vouée à surmonter cette langue du maître homogénéisante. Le monolingue parle une langue dont Derrida est privé, car elle n'est pas la sienne, le français. Privé de toute langue – car il n'a plus d'autre recours, ni l'arabe, ni le berbère, ni l'hébreu, ni aucune des langues qu'auraient parlé des ancêtres –, le monolingue est en quelque sorte aphasique, et c'est pour cela qu'il est jeté dans la traduction absolue : une traduction sans pôle de référence, sans langue originaire, sans langue de départ. Le destin cruel du monolingue est justement cela : être jeté dans la traduction absolue (O, p. 117).

Chaque personne plurilingue peut s'identifier quelque peu à ce destin tragique du monolingue, lorsqu'elle se trouve face aux limites d'une langue étrangère. La narratrice du *Vivre l'orange* pourrait aussi être interprétée de cette manière : jetée dans la multitude de ces langues, comme jetée dans une traduction absolue. Mais sa relation avec cette multitude ne semble pourtant pas aussi fatidique, car pour elle l'acte d'écrire-traduire plurilingue est avant tout un processus créatif, positif et transformateur.

Derrida réfléchit aussi à la traduction de la mémoire de ce qui n'a pas eu lieu et à la vérité de ce qui n'a jamais eu lieu (O, p. 118). Être hanté par la négation à ce point ne surprend guère dans le contexte postcolonial. En effet, la majeure différence entre ces deux positions est que l'agonie du monolingue est provoquée par un passé impérialiste et étouffant, tandis que la narratrice du *Vivre l'orange* veut tracer les lignes pour un avenir bien différent. Le texte arrive à transformer le négatif, les expériences de solitude et d'exclusion en expériences davantage positives de joie et d'appartenance. La découverte de l'écriture de Lispector forme le terrain pour cet espace bien différent, là où s'annonce l'ailleurs à venir.

Malgré ces différences, Cixous et Derrida partagent la conception anti-phallogocentrique du langage et de l'écriture. Comme le met de l'avant Marta Segarra (2019, p. 227) dans son essai sur Derrida, Cixous et l'écriture (féminine), on a souvent associé les praxis d'écriture des deux penseurs au « style postmoderne » à cause de leur usage intensif de signifiants polyvalents. Or, leur langage, apparemment folâtre, ne devrait pas être assimilé uniquement à des jeux de mots, mais plus précisément à une quête très sérieuse de signification et de *vérité* :

This shared conception of language and writing shows that, for both Derrida and Cixous, who have been associated to postmodern *style* due to an intensive use of signifiers' versatility and possibilities, this apparently playful use of language cannot be equated to simple wordplay but, more accurately, to a very serious quest for meaning and *truth*. (Segarra, 2019, p. 228)

Notre lecture de *Vivre l'orange* – *To live the Orange* montre que la praxis de l'écriture dans le livre favorise l'ambivalence sémantique et les jeux de mots plurilingues qui font sauter le sens unique par diverses voies linguistiques, au lieu de reconduire l'unicité et la linéarité du discours. En fait, cette écriture refuse toute signification stable et unitaire en privilégiant l'abondance et la multitude. Au lieu de voir dans ce genre de multiplicité uniquement un jeu, nous l'interprétons comme la création d'une conscience multilingue. Dans l'écriture cixousienne, le principe de l'Un n'est pas remis en question uniquement par l'inventivité linguistique, mais aussi par la position à la fois hétérogène et marginalisée de l'écrivaine elle-même. Nous proposons que c'est grâce au *principe du multiple*, primordial pour la pensée et l'écriture cixousiennes, que celles-ci rapprochent les féminismes intersectionnels et multiculturels, lesquels abordent leurs enjeux particuliers toujours depuis des points de départ diversifiés. Tous ces courants refusent la raison homogénéisante, réductrice et unifiante qui a toujours été la complice du Maître et du Sujet unitaire, et favorisent, en revanche, la vérité de la multitude de l'existence humaine.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Aguigah, R. (2020). Jacques Derrida fehlt der Welt. Weggefährtin Hélène Cixous über den Philosophen – "Jacques Derrida fehlt der Welt" (deutschlandfunkkultur.de).
- Antonaci Gama, C. (2019). *Conflict et complicité. La communauté des femmes chez Clarice Lispector*. [Thèse de doctorat]. Université de Montréal. <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/24786>
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. Aunt Lute Books.
- Apter, E. (2013). *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. Verso.
- Bonnet, M.-J. (2018). *Mon MLF*. Albin Michel.
- Brownlie S. (2006). Investigating the Relationship between *To Live the Orange* and *Vivre l'Orange*. *Women in French Studies*, 14(1), 61-75. <https://doi.org/10.1353/wfs.2006.0018>
- Cantú, N. & Hurtado, A. (2012). Introduction to the fourth edition of *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. (pp. 3-14). Aunt Lute Books.
- Cassin, B. (2004). *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Éditions du Seuil.
- Cixous, H. (2004). Villes promises. In *Vingt et unièmes assises de la traduction littéraire (Arles 2004)* (pp. 187-204). Actes Sud.
- Cixous, H. (1989[1979]). *Vivre l'orange / To Live the Orange*. In *L'Heure de Clarice Lispector*. Éditions des Femmes.
- Cixous, H. (1989). From the Scene of the Unconscious to the Scene of History. In R. Cohen (Ed.), *The Future Literary Theory* (pp. 1-18). Routledge.
- Cixous, H. (1987). Extrême Fidélité. *Travessia*, (14), 11-45.

- Cixous, H. (1986[1976]). La Venue à l'écriture. In *Entre l'écriture*. Éditions des femmes.
- Cixous, H. (1974). *Prénoms de personne*. Éditions du Seuil.
- Cixous, H. (1968) *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement*. Éditions Grasset.
- Delmotte-Halter, A. (2014) *Revoir Osnabrück : Sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous*. [Thèse de Doctorat]. Université de Nancy.
- Derrida, J. (1996). *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Éditions Galilée.
- Joyce, J. (1939). *Finnegans Wake*. Faber and Faber.
- Minh-ha, T. T. (2005). *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*. Women Make Moves.
- Minh-ha, T. T. (1989). *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Indiana University Press.
- Moraga, C. (1983). *Loving in the War Years – lo que nunca pasó por sus labios*. South end press.
- Neimanis, A. (2012). Hydrofeminism: Or, On becoming a Body of Water. A lyrical-philosophical exploration of becoming a body of water. In H. Gunkel, C. Nigianni & F. Söderbäck (Eds.), *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice* (pp. 96-115). Palgrave MacMillan.
- Sardin, P. (2012). Traduire ou *trajouir* : de la traduction des néologismes dans *Vivre l'orange* d'Hélène Cixous et *Mère la mort* de Jeanne Hyvrard. *Palimpsestes. Revue de traduction*, (25), 111-123. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1775>
- Segarra, M. (2019). Derrida, Cixous, and (feminine) writing. In J.-M. Rabaté (Ed.), *Understanding Derrida, Understanding Modernism* (pp. 226-238). Bloomsbury.
- Sellers, S. (1996). *Hélène Cixous. Authorship, Autobiography and Love*. Polity Press.
- Willis, S. (1987). Mis-Translation: Vivre l'orange. *SubStance*, 16(52), 68-83. <https://doi.org/10.2307/3685386>

Aura Sevón est doctorante en cotutelle en Études de genre au LEGS (CNRS/UPL Paris 8/Paris Nanterre) et Littérature comparée à l'Université de Turku. Elle prépare une thèse de doctorat trilingue sur l'écriture des femmes plurilingues, multiculturelles et expérimentales. Sa recherche se concentre sur l'œuvre d'Hélène Cixous, Theresa Hak Kyung Cha et Marguerite Duras. Elle est également écrivaine et traductrice littéraire du français vers le finnois qui a traduit, entre autres, des essais de Cixous en finnois.

La double dominante générique dans *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*, Azo Vauguy

STÉPHANE KONAN LUC BROU

Université Peleforo Gon Coulibaly / Côte d'Ivoire

✉ klsbrou@gmail.com

RÉSUMÉ. Tout texte littéraire se définit proportionnellement à différents prismes dont celui du genre. Il se réalise au moyen d'un code dont la matérialisation est perçue comme une régularité langagière, une dominante. *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais* est une œuvre poétique dans laquelle, en marge du code poétique, Azo Vauguy fait également fonctionner, à haut régime, le code narratif qui en devient une seconde dominante. La tension entre la dominante poétique et la dominante narrative fait de cette création verbale un lieu textuel où les frontières génériques sont repoussées à l'extrême. L'article, dans une perspective stylistique, analyse ainsi l'hybridité construite à partir de ces deux dominantes et montre qu'elle participe du dynamisme de la littérarité générique.

RESUMEN. La doble dominante genérica en '*Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*', por Azo Vauguy. Todo texto literario se define proporcionalmente

MOTS-CLÉS :

Stylistique ;
genre littéraire ;
hybridité ;
dominante poétique ;
dominante narrative

PALABRAS CLAVES:

Estilística;
género literario;
hibridez;
dominante poético;
dominante narrativo

Pour citer cet article

Brou, S. K. L. (2022). La double dominante générique dans *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*, Azo Vauguy. *Hybrida*, (5), 39–60.

[https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25376](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25376)

en función de distintos prismas, como el del género. Se realiza mediante un código cuya materialización se percibe como una regularidad del lenguaje, una dominante. *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais* es una obra poética en la que, al margen del código poético, Azo Vauguy utiliza en gran medida el código narrativo que se convierte en una segunda dominante. La tensión entre la dominante poética y la dominante narrativa hace de esta creación verbal un lugar textual donde las fronteras genéricas se desplazan de manera extrema. De este modo, el artículo analiza, desde una perspectiva estilística, la hibridez construida a partir de estas dos dominantes y muestra que forma parte del dinamismo de la literariedad genérica.

ABSTRACT. *The generic double dominant in 'Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais', by Azo Vauguy.* Any literary text is defined proportionally to different prisms, including that of genre. It is realized by means of a code whose materialization is perceived as a linguistic regularity, a dominant. *'Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais'* is a poetic work in which, on the fringes of the poetic code, Azo Vauguy also makes the narrative code work, at high level, which becomes a second dominant. The tension between the dominant poetic and the dominant narrative makes this verbal creation a textual place where generic borders are pushed to the extreme. The article, from a stylistic perspective, thus analyzes the hybridity built from these two dominants and shows that it participates in the dynamism of generic literarity.

KEYWORDS:
Stylistics;
literary genre;
hybridity;
poetic dominant;
dominant narrative

1. Introduction

Le «genre littéraire» est une notion instituée pour regrouper les œuvres à partir de critères spécifiques et définir des règles qui codifient la pratique littéraire. Il remplissait des fonctions typologiques et normatives. Il investit le champ de la stylistique¹ à la faveur des travaux de Pierre Larthomas. Repris en sémiostylistique, il est manifeste dans la littéarité générique, fonction du genre dans lequel est inscrit le texte. Le genre devient, de ce fait, une spécificité et un caractérisème de la littéarité. Avec une tendance au décloisonnement, la poétique contemporaine s'insurge contre les caractères prescriptifs et normatifs qui caractérisent le genre, selon la tradition classique. Aussi, émergent des œuvres hétéroclites caractérisées par divers maillages notamment celui des classes génériques.

Poète contemporain, Azo Vauguy s'inscrit dans cette mouvance du renouvellement de l'écriture et des formes. Il repousse à l'extrême les frontières de la poésie. Dans un unique lieu textuel, il fait fonctionner à haut régime le code poétique et le code narratif au point d'en faire deux dominantes ; ce qui motive cette réflexion intitulée : *La double dominante générique dans Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*. L'étude soulève deux principales interrogations. Comment cette double dominance générique, dans le corpus, opère-t-elle ? L'hybridité construite à partir de cette double dominance est-elle source d'enrichissement ou d'appauvrissement de la littéarité générique ? Nos hypothèses sont que, par son caractère hybride, le texte est marqué par un faisceau de caractérisèmes de généricité. Cette saillance de caractérisèmes de généricité a pour effet de rendre la littéarité générique plus poussée, plus dynamique. L'objectif est, de ce fait, de mettre au jour le dynamisme des genres, *de facto* de la littéarité générique. Pour l'atteindre, nous recourrons à la stylistique des genres initiée par Pierre Larthomas et à la sémiostylistique de Georges Molinié. Ces deux méthodes, en s'appuyant sur des données de la narratologie, de l'énonciation et de rhétorique, se montrent capables de décrypter le fonctionnement du texte en vue de fixer son statut générique. Après avoir rappelé ce que recouvrent le genre et la dominante dans le champ de la stylistique, l'analyse s'attache au fonctionnement des deux dominantes, poétique et narrative, en vue de relever les implications stylistiques de leur hybridation.

¹ La stylistique est une discipline des sciences du langage dont l'objet : « est l'étude des conditions verbales, formelles de la littéarité », (Molinié, 1989, p. 3).

2. Le genre et la dominante dans le champ de la stylistique

«Le genre littéraire» est une notion ancienne dont les prémices remontent à Platon. Dans le livre III de *La République*, il classait les formes selon des critères énonciatifs permettant de distinguer la narration de la représentation. Il définissait trois modalités d'exposition de l'action. Ce sont : *la mimésis*, *la diégésis* et le mode *mixte*. S'inspirant de cette théorie, Aristote fonde une véritable théorie des genres articulée autour des espèces que sont : l'épique, le lyrique et le dramatique.

La notion de genre, longtemps restée loin des préoccupations stylistiques, y est investie avec Pierre Larthomas qui part du postulat selon lequel : « toute étude stylistique d'une œuvre est prématurée, qui n'a pas défini d'abord le genre auquel elle appartient ; et elle sera, sinon mauvaise, toujours incomplète, si elle n'est guidée et soutenue par une définition correcte de ce genre » (Larthomas, 2012, p. 446). Il estime, en effet, que tous les procédés stylistiques qui s'observent dans un texte littéraire sont consubstantiels au choix du genre. La stylistique générale qu'il fonde entend donc analyser le genre comme une donnée essentielle du langage ; comme une manière particulière d'utiliser le langage. Il conçoit des genres fondamentaux correspondant à : « une manière particulière d'utiliser les éléments qui constituent l'énonciation » (Larthomas, 1998, p. 129). Partant du principe selon lequel toute énonciation se définit dans un rapport qui oppose le dit à l'écrit et de la théorie de l'imitation, il distingue trois genres fondamentaux. Il s'agit : des genres qui relèvent exclusivement du dit, dans lesquels figurent la conversation et l'éloquence improvisée, des genres proprement écrits avec la lettre et la poésie, puis des genres dans lesquels l'écrit précède le dit. L'on y distingue l'éloquence d'abord écrite et les diverses formes de langage dramatique. La réflexion stylistique de Pierre Larthomas permet de passer du genre littéraire au genre fondamental, dans la mesure où il estime que tous les genres ne sauraient être littéraires. Tel est le cas des genres qui relèvent exclusivement du dit.

Sans véritablement en faire l'objet de sa théorie sémiostylistique, la notion de genre n'est point absente des réflexions de Georges Molinié. Elle y est manifeste, d'une part, dans ce qu'il appréhende comme une spécification du régime de littérarité, la littérarité générique, consacrée au genre littéraire dans lequel est inscrit le discours. Autrement dit, la détermination de cette littérarité réside dans l'analyse des différents procédés qui fixent le statut générique du texte. Elle a, entre autres, pour effet de relever l'opposition entre les différents genres littéraires, de caractériser un genre précis à une époque, dans une civilisation donnée. D'autre part, la notion de genre peut s'observer dans la stylistique sérielle qui représente la seconde articulation de la sémiosty-

listique. Elle vise l'examen du texte en termes de séries constantes et itératives en vue d'en dégager une signification d'ensemble. Reposant principalement sur le principe de la répétition, elle s'attache à des stylèmes de généricité.

Du point de vue son fonctionnement, le genre littéraire ne saurait se départir de la notion de dominante. Dans la poétique formaliste qui l'a impulsée, elle représente : « l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments » (Jakobson, 1977, p. 76). La dominante est le procédé majeur qui prime et gouverne la composition de l'œuvre. Elle sous-tend un rapport d'inégalité et d'hierarchie entre les divers constituants du système que constitue le langage, le texte. En effet, le principe de la dominante implique un primat accordé à un procédé et l'altération des autres, d'un langage à un autre, d'un texte à un autre. Elle remplit donc une fonction de catégorisation ou de caractérisation. Si les réflexions de Roman Jakobson voient dans le langage poétique, un langage dont la fonction poétique est la dominante, il est possible de penser l'opposition entre les différents genres dans le changement de dominante. Outre ce rapport avec le genre, elle soutient la dynamique des genres et l'évolution littéraire. Selon la perspective formaliste, l'évolution littéraire doit être perçue au sens de l'évolution des genres, appréhendés comme des réalités mouvantes. Pour Tzvetan Todorov (1965, p. 128-129) : « il n'est pas un genre constant, mais variable, et son matériau linguistique, extra-littéraire, aussi bien que la manière d'introduire ce matériau en littérature changent d'un système littéraire à l'autre. Les traits mêmes du genre évoluent ». Si le genre est variable, c'est justement parce que son principe gouverneur, sa dominante change. Ainsi, la mutation de la dominante dans le système générique favorise la dégradation de ce genre, sous une forme ancienne, et sa renaissance avec de nouvelles conformations. Ce principe, qui implique un entrecroisement des procédés caractéristiques de genres différents, trouve une pleine réalisation dans les productions hybrides.

En stylistique, la dominante trouve sa matérialisation dans la répétition et le concept de marquage. Le marquage : « correspond à un repérage des traits qui relèvent de la mise en œuvre de la fonction poétique, c'est-à-dire, du côté du récepteur, au ressentiment du déploiement discursif d'une esthétique, dont le jeu verbal est la seule fin » (Molinié, 2014, p. 91). Il résulte de l'itération de certains procédés qui érigent le discours en un texte littéraire. Il peut être appréhendé sous trois angles. Le marquage permet, dans une perspective générale, de recevoir le texte comme littéraire. Il concourt à définir la catégorie générique dans lequel s'inscrit le texte ou met au jour sa singularité dans un cadre donné. Le marquage est également fonction d'une certaine attente de lecture orientée par des indications paratextuelles dont la mention générique sur la

couverture. La notion de marquage met donc à contribution la culture littéraire du lecteur-analyste. Elle est foncièrement liée à celle de code appréhendée comme la : « constitution d'une régularité langagière, de quelque ordre que ce soit » (Molinié & Viala, 1993, p. 31). Le code définit une pratique langagière donnée et identifie la classe générique d'un texte.

Avec le marquage, se développent d'autres concepts comme celui du contre-marquage. Il désigne une rupture d'avec le code du marquage. Cette déviation, loin de constituer une entrave au processus de la littérisation, représente plutôt un : « marquage d'une autre valeur de littérisation, par rupture du code établi » (Molinié, 2014, p. 93). Outre le contremarquage, l'on peut souligner le surmarquage manifeste dans une surabondance des marques de littérisation et la surdétermination qui désigne une profusion ou présence excessive de caractérisèmes de généricité.

3. Analyse de la dominante poétique

Sur la page de couverture du texte *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*, il est inscrit : « Poèmes ». Cette donnée péripgraphique met à contribution la culture littéraire du lecteur-analyste qui est prédisposé à y voir se déployer, de manière significative, différentes déterminations langagières qui dénotent de cette catégorie générique. Au nombre de ces procédés, nous avons la structure ou la typographie.

3.1. De la typographie, un caractérisème du code poétique

La poésie, du point de vue de sa forme, se reconnaît au moyen de procédés dont le plus explicite est la typographie. En effet, lorsque la couverture d'un livre porte la mention *poésie* ou *poème* : « on s'attend à voir des dispositions typographiques du type vers, ou des rassemblements de masses de prose rythmique, avec sans doute des phrases non verbales, des empilements descriptifs... » (Molinié, 2014, p. 190-191). La disposition typographique fait donc partie des attentes du lecteur au contact d'une œuvre poétique. Azo Vauguy répond à cette attente car il organise son texte en vers et en strophe, à l'image de l'extrait ci-dessous :

Balafon cadence la marche de Jama
 Tambour cadence la marche de Jama
 Cora accompagne la mélodie d'ivoire
 Cor accompagne la mélodie d'ivoire
 Grelots galvanisez le guerrier
 au combat

L'Afrique s'est arrachée
les paupières pour
ne plus jamais dormir !
Chantez comians
Louant Bosson
Dansez comians
Louant Bosson (Vauguy, 2009, p. 48)

L'extrait présente deux strophes correspondant respectivement à un sizain et à un septain. Elles sont marquées par des rimes dites banales qui font rimer des mots avec eux-mêmes. Il s'agit de celles formées à partir de « Jama » et « d'ivoire », puis « comians » et « Bosson ». L'on note une irrégularité dans la mesure des vers ; soit un dodécasyllabe, pour le premier vers, soit un trisyllabe, pour le vers six, dans la première strophe. Dans la deuxième strophe, un heptasyllabe, pour le premier vers, puis un quadrisyllabe, pour le vers sept. Cette irrégularité dans la mesure des vers est évocatrice du vers-librisme qui caractérise la poésie négro-africaine. Outre la disposition en vers et en strophe, l'on relève le rejet en : « Grelots galvanisez le guerrier/ au combat », puis l'enjambement en : « L'Afrique s'est arrachée/ les paupières pour/ ne plus jamais dormir ! » Le poète recourt également à l'alinéa de mise en évidence aux vers 4, 5, 6 et 7 de la seconde strophe.

Ces procédés sont renforcés par le blanc typographique qui : « au cours du XIX^e siècle, (...) est devenu un élément fondamental de l'écriture du poème, une composante de son rythme » (Dessons, 2005, p. 56). Il établit une homologie entre les pauses de l'oralité et celles du poème écrit. À la page 52, il encadre un tercet :

Quelle horreur !
Silence
Silence sépucral
Gueusaille !

La gueusaille et la marmaille piquent une colère vicieuse, colère intenable qui froisse des visages angéliques. (Vauguy, 2009, p. 52)

La structure typographique favorise la reconnaissance du code poétique. Elle définit le texte comme une poésie libérale mais ne garantit, toutefois, pas, à elle seule, le statut poétique de l'œuvre. Bien d'autres procédés sont nécessaires, notamment le système énonciatif mis en œuvre.

3.2. Analyse du système énonciatif : *zakwato*, une poésie lyrique

Le texte littéraire, dans une perspective sémiostylistique, se conçoit comme un discours. Il est produit par un émetteur à l'endroit d'un récepteur. Il se caractérise

par un système énonciatif qui varie selon un code générique choisi par le scripteur. Dans le texte, l'on observe un système énonciatif organisé autour de la première personne. Soit l'extrait :

ZAKWATO !

Je suis Zakwato père du courage. Même réduit en cendres, je me retrouve dans les vagues des océans. Métamorphose ! Mé-ta-mor-phose teigneuse des océans. C'est dans ces épreuves de l'effacement que je montre ma bravoure et que mon génie s'exprime vaillamment. Je suis la vaillance. (Vauguy, 2009 p. 18)

L'analyse stylistique des données de la déixis de ce fragment textuel relève un fort ancrage de déictiques de la première personne sous la forme sujet : « je », casuelle : « me », et les possessifs : « ma » et « mon ». Cette présence marquée du pôle émetteur « je », en l'absence d'indice référable à un destinataire immanent, implique un fonctionnement à haut régime de la fonction émotive du langage. La séquence verbale se présente comme un discours organisé autour de cet actant qui, dans le dispositif énonciatif, assume à la fois les fonctions d'énonciateur, de destinataire et de sujet d'énonciation. Un tel dispositif énonciatif, auquel s'adjoint l'exclamatif, installe ce lieu textuel dans un cadre de lyrisme égotique, mettant en évidence l'émotion personnelle du locuteur. L'extrait peut être défini comme une autocébration du locuteur, Zakwato. Laquelle repose sur les énoncés à valeur assertive comme : « je suis Zakwato père du courage » et « je suis la vaillance ». Du point de vue de la pragmatique, ces énoncés correspondent à de purs performatifs. Leur performativité est centrée sur la modalité assertive, la première personne et la copule « être » à valeur attributive, conjugué au présent de l'indicatif, c'est-à-dire : « je suis ». L'acte de langage y afférent est une auto-proclamation, une auto-désignation. Elle est imprégnée d'une thymie euphorique manifeste dans les subjectivèmes substantifs et adverbe à valeur laudative que sont : « courage », « bravoure », « vaillance », et « vaillamment ».

Si l'extrait analysé permet d'observer une concentration de la triple instantiation en l'unique personne du locuteur, l'on relève des séquences dans lesquelles l'émetteur sollicite différents récepteurs immanents. Ce sont, entre autres, « peuple d'Éburnie » ou « gens de mon pays », aux pages 18, 24, 34, 55 et 56 ; « Enfant-chose », à la page 20, « enfants d'Éburnie », aux pages 30 et 31, de même que « Éburnéens », à la page 49. La convocation de récepteurs distincts dans la trame discursive a pour conséquence, dans bien des situations, de passer d'un lyrisme individuel à un lyrisme collectif. Ce type de lyrisme : « supporte le poids de tout un peuple, de tout un groupe social. Le «pathos» du poète devient, dans ce cas, celui du groupe social ou du peuple auquel il appartient ou auquel il fait référence et avec lequel il se solidarise » (Fobah,

2012, p. 232). Ce lyrisme «collectivé» intervient dans des séquences textuelles à l'image de la présente :

Allons enfants d'Éburnie ! Allons, poitrines fumantes, cœurs vaillants ! Allons enfants d'Éburnie ! Marchons aux pas d'éléphants allant soulager leur soif dans le fleuve du bonheur. Allons Éburnéens, levons nos voix vers la voute azurée, battons le sol crocodile de nos pieds iroko, regard droit perçant l'écorce du combat. Enfants d'Éburnie, allons à la source de la liberté. Perchés sur les crêtes du Kilimanjaro, nous irons cueillir la sagesse et la connaissance, armes fondamentales qui pendent la dignité. (Vauguy, 2009, p. 30)

À l'opposé du précédent extrait marqué par la première personne du singulier « je », la présente séquence textuelle met en évidence, sa variante plurale « nous ». Quoique le signe sémiotique « nous » ne figure explicitement qu'avec une occurrence, il est manifeste dans l'emploi du possessif « nos » de même que les verbes d'action « allons », « marchons », « levons » et « battons ». Tel qu'employé, le pronom personnel « nous » a une valeur inclusive. Il associe au « je » du sujet locuteur un « vous », correspondant aux « enfants d'Éburnie », autrement dit les ivoiriens. Le locuteur se rend solidaire de ce peuple partageant sa souffrance, son combat. La modalité jussive introduite par l'impératif dans les différents verbes d'action et l'exclamatif permet, en ce sens, de convoquer cette population comme une partie prenante active dans l'acte d'énonciation. C'est une adresse directe qui lui est faite par le locuteur. Il l'exhorte à rompre avec la passivité et à lutter pour la liberté et la dignité. Cette énonciation poétique définit le texte comme une poésie lyrique qui associe un lyrisme égotique et un lyrisme collectif.

Outre la typographie et l'énonciation, le code poétique s'observe dans les différentes figures qui foisonnent dans le texte.

3.3. La détermination de la dominante poétique par le système figuré

Les figures sont des procédés, à l'origine, rhétoriques. Elles jouent un rôle capital dans la poésie. Selon Gérard Dessons (2005, p. 63) : « l'image tient une place importante dans l'étude du poème. Elle présente en effet la particularité paradoxale d'être une composante essentielle du langage poétique, en même temps qu'une réalité linguistique difficile à définir – donc à appréhender ». Investies en stylistique, les figures se traduisent par l'équation : $E \neq I$. Elles se manifestent : « quand, dans un segment de discours, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui résulte du simple arrangement lexico-syntaxique » (Molinié, 2014, p. 82). Elles sont observables dans un système organisé en figures macrostructurales et figures microstructurales. Elles peuvent participer au rythme, à l'instar des répétitions dans l'extrait ci-après :

Plongez donc dans les entrailles de mes rêves d'enfant, contemplons le beau plumage du perroquet et accompagnons les chants mélodieux du pigeon-ramier qui se plaint de la bêtise des hommes. (Vauguy, 2009, p. 20)

Le gras et le soulignage mettent en évidence des phonèmes itérés. Il s'agit de la labiale [p], de la dentale [d], puis des voyelles nasales [ɔ̃] et [ɑ̃]. Les répétitions de phonèmes consonantiques et vocaliques sont respectivement génératrices d'allitération et d'assonance. Elles mettent en relief une ou des sonorité(s) et font correspondre la chaîne des mots à une suite d'éléments sonores et musicaux. Elles produisent un rythme « par répétition sonore ». (Dürrenmatt, 2005, p. 139). Prisées par les poètes négro-africains, leur importance trouve sa justification dans la nature musicale de la poésie.² Jean-Pierre Makouta-Mboukou (1985, p. 125), à ce propos, soutient : « la poésie est de nature musicale. Le poème ne se dit pas, ne se lit pas, ne se parle pas seulement. Elle peut aussi se chanter ». En marge de l'assonance et de l'allitération, toutes aussi significatives sont l'anaphore et le parallélisme dans l'extrait :

Les temps, à cause de la fourberie des hommes, ont enterré mon nom au cimetière des gueux. **Les temps**, à cause de la méchanceté des hommes, ont enfoui mes exploits dans l'abîme de l'oubli. **Les temps**, à cause de l'ingratitude des hommes, ont terni l'éclat de l'écrin qui couve ma célébrité. (Vauguy, 2009, p. 18)

L'anaphore consiste en : « une répétition d'un élément identique en tête de plusieurs membres successifs d'une structure (A—/A—) » (Bacry, 1992, p. 280). Dans le texte, la reprise du syntagme nominal « Les temps » intervient devant trois phrases consécutives présentées sous une forme prosaïque. Selon Catherine Fromilhague (1995, p. 27) : « quel que soit le genre où l'on trouve l'anaphore, elle imprime un élan rythmique à l'énoncé ». Par ailleurs, il s'agit d'un rythme qui encourt le risque de la monotonie ; d'où la nécessité de lui adjoindre d'autres types de répétition.

Dans le passage, l'anaphore est doublée de parallélisme défini comme : « la reprise dans deux ou n séquences successives, d'un même schéma morphosyntaxique, accompagné de répétition ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques » (Molino & Gardes-Tamine, 1987, p. 209). L'extrait présente des phrases formées d'un syntagme nominal plural apposé : « les temps » suivi de syntagmes nominaux prépositionnels compléments circonstanciels de cause : « à cause de la fourberie

² Nous rappelons également que la mythologie grecque relève qu'Orphée, considéré comme le père des poètes, chantait et jouait de sa lyre pour avoir l'assentiment des divinités l'Olympe pour ramener Eurydice des enfers.

des hommes », « à cause de la méchanceté des hommes » et « à cause de l'ingratitude des hommes », puis trois syntagmes verbaux.

Au-delà du rythme, les figures concourent à l'opacification sémantique. Cette fonction est caractéristique de la poésie qui : « récuse la fonction fondamentale du langage commun, fonction référentielle ou cognitive » (Fromilhague & Sancier-Château, 2005, p. 6). Soit le relevé :

Je suis l'orage, je suis la tempête et je suis le déluge, mon verbe déracine irokos, fromagers, baobabs et palmiers. Mon verbe fait coucher tous les géants de la terre. (Vauguy, 2009, p. 17)

Les figures qui participent du caractère poétique du passage sont l'anaphore et la métaphore. L'anaphore se matérialise par une constante initiale : « je suis » et trois variables : « l'orage », « la tempête » et « le déluge ». Elle construit la structure métaphorique organisée autour du métaphorisé « je », la copule « suis » et les métaphorisants, les variables.

$$\text{Je + suis (copule) + } \left\{ \begin{array}{l} \text{l'orage} \\ \text{la tempête} \\ \text{le déluge} \end{array} \right. \\ \text{Métaphorisé (constante) } \quad \text{Métaphorisants (variables)}$$

D'un point de vue syntaxique, nous avons un ensemble de métaphores attributives répondant à l'équation 1Mé = 3Ma. Une analyse sémique des métaphorisants permet d'identifier, pour chaque lexème, les sèmes suivants :

- **Orage** : //Nom commun// + //météorologie// + /perturbation de l'atmosphère/ + /puissance/ + /pluie/ + /vent/ + /tonnerre/ + /éclairs/.
- **Tempête** : //Nom commun// + //météorologie// + /vent/ + /puissance/ + /précipitations/.
- **Déluge** : //Nom commun// + //météorologie// + /pluie/ + /eau/ + /abondance/ + /submersion/ + /puissance/.

L'absence de congruence sémantique naît de la rupture d'isotopie entre le métaphorisé et les métaphorisants. Si le pronom personnel de la première personne « je » a pour référence textuelle le personnage de *Zakwato*, les métaphorisants sont inscrits, quant à eux, dans le domaine de la météorologie. Une analogie est donc établie entre des termes appartenant à des domaines assez distincts. Elle repose sur le transfert du sème /la puissance/ des métaphorisants dans le métaphorisé. La fonction sémantique remplie est l'identification, en raison des articles définis « le » et « la » devant les métaphorisants. Le métaphorisé et ses métaphorisants sont considérés symétriques et dotés du même degré de détermination.

Il est aussi possible d'identifier un emploi figuré dans la séquence : « *mon verbe déracine irokos, fromagers, baobabs et palmiers* ». Tel qu'employé, le terme « verbe » est pris au sens étymologique, celui du latin *verbum* désignant « la parole ». Son analyse sémique met au jour, entre autres sèmes : //langage// + /inanimé/ + /mots/ + /articulation/ + /organes phonatoires/ + /voix/. Prise comme une réalité inanimée ou une abstraction, la parole, objectivement, ne saurait poser des actions, notamment celle de déraciner. Une étude sémique de ce verbe et ces compléments d'objet direct donne, en effet, des sèmes tels que :

- **Déraciner** : //Botanique// + /verbe transitif d'action/ + /premier groupe/ + /arracher/ + /racines/.
- **Irokos** : //Botanique// + /bois jaune intertropical/ + /grand/ + /dureté/ + /longévité/.
- **Fromager** : //Botanique// + /bois blanc tropical/ + /grand/ + /kapok/.
- **Baobab** : //Botanique// + /bois tropical/ + /grand/ + /grande longévité/ + /pain de singe/.
- **Palmier** : //Botanique// + /arbre des régions chaudes/ + /feuilles pennées/ + /palme/ + /longévité/.

Si tel est que le terme « verbe » est pris à son sens étymologique, qui est celui de parole, et qu'il ne saurait poser l'action qu'implique le procès « déraciner ». Il y a transfert des sèmes /la grandeur/, /la dureté/ et /la longévité/ des arbres dans sa parole. Elle se présente comme plus grande, plus puissante. Au-delà d'un tel contenu sémantique, l'on peut noter, dans l'invocation de ces grands arbres, des symboles, si l'on se réfère à la sphère culturelle de l'auteur et au caractère originel du texte *Zakwato*.

Azo Vauguy est un auteur ivoirien d'origine bété.³ Son œuvre est inspirée du mythe de *Zakwato*, l'oiseau sentinelle qui veille sur la cité des hommes. Il est issu de la tradition orale bété ; laquelle voit dans les grands arbres tels que l'iroko, le baobab et le fromager des forces occultes que sont les génies et les sorciers. Ce sont des entités ou des êtres considérés redoutables, dures et puissants. Dans un tel contexte, l'invocation de ces arbres relèverait de la symbolisation de type anagogique ; lequel : « plonge le locuteur dans la culture et dans la religion » (Fobah, 2006, p. 350). Le passage, en définitive, correspond à une auto-célébration de *Zakwato*, qui étale toute sa puissance.

Le code poétique est manifeste dans la typographie, le système énonciatif ainsi que les figures. Quoique l'étude révèle un fonctionnement à haut régime de stylèmes de poéticité, ceux du code narratif ne sont pas moins représentatifs.

³ Le peuple bété est une population ivoirienne vivant dans l'ouest de la Côte d'Ivoire.

4. Analyse de l'hybridation par la dominante narrative

Le code narratif s'affiche au moyen de différents stylèmes de narrativité que l'on pourrait définir comme des faits de contremarquage proportionnellement à la mention générique paratextuelle, « poésie ». Toutefois, sa forte représentativité dans l'œuvre en fait une deuxième dominante. Les frontières des genres, longtemps considérées imperméables, hermétiques, cette violation du code poétique par la dominante narrative fait de la création verbale d'Azo Vauguy une écriture de l'extrême pour le lecteur-analyste, confronté à un véritable souci de classification générique du texte. Au nombre des stylèmes qui fondent le code narratif comme une seconde dominante les plus représentatifs sont la structure narrative, les marques de la troisième personne, les temps de l'accompli et les perspectives narratives.

4.1. Étude de la structure narrative : *zakwato*, un parcours initiatique

Selon Jean Milly (2010, p. 106) : « si l'on recherche la cellule de base d'un récit, on constate qu'elle réside dans le passage d'un état à un autre ; à la suite d'un acte ou d'un évènement ». Le récit se présente donc comme un texte caractérisé par une situation initiale (A) modifiée par une ou des péripétie(s) aboutissant à une situation finale (B). Dans le texte, la structuration de l'intrigue en situation initiale, péripéties et situation finale permet de découvrir le parcours initiatique du héros *Zakwato*.

La situation initiale consiste, généralement, en une exposition du ou des personnage(s) principal(aux), d'une localité et/ou d'une temporalité donnée(s) ainsi que d'une situation ou d'un état de vie. Elle intervient à la page 22 du texte :

Au premier chant du coq, *Zakwato* se rendit au cœur des eaux du fleuve Ibo. (...) *Zakwato* prit l'eau dans le creux de ses mains. Quatre fois il se gargarisa pour purifier son cœur et son âme, puis, ayant senti une charge de frissons parcourir son corps tout entier, il fit des incantations. (...) *Zakwato* dégaina, banda son arc pour apprécier son aptitude au combat. (Vauguy, 2009, p. 22)

La séquence présente le quotidien matinal de *Zakwato*. Le syntagme nominal prépositionnel apposé inaugural : « Au premier chant du coq » désigne les premières heures du jour. L'aube, chez *Zakwato*, est marquée par un rituel décrit par les différents verbes d'action dans les syntagmes verbaux : « se rendit au cœur des eaux », « prit l'eau », « se gargarisa pour purifier son cœur et son âme », « fit des incantations », « dégaina, banda son arc pour apprécier son aptitude au combat ». Ce rituel se présente en deux étapes ; l'une spirituelle, consistant en des prières de purification et l'autre physique, renvoyant à des exercices de combat. Quoique non explicitement exprimée,

cette situation initiale correspond à une situation de paix dans la cité. La mise en péril de cette quiétude marque le début de la quête d'initiation de Zakwato et les péripéties qui s'ensuivent.

Une péripétie peut être définie comme : « un renversement de l'action, un «coup de théâtre» qui modifie la situation et change les objectifs » (Milly, 2010, p. 104). Il s'agit d'une notion de narratologie qui s'accorde avec le concept de transformation. Dans le texte narratif, les péripéties ou les transformations se réalisent au moyen des énoncés de type « faire ». Analysons les extraits :

Il marchait, marchait, Zakwato marchait. Il marchait pour dompter le temps futur.

Epuisé

Meurtri

Ereinté

Zakwato sombra

Dans un sommeil profond

Durant des gerbes et des milliers de gerbes de soleils, Zakwato, porté en embuscade, dormait. (...) Zakwato dormait des gerbes et des gerbes de siècles. Les fusils des hommes aux oreilles longues et rouges éternuaient : di-di-di-dizian ! et Zakwato dormait. Leurs canons faisaient dou-dou-dou-goudrou ! Zakwato dormait. Leurs pirogues du ciel hurlaient : voum-voum-voum-voumgbaaa ! mais Zakwato dormait toujours. (Vauguy, 2009, p. 25)

.....

La cité des hommes de bien a été réduite en poussière. (p. 26)

Les énoncés de type « faire » sont réalisés à partir des verbes d'action, en l'occurrence : « marchait », « sombra », « éternuaient » « faisaient » et « hurlaient ». À la première ligne du relevé, le narrateur procède à une caractérisation par extension du volume sonore manifeste dans la répétition du verbe « marchait ». La seconde occurrence du signifiant « marchait », en effet, n'a aucunement le même signifié que la première. Contrairement à la première occurrence qui désigne un déplacement à pied, la seconde exprime la durée de la marche ou l'étendue de la distance parcourue. À ce propos, la gradation ascendante observée dans les verbes adjectivés à valeur péjorative « épuisé/meurtri/éreinté » traduit le poids de cette marche sur le guerrier Zakwato. Il s'ensuit qu'il s'affaisse et s'endort. Cet état a pour conséquence l'inertie du guerrier lors de l'agression de sa cité. La conjonction de coordination à valeur oppositive « mais » permet, en ce sens, d'opposer la réaction du veilleur, Zakwato, à la déstabilisation de sa cité. Il en est de même pour celle à valeur additive « et » qui, dans ce contexte, prend une valeur d'opposition.

L'adverbe de durée « toujours » dans « *Zakwato* dormait toujours » permet d'insister sur l'inaction de *Zakwato* lors de l'attaque. La métaphore *in praesentia* qui établit une analogie entre la cité de *Zakwato* et la poussière dans : « la cité des hommes de bien a été réduite en poussière » intervient comme la conclusion de l'agression et met en évidence l'état désastreux de la cité. L'on passe ainsi d'un état euphorique de quiétude à un état dysphorique motivant l'entreprise de rédemption et l'initiation du guerrier, comme indiqué à la page 26 : « *Zakwato* marchait en direction de la forge de *Zato-le-modeleur-du-fer* pour s'arracher les paupières ! ».

Si la rédemption de *Zakwato* trouve lieu dans une initiation à la forge, le chemin pour y parvenir est parsemé d'embûches. Celles-ci sont exprimées au moyen de la conjonction de coordination « mais » et un ensemble de verbes d'action aux pages 29, 32 et 41 :

Zakwato marchait en direction de la forge de *Blègnon-Zato*. L'Afrique marchait vers les horizons des ruches aurifères des mouches à miel. Mais se dressèrent sur son chemin des rochers, des écueils dents de Man. Une myriade de chaînes de montagnes. (Vauguy, 2009, p. 29)

.....
Alors qu'il ne lui restait qu'une langue du chemin, des chaînes de montagnes, ayant leurs têtes dans la voûte céleste, lui obstruèrent le passage. (Vauguy, 2009, p. 32)

.....
Zakwato perçut les flammes dévorantes de la forge de *Blègnon-Zato*. Mais à l'endroit, une gigantesque bande de serpents en anneaux s'enroulèrent autour de ses jambes. (...) Le guerrier se transforma alors en un python géant. (...) Le python géant avala donc tous les serpents-cordes et les serpents-intestins. *Zakwato* se libéra ainsi de l'étreinte mortelle. L'homme aux-pieds-rapides se trouvait à un pas de la forge de *Blègnon-Zato* quand tout l'océan Atlantique envahit l'espace. *Kanégnon* lança un juron : *Kohoun-Gnènègbè* ! (...) Dès lors, les eaux de l'océan se retirèrent. Mais un rideau de ténèbres dressé par la furie des vagues fit obstacle à la marche de l'intrépide guerrier. (Vauguy, 2009, p. 40- 41)

La conjonction de coordination « mais » de même que la locution conjonctive « alors que », auxquelles sont adjoints les verbes d'action : « se dressèrent », « obstruèrent », « s'enroulèrent » et « envahit », « fit obstacle », traduisent la dynamique de la nature comme une force opposée à l'entreprise du héros. En somme, les péripéties qui participent de la structure de cette intrigue consistent en la destruction de la cité de *Zakwato* et en la résistance de la nature au projet initiatique pour la rédemption.

La situation finale correspond au dénouement ou la fin de l'intrigue. Elle peut être positive donc sanctionnée par un succès du héros ou négative et désigner son échec. Aux pages 46 et 47 du texte, nous pouvons lire :

Zakwato s'est arraché les paupières
 Le guerrier-aux-pieds-rapides
 ne dormira plus
 du sommeil des humains !
 Adieu galère, adieu infamie
 Adieu barbarie, adieu famine
 Adieu trahison et trahison
 Adieu mensonge et mélancolie
 Adieu haine et méchanceté
 Adieu désastre et guerre stupide,
 Adieu cupidité et laiderie
 que ces mots et les maux tombent
 dans la tombe de la mort ! (Vauguy, 2009, p. 46-47)

La situation finale que laisse entrevoir cette séquence verbale peut être considérée comme positive dans la mesure où le projet initiatique de Zakwato est sanctionné par une réussite. L'énoncé à valeur assertive : « Zakwato s'est arraché les paupières » est évocateur de l'accomplissement du dessein du héros. Les paupières que Zakwato arrache sont assez symboliques. Son action symbolise un acte de purification ayant consisté en la suppression d'une imperfection, d'une faiblesse. Il s'agit, pour lui, d'éliminer les voiles musculo-membraneuses qu'il tient pour responsables du profond sommeil dans lequel il fut plongé et de l'anéantissement de la cité. C'est dans ce contexte que la locution adverbiale d'opposition « ne...plus » prend son sens dans la phrase : « le guerrier-aux-pieds-rapides ne dormira plus du sommeil des humains ! » L'anaphore observée dans la reprise de l'interjection « adieu » établit une équation entre l'accomplissement de cette initiation et la fin des maux qui minent sa société. Son initiation marque donc la résolution de la situation dysphorique dans laquelle sombrait sa cité.

En somme le texte se présente comme un récit marqué par une situation initiale de quiétude bouleversée après l'agression de la cité. À la suite de l'initiation du héros Zakwato, l'on aboutit à une situation finale euphorique caractérisée par la fin de tous les maux sociaux. Si la structuration de l'intrigue a permis de justifier le caractère narratif du texte, bien d'autres stylèmes de narrativité, notamment les marques de la troisième personne et les temps verbaux de l'accompli, s'observent et méritent d'être analysés.

4.2. La troisième personne et les temps de l'accompli dans *zakwato*

L'étude énonciative menée avec les déictiques de la première personne a permis de mettre en exergue une énonciation lyrique témoignant de la dimension poétique de cette création verbale. Si cette énonciation lyrique a été révélatrice de la forte inscrip-

tion du locuteur dans son énoncé, il intervient, dans le texte, bien d'autres marques énonciatives qui révèlent une attitude de distanciation du locuteur proportionnellement à son énoncé. Cette attitude de distanciation du locuteur est caractéristique de l'énonciation historique ou de la diégétisation autonome, d'après la terminologie de Jean-Michel Adam. Dans ce type d'énonciation : « l'ancrage des événements est non actualisé. Ce qui veut dire que la trame temporelle des événements est mise à distance de la situation d'énonciation » (J-M. Adam, 2005, p. 198). Du point de vue de l'organisation verbale, les tiroirs-verbaux préférentiels de ce type d'énonciation sont le passé simple, l'imparfait ainsi que leurs correspondants composés. Une telle énonciation, mise en œuvre par le code narratif, se déploie dans différentes séquences textuelles. Les extraits suivants en sont des illustrations :

Ce jour-là, il pleuvait. Il pleuvait, pleuvait, pleuvait. Il pleuvait comme cela n'avait jamais été il y a des milliers de gerbes de soleils. Il pleuvait, pleuvait, pleuvait jusqu'à crever l'œil du ver de terre ! Il pleuvait. Le ciel ayant longtemps humé tous les péchés de la terre pleurait. (Vauguy, 2009, p. 19)

.....

Zakwato se leva, tituba tel un caméléon affamé. Il s'assied, bras et jambes croisés, puis poussa un long et bruyant soupir de désespoir. La cité des hommes de biens a été réduite en poussière. Un cri guttural brisa le grand silence. Le coq chanta la lutte pour la liberté. Zakwato fit des mouvements pour dégourdir ses membres. (Vauguy, 2009, p. 26)

L'on relève une forte dominance de verbes d'action traduisant la succession des actions ou des événements. Tous les verbes sont à la troisième personne du singulier ou à l'impersonnel. Ce qui implique une quasi absence d'embrayeurs référentiels à l'instance d'énonciation. Se déploie ainsi une énonciation distanciée dans laquelle la représentation discursive est disjointe de la situation d'énonciation. Du point de vue des tiroirs verbaux, l'on note un fort marquage des formes imperfectives et perfectives du passé. Ce sont l'imparfait de l'indicatif en : « pleuvait » et « pleurait », puis de l'aoriste dans les verbes : « se leva », « tituba », « poussa », « brisa », « chanta », et « fit ». Dans les séquences textuelles, si l'imparfait participe de la description, le passé simple concourt à la narration. L'imparfait permet, en effet, de décrire l'atmosphère ou les conditions climatiques qui prévalaient lors du déroulement des faits. Il s'agit d'un climat pluvieux marqué par de fortes intempéries comme le traduit la caractérisation par la répétition du verbe « pleuvait » ainsi que l'hyperbole : « Il pleuvait, pleuvait, pleuvait jusqu'à crever l'œil du ver de terre ! ». L'exagération dans les faits, avec l'hyperbole, installe ce lieu textuel dans le merveilleux et lui donne les allures d'un conte ou d'un mythe. L'indication temporelle « ce jour-là » formée d'un démonstratif, d'un

substantif et du déictique de l'éloignement « là », qui inaugure la séquence marquée par l'imparfait, a une valeur de référence historique. Elle évoque une référence antérieure au moment d'énonciation. Nous avons un cas d'analepse qui : « désigne dans la mise en intrigue romanesque un retour sur les événements passés » (Gardes-Tamine & Hubert, 2004, p. 12). Le narrateur procède donc par rétrospection en revenant sur ces conditions climatiques. Relativement au passé simple, il représente, d'après la formule de Roland Barthes (1972, p. 27) : « la pierre d'angle du récit ». Il présente, de manière concise, les différentes actions menées par Zakwato. Il participe du système narratif dans la mesure où il met au premier plan les actions et traduit leur enchaînement ou leur succession.

De l'étude des extraits l'on retient donc un fort ancrage de marques formelles du récit dont la définition est donnée en ces termes :

Si on opère une complète dissociation entre le monde raconté et l'instance énonciative, qui tente d'effacer sa présence, on obtient le récit. Il a pour caractéristique le choix de la troisième personne ; le temps organisateur est le passé simple (...). La situation de communication est gommée. Aucun indice déictique n'apparaît. (Calas & Charbonneau, 2002 p. 26)

Définie au sens d'activité visant à raconter une histoire, la narration requiert toujours une perspective narrative ou un point de vue à partir duquel les événements sont présentés par le narrateur. Cette perspective narrative, que Gérard Genette dénomme « focalisation », représente un autre caractérisème de narrativité.

4.3. Dominante narrative et focalisation dans *zakwato*

La focalisation est une notion de narratologie dont la problématique réside dans l'interrogation *qui voit ?* ou *qui perçoit ?* Rattachée à la question des points de vue, elle permet de définir l'angle à partir duquel la situation, les événements de même que les personnages sont perçus. Elle consiste : « au degré d'information que le narrateur juge bon de donner au lecteur en fonction du point de vue adopté dans son récit » (Stalloni, 2012, p. 120). Elle se décline en trois types que sont : la focalisation zéro, la focalisation externe et la focalisation interne.

La focalisation zéro correspond à la perspective narrative dans laquelle le narrateur adopte un point de vue omniscient. Autrement dit, il sait tout et voit tout. Il en sait plus que le(s) personnage(s). Il propose, en ce sens, une vision surplombante et globale de la narration. Il ne procède, de ce point de vue, à aucune restriction de champ. Dans la séquence textuelle suivante, cette perspective narrative est adoptée par le narrateur :

La forge de Blègnon-Zato est difficilement accessible. Elle est loin, très loin. Là-bas où le soleil ne se couche jamais. (...) Il marchait Zakwato, l'homme-aux-noms-multiples marchait comme marchaient les guerriers de la Grèce antique triomphant après de rudes journées de combats titanesques. L'esprit des ancêtres l'habitait et la force de la conviction guidait ses pas. (Vauguy, 2009, p 33)

La focalisation Zéro, dans l'extrait, est manifeste dans les détails, les différentes informations dont dispose le narrateur et qu'il met à la disposition du lecteur. Celles-ci concernent, de prime abord, le lieu, en l'occurrence : « la forge de Blègnon-Zato ». L'emploi des adverbes « difficilement » et « loin » permet, en effet, au narrateur de situer cet espace à une distance assez éloignée proportionnellement à un repère donné et d'exprimer un jugement de valeur quant aux conditions d'accès. Dans cette même optique, la proposition « où le soleil ne se couche jamais » concourt à la caractérisation de cet espace. Le narrateur se présente aussi comme un actant qui dispose de toutes les informations relatives au lieu d'initiation du héros, Zakwato. Outre la localité, ses précisions portent sur la démarche du personnage. Au moyen de la conjonction de comparaison « comme », celui-ci établit un rapprochement entre le guerrier, Zakwato, et les victorieux soldats de la Grèce antique. Il se positionne, de fait, comme un narrateur ayant des connaissances sur le passé, notamment sur la Grèce antique et la démarche de ses guerriers. Il se présente, enfin, comme un être doté d'une perception surhumaine, capable de percevoir des réalités immatérielles, abstraites telles que des « esprits ». C'est en ce sens qu'il perçoit « les esprits des ancêtres » et « la conviction » qui animent le personnage. Ce narrateur pénètre dans le subconscient du personnage pour livrer au lecteur ses aspects spirituel et psychologique. Son regard supérieur à celui du personnage met donc au jour une vision surplombante de la narration.

La focalisation interne correspond à la perspective narrative dans laquelle : « le foyer narratif est introduit dans la conscience d'un personnage (...) ou de plusieurs, successivement (...) ou alternativement (...) » (Fontaine, 1993, p. 50). En d'autres termes, la narration est faite selon le point de vue d'un ou de plusieurs personnage(s) successivement ou alternativement. Le narrateur opère une restriction de champ car sa perception et ses connaissances ne sont limitées qu'à celles du ou des personnage(s). Les traits caractéristiques de cette perspective narrative sont saillants dans des séquences à l'instar de celle-ci dessous :

Le guerrier aux-pieds-rapides savait qu'il ne lui restait plus que quelques nerfs seulement du chemin à tirer. Zakwato perçut les flammes dévorantes de la forge de Blègnon-Zato. Mais à l'endroit une gigantesque bande de serpents en anneaux s'enroulèrent autour de ses jambes. (Vauguy, 2009, p. 40)

La focalisation interne trouve lieu dans l'emploi du verbe de cognition « savoir » ainsi que celui de perception « percevoir » dans les syntagmes « le guerrier savait » et « Zakwato perçut ». Le recours à ces verbes révèle que ce sont le savoir du personnage et sa perception qui font l'objet de la narration. Autrement dit, il y a une parfaite équation entre la perception et le savoir du personnage et la narration faite. C'est donc à partir du point de vue du personnage Zakwato qu'est opérée la narration. Le narrateur procède ainsi à une restriction du champ visuel qui lui permet de se fondre avec le personnage.

La focalisation externe, quant à elle, désigne la perspective narrative dans laquelle la narration est faite de l'extérieur avec un souci de neutralité. Elle vise l'objectivité du narrateur dans la narration. Celui-ci en sait moins que le(s) personnage(s). Elle est caractérisée par plus de restriction de champ. Considérons le passage suivant :

Zakwato se leva, tituba tel un caméléon affamé. Il s'assied, bras et jambes croisés, puis poussa un long et bruyant soupir de désespoir. La cité des hommes de bien a été réduite en poussière. Un cri guttural brisa le silence. Le coq chanta la lutte pour la liberté. Zakwato fit des mouvements pour dégourdir ses membres. Il marchait l'intrépide combattant, il aiguisait son adresse au combat. (Vauguy, 2009, p. 26)

L'objectivité de la séquence réside dans le recours à la troisième personne et la successivité événementielle que traduit l'enchaînement des verbes d'actions « se leva », « s'assied », « poussa », « brisa », « chanta », « marchait » et « aiguisait ». Le narrateur fait l'économie de toute information non essentielle à la narration. Il est extérieur à l'action et ne semble préoccupé que par la narration. Sa posture est celle de témoin de la scène qui se déroule sous son regard extérieur.

Le code narratif, au regard de ces analyses, apparaît, sans ambages, comme une seconde dominante en tension avec la dominante poétique dans la création verbale d'Azo Vauguy. Les principaux caractérisèmes au travers desquels elle trouve sa matérialisation sont la structure narrative, les marques énonciatives de la troisième personne, les formes perfectives et imperfectives du passé ainsi que les focalisations.

5. Conclusion

L'extrême, dans cette création verbale, réside dans le traitement fait des catégories génériques. L'auteur, se jouant du principe d'imperméabilité, produit une œuvre hybride dans laquelle les limites du genre sont repoussées à l'extrême, voire annihilées. Dans une création inscrite dans la classe poétique, Azo Vauguy, en effet, parvient à faire fonctionner, à haut régime, le code narratif au point de constituer, avec le code

poétique, une seconde dominante. Ce sont, comme caractérisèmes, la typographie, les déictiques de la première personne et les figures de style, pour le code poétique, puis la structure narrative, les indices énonciatifs de la troisième personne, les temps verbaux du passé de formes perfectives et imperfectives ainsi que les diverses focalisations, pour le code narratif. Le maillage du poétique et du narratif a pour conséquence de faire de cette œuvre, un texte surmarqué et surdéterminé avec une profusion, dans l'espace textuel, de caractérisèmes de généricité assez distincts. Ainsi, loin de mettre à mal la question de la littérarité générique, son œuvre, en repoussant à l'extrême les limites du genre, témoigne de son dynamisme. Le genre est une réalité qui inéluctablement est mouvante. Il évolue en revisitant ses frontières. Par ailleurs, l'association des caractérisèmes de la narrativité à ceux de la poéticité concourt, dans une certaine mesure, à fixer le statut de la poésie négro-africaine née de tradition orale qui considère la poésie comme «l'archigenre». Autrement dit, elle représente le genre majeur qui avec aisance englobe les autres genres. Dans cette optique, l'ensemble des caractérisèmes analysés, aussi bien pour le code poétique que pour le code narratif, ne participe que du marquage poétique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (2005). *La linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle du discours*. Armand Colin.
- Bacry, P. (1992). *Les figures de style*. Belin.
- Barthes, R. (1972). *Le Degré zéro de l'écriture*. Seuil.
- Calas, F. & Charbonneau, D.-R. (2002). *Méthode du commentaire stylistique*. Nathan/VUEF.
- Dessons, G. (2005). *Introduction à l'analyse du poème*. Armand Colin.
- Dürrenmatt, J. (2005). *Stylistique de la poésie*. Belin.
- Fobah Éblin, P. (2006). *Poétique et approche stylistique de la poésie africaine: Étude à partir de quatre œuvres de l'Afrique de l'Ouest francophone*. [Thèse de doctorat unique]. Université Paris IV-Sorbonne.
- Fobah Éblin, P. (2012). *Introduction à une poétique et une stylistique de la poésie africaine*. L'Harmattan.
- Fontaine, D. (1993). *La poétique: introduction à la théorie générale des formes littéraires*. Nathan.
- Fromilhague, C. (1995). *Les figures de style*. Nathan.
- Fromilhague, C. & Sancier-Chateau, A. (2005). *Analyses stylistiques. Formes et genres*. Armand Colin.
- Gardes-Tamine, J. & Hubert, M.-C. (2004). *Dictionnaire de critique littéraire*. Armand Colin.
- Jakobson, R. (1977). *Huit questions de poétique*. Seuil.
- Larthomas, P. (1998). *Notions de stylistique générale*. Presses Universitaires de France.

- Larthomas, P. (2012). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Presses universitaires de France (Ouvrage original publié en 1972).
- Makouta-Mboukou, J.-P. (1985). *Les grands traits de la poésie Négro-Africaine*. Nouvelles Éditions Africaines.
- Milly, J. (2010). *Poétique des textes*. Armand Colin.
- Molinié, G. (1989). *La stylistique*. Presses Universitaires de France.
- Molinié, G. (2014). *La stylistique*. Presses Universitaires de France.
- Molinié, G. (2014). *Éléments de Stylistique française*. Presses Universitaires de France.
- Molinié, G. & Viala, A. (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Presses universitaires de France.
- Molino, J. & Gardes-Tamine, J. (1987). *Introduction à l'analyse de la poésie*. Presses Universitaires de France.
- Stalloni, Y. (2012). *Dictionnaire du roman*. Armand Colin.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature*. Seuil.
- Vauguy, A. (2009). *Zakwato. Pour que ma terre ne dorme plus jamais*. Vallesse Éditions.

Brou Konan Luc Stéphane. Enseignant-Chercheur. Université Peleforo Gon Coulibaly (Côte d'Ivoire).

Analyse discursive de l'interlangue dans *Babyface* de Koffi Kwahulé : Plurilinguisme, positionnement et scénographie carnavalesque

DAOUDA COULIBALY

Université Peleforo Gon Coulibaly / Côte d'Ivoire

✉ d.coulibaly09@yahoo.com

RÉSUMÉ. Les romanciers de la nouvelle génération transgressent, sans aucune gêne, la norme grammaticale. Ce genre de discours, qui dans la deuxième moitié du xx^e siècle semblait une innovation, est devenu une norme en ce début du xxi^e siècle dans les littératures négro-africaines. L'œuvre de K. Kwahulé s'inscrit dans cette mouvance. *Babyface* est un roman construit en bric-broc. Le discours est un entrelacs de phénomènes linguistiques et sociaux disparates composés sur un fond jazzistique. L'architecture du roman se singularise par sa dimension chaotique. Ce fatras discursif laisse transparaître les marques de la carnavalisa-

MOTS-CLÉS :
carnavalisation ;
scène
d'énonciation ;
hybridité ;
polyphonie

Pour citer cet article

Coulibaly, D. (2022). Analyse discursive de l'interlangue dans *Babyface* de Koffi Kwahulé : Plurilinguisme, positionnement et scénographie carnavalesque. *Hybrida*, (5), 61-74. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25374](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25374)

tion, symbole de l'hybridité extrême. La scène d'énonciation de ce chaos est caractérisée par une écriture eschatologique et scatologique. Cette écriture caractéristique de la déraison et de la violence se présente comme un tsunami textuel. L'objectif de cet article est double. Il vise à mettre en lumière l'hybridité extrême dans le roman africain et à montrer le mécanisme par lequel la carnavalisation concourt au renouvellement de l'écriture romanesque.

RESUMEN. *Análisis discursivo de la interlengua en 'Babyface' de Koffi Kwahulé: Plurilingüismo, posicionamiento y escenografía carnavalesca.* Los novelistas de la nueva generación transgreden sin pudor la norma gramatical. Este tipo de discurso, que en la segunda mitad del siglo XX parecía una innovación, se ha convertido en una norma a principios del siglo XXI en las literaturas negro-africanas. La obra de K. Kwahulé se inscribe en esta tendencia. *Babyface* es una novela construida de manera heteróclita. El discurso es un entretejido de fenómenos lingüísticos y sociales dispares compuesto sobre un fondo de jazz. La arquitectura de la novela se caracteriza por su dimensión caótica. Esta amalgama discursiva deja traslucir las marcas de la carnavalización, símbolo de la hibridación extrema. La escena de enunciación de este caos se caracteriza por una escritura escatológica, en la doble acepción del término. Esta escritura, propia de la sinrazón y la violencia, aparece como un tsunami textual. El objetivo de este artículo es doble. Pretende poner de relieve la extrema hibridez de la novela africana y mostrar el mecanismo por el cual la carnavalización contribuye a la renovación de la escritura novelesca.

ABSTRACT. *Discursive analysis of interlanguage in Koffi Kwahulé's 'Babyface': plurilinguism, positioning and carnivalesque scenography.* The novelists of the new generation are unashamedly violating the grammatical norm. This kind of discourse, which in the second half of the 20th century seemed to be an innovation in Black African literature, has become a norm at the beginning of the 21st century. The work by K. Kwahulé is part of this trend. *Babyface* is a novel constructed in bric-broc. The discourse is an interweaving of disparate linguistic and social phenomena composed against a jazz background. The architectonics of the novel is characterised by its chaotic dimension. This discursive jumble reveals the marks of carnival, a symbol of extreme hybridity. The scene of enunciation of this chaos is characterised by eschatological and scatological writing. This writing, which is characteristic of unreason and violence, appears as a textual tsunami. The aim of this article is twofold. It aims to highlight the extreme hybridity in the African novel and to show the mechanism by which carnivalisation contributes to the renewal of novel writing.

PALABRAS-CLAVES:

carnavalisation;
escena de
enunciación;
hibridación;
polifonía

KEYWORDS:

carnavalisation;
enunciation scene;
hybridity;
polyphony

1. Introduction

Le renouvellement de l'écriture romanesque africain, amorcé depuis les années 1960, s'est bonifié au fil du temps par les romanciers de la nouvelle génération depuis la publication de *Le Devoir de violence* par Yambo Ouologuem (1968) et *Les Soleils des indépendances* par Ahmadou Kourouma (1968). Ces récits princeps attestent que le roman africain s'est non seulement affranchi des carcans de l'ère balzacien, mais il se démarque de la production de la Négritude. Les récits sont empreints à la déraison et à l'excès. Les romanciers violent, sans aucune gêne, la norme grammaticale. Ce style qui, dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, semblait une innovation, dans les littératures africaines, est devenu une norme en ce début du XXI^{ème} siècle. L'œuvre de Koffi Kwahulé s'inscrit dans cette mouvance. *Babyface* est un roman construit en bric-broc. Le discours est un entrelacs de phénomènes linguistiques et sociaux disparates composés sur un fond jazzistique.

Pour interroger et comprendre les motivations d'un tel langage, nous nous proposons de réfléchir sur le sujet suivant : Analyse discursive de l'interlangue dans *Babyface* de Koffi Kwahulé : Plurilinguisme, positionnement et scénographie carnavalesque. Telle que formulée, l'étude s'articule autour des concepts d'interlangue, de plurilinguisme, de scénographie, de positionnement et de carnavalesque. Nous les définirons au prisme de la discursivité et de la socialité. Le discours désigne, ici, un ensemble d'énonciations en rapport avec leurs conditions historiques, sociales et idéologiques de production. Il repose sur le positionnement, l'inscription et la relation intertextuelle (Sarfarti, 2005). Suivant le contexte, l'activité énonciative permet à l'utilisateur de la langue de se construire une identité. Celle-ci émerge, dans l'œuvre, à travers la paratopie. Dépendant du contexte social, elle est à la fois condition et produit du processus de création. La paratopie définit la position de l'écrivain dans l'espace littéraire lorsqu'il est confronté à l'interaction des langues et de leurs usages, c'est-à-dire son positionnement dans l'interlangue (Maingueneau, 2004). Elle est solidaire du carnavalesque lorsque l'auteur transgresse outrancièrement les normes linguistico-sociales. Dans la plupart des romans africains en plus de l'hétérolinguisme, des échos polyphoniques, de l'empreinte des figures de style etc., on assiste à l'enchevêtrement de deux ou plusieurs intrigues. Pour décrypter ce type de production, il convient de convoquer une méthode appropriée. Aujourd'hui, les instruments de chantiers de l'analyse des textes littéraires africains paraissent inefficaces pour étudier les œuvres de notre époque, surtout lorsqu'on les considère comme des genres de discours. La stratégie discursive et les conditions de production sont des éléments déterminants pour décrire le réseau énonciatif de l'œuvre. Dans cette perspective, l'analyse du discours littéraire

rend compte de la production discursive en contexte. La discipline a vu le jour, en 1990, dans le giron de l'analyse du discours. Elle s'est développée au confluent de la linguistique et de la rhétorique. Elle est un alliage des sciences du langage et de la sociologie de la littérature. Ces différents domaines en font un champ théorique particulièrement efficace pour l'analyse de tous les genres de discours.

Pour mener cette étude à bon port, nous allons la structurer en trois axes principaux. Le premier axe intitulé la superstructure du discours carnavalesque consiste à démonter le langage en jeu dans le roman. Le deuxième axe aborde la scénographie de l'œuvre. Il met un accent sur la satire sociale. Le troisième axe étudie la carnavalisation qui explore dans l'œuvre les marques de l'extrême.

2. La superstructure du discours carnavalesque, *Babyface*, entre plurilinguisme et énonciation sociolectale : le positionnement de Koffi Kwahulé dans l'interlangue

La langue française est l'un des moules discursifs à partir desquels l'écrivain africain francophone exprime sa vision du monde, en dépit des contingences sociales. En interaction avec sa langue maternelle et d'autres langues, il invente un code langagier qui n'obéit qu'aux exigences de la littérature. Souventefois en décalage avec l'usage normatif, ce code résulte de l'interlangue appréhendé comme l'interactivité de plusieurs langues dans une scène d'énonciation spécifique. Maingueneau (2004, p. 140) est précis lorsqu'il écrit : « on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines. » L'interlangue est le fer de lance du plurilinguisme. Elle produit des occurrences accidentelles responsables de nombreux statalismes langagiers. Le roman, à l'instar de tous les genres de discours, se caractérise par la disposition du matériel primitif sur la feuille. Ses nervures se présentent comme un ensemble d'énoncés organisés en réseaux et ses strates se caractérisent par un système de relations caractéristiques du discours prosaïque. Le discours carnavalesque bien qu'obéissant à cette structuration se matérialise par une construction extrême. Étudier la structure de ce type de discours revient à démonter la structure des énoncés transphrastiques. Elle implique un examen du plan de texte dans lequel les énoncés sont configurés.

À l'observation, l'architectonique de *Babyface* est bouleversante. Les configurations graphiques, séquentielles et la structure narrative rompent avec l'architectonique du roman classique. La typographie des énoncés se spécifie par une structuration extrêmement subversive. Le roman apparaît comme un agrégat de discours, en sorte

qu'il s'offre au lecteur moyen comme une verbigération. En clair, l'incohérence du discours est assortie de répétitions et de nombreux néologismes assimilables à celui que tiennent certains malades atteints de manies. Il est assimilable à celui que tiennent certains malades atteints de manies. Elle est semblable à un trouble de la communication par le langage écrit. Les extraits suivants le soulignent aisément :

jelesaisjelesaisjelesais
Jesaisdoncqu'ellen'estpas
Sensuelleetpulpeuseetbell
Eetmerveilleuseetfascinan
Teetunasdetrucsdecegenre (Kwahulé, 2006, p. 52)

Cette écriture illisible est la matérialité d'un trouble de la production verbale. Les énoncés produits par le narrateur sont incongrus. Les phrases sont contraires à l'agencement des mots dans la grammaire française. Ce dysgrammatisme est également perceptible à travers la glossomanie. Le discours est marqué par des répétitions, par une altération parfois ennuyeuse de morphèmes lexicaux qui perturbent la réception du message. Les propos du narrateur le démontrent :

Mais moi je dis que la vérité, ça rougit les yeux mais ça ne les casse pas et qu'on doit asseoir Pamela et lui dire la vérité, zyeux dans zyeux. Parce que soit Pamela, elle a du caca dans les yeux, soit c'est une vraie broussarde si elle ne sent pas ce qui est en train de pourrir sous son nez. (Kwahulé, 2006, p. 38)

Ce type d'énoncé, agrammatical et asémantique, est caractéristique de la jargonaphasie. Elle se signale par un débit rapide de la parole, par une déformation de la phonétique et par des néologismes qui rendent le discours incompréhensible. Coulibaly (2019, p. 10) pense que « l'invention d'une langue dans la langue est le symbole d'une affirmation des écrivains vis-à-vis des contraintes institutionnelles et de la langue normative. » Le roman est un travestissement des pratiques linguistiques. L'auteur prend ces distances vis-à-vis des conventions linguistiques qui sont contraignantes pour inventer un langage qui ne se met à aucune correction orthographique et grammaticale. Cette action est le résultat d'une double pression, découlant de l'opération de sélection et de transformation, auquel se trouve soumis le matériau sociolinguistique lorsqu'il est littérisé. Pour Maingueneau (2004, p. 140), le phénomène émane de l'interaction des lois qui régissent les échanges verbaux et les normes présidant à la liberté d'écriture :

En fonction du champ littéraire et de la position qu'il y occupe, l'écrivain négocie à travers l'interlangue un code langagier qui lui est propre. Dans cette notion s'associent étroitement l'acception de « code », comme système de règles et de signes permettant une communication avec celle de « code » comme ensemble de prescriptions : par

définition, l'usage de la langue qu'implique l'œuvre se donne comme la manière dont il faut énoncer, car la seule conforme à l'univers qu'elle instaure.

Le roman est un syncrétisme de tous les genres littéraires. Sans aucune transition, on y retrouve de la poésie, du théâtre, du mythe etc., ces différents genres font de l'œuvre de K. Kwahulé un fourre-tout :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésie, saynètes). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. (Bakhtine, 1978, p. 141)

La multiplicité des digressions, des anecdotes, des figures de rhétorique, la similitude avec le journal intime, des scènes dialoguées... et autres collages soulignent son aspect dialogique. Le langage des comparses se mêle aux propos du héros et à celui du narrateur principal (qui n'est plus la seule instance du récit). L'hybridité narrative perceptible à travers les différents langages qui s'entremêlent dans le texte exprime la réalité sociale. Les narrateurs multiples tranchent avec le narrateur omniscient du roman traditionnel. Cette écriture polymorphe et polyphonique répond à deux principes esthétiques. D'une part, elle brise la linéarité du récit et d'autre part, elle contribue à l'éclatement du texte.

De plus, la valeur esthétique du texte est soutenue par la prégnance du pérégrinisme. Ce phénomène linguistique consiste à transposer des idiomes ou des tournures provenant d'une langue quelconque dans une autre langue sans les assimiler. L'incorporation du nouchi (français populaire ivoirien) et d'autres langues dans la langue d'emprunt (la langue française) créent une hétérogénéité que le lecteur décèle en harmonisant les différents codes linguistiques en jeu. En termes de registre de langue, on observe une variation diatopique. La déclaration d'amour de « Streaker à Mo' Akissi » en est un exemple :

Heureusement. Il est donc revenu supplier à genoux. Mo' Akissi de le reprendre avec des tonnes de Tequiero I love you N'bi fè Ich liebedich N'cloho Moi amore je t'aime Na linguïyo je t'aime N'bifè je t'aime (...) Chérie coco. (Kwahulé, 2006, p. 112)

Pour exprimer son amour à « Mo' Akissi », « Streaker » combine l'anglais, le dioula, l'allemand, l'agni, l'espagnol, le français, le lingala. Ce plurilinguisme n'est pas sans conséquence pour le lecteur francophone unilingue. Dominique Combe (1995, p. 140) le relève en ces termes : « le problème crucial du texte francophone est celui de la cohérence linguistique : l'entrelacement [du français et de la langue maternelle] devient rapidement fastidieux pour le français [unilingue] ». Le roman francophone africain peut sembler soporifique pour le locuteur qui ne parle que le français.

Cependant, stylistiquement, cette technique discursive est enrichissante en ce qu'elle donne lieu à deux phénomènes langagiers imbriqués : la diglossie littéraire et la diglossie textuelle. Ces deux phénomènes opèrent sur le plan linguistique et sur le plan textuel. La diglossie littéraire « est l'art par lequel un auteur traduit de manière littérale une lexie d'une langue à une autre langue. C'est une pratique intertextuelle à travers laquelle certains auteurs transposent directement certaines tournures de la langue maternelle dans la langue d'écriture ». (Coulibaly, 2019, p. 4) En pratique, elle consiste à produire une œuvre en recherchant un équilibre entre les langues. La diglossie textuelle, en revanche, se manifeste à l'intérieur d'un texte qui devient une bibliothèque qui porte les indices d'une première écriture dans la langue de l'auteur. Elle se solde par l'insertion de divers types d'intertextes dans l'œuvre. La pression exercée sur les langues crée une tension entre les langues et le texte. Ce qui donne lieu à des pratiques intertextuelles et à une variation diastratique qui génèrent des échos à l'intérieur des œuvres. L'opération permet au romancier de préserver ou d'affirmer son identité culturelle.

Les idiomes: « zyeux dans zyeux » (Kwahulé, 2006, p. 38), « parce que son nom là ya trop papier longuer dedans » (Kwahulé, 2006, p. 42), « un gaou » (Kwahulé, 2006, p. 40), « petite djantras » (Kwahulé, 2006, p. 43), « maquillés on dirait toutou » (Kwahulé, 2006, p. 10), « un faux-type » (Kwahulé, 2006, p. 46), « woyo-woyo » (Kwahulé, 2006, p. 78), « amusement » (Kwahulé, 2006, p. 198), « maquis » (Kwahulé, 2006, p. 55) ; « les boyrodjans » (Kwahulé, 2006, p. 55), « la classe était finie » (Kwahulé, 2006, p. 22), « okpo ! » (Kwahulé, 2006, p. 47) le confirment. Ces expressions usitées par les personnages sont des sociolectes qui témoignent de cette volonté de préserver l'identité culturelle. L'œuvre est un décalque d'une énonciation spécifique à un groupe social, à une communauté. Le nouchi comme l'explique P. N'da (2003, p. 119) est la langue parlée partout en Côte d'Ivoire :

Il repose sur des éléments essentiels de la langue française, notamment le nom et le verbe ; il est quotidiennement utilisé en ville et même dans les villages par les populations ivoiriennes non scolarisées [...] il permet de communiquer facilement, de commercer et de se comprendre partout en Côte d'Ivoire où il existe une multitude de langues différentes, d'une région à l'autre..

Les différentes expressions usitées par les personnages ressortissent à différentes connotations sociolinguistiques propres à la Côte d'Ivoire. En absence d'une langue nationale, le nouchi est l'identité linguistique du pays. Cet idiome est parlé partout dans le pays tant par les étudiants que par les déscolarisés. La prééminence du « nouchi » et les phénomènes langagiers subséquents apparaissent comme la marque

d'authentification du roman de Kwahulé. L'enracinement culturel passe, absolument, par la textualisation de la société et par des marques d'individuations, symbole de la labellisation de l'écriture. Le phénomène correspond à une « scène d'énonciation » dans laquelle toutes les pratiques sociales sont exposées dans un style burlesque.

3. Scénographie d'un roman protéiforme : du plurilinguisme à la satire sociale

La scénographie part du principe selon lequel l'énonciateur aménage, à travers son énonciation, un cadre qui légitime son dire. *Babyface* est un discours qui dénonce les travers de la société africaine en général et ivoirienne en particulier. Il s'inscrit dans une scénographie de la satire sociale. La gabegie politique, les viols, l'inceste et la guerre sont hélas les thèmes majeurs de l'œuvre.

Le roman africain, depuis l'indépendance, peint sans tabou les faits et les méfaits du quotidien. On assiste à la désacralisation des mœurs et à l'immonde. De ce fait, le roman reflète la société qui le produit. Celui de Koffi Kwahulé est le témoignage d'une société à l'agonie, de la société africaine en perte de vitesse. Le contexte extralinguistique montre que l'œuvre relate la décennie de crise que la Côte d'Ivoire a connue. Le toponyme « République Démocratique d'Éburnéa » et les propos du narrateur de *Babyface* le justifient :

Les étrangers étaient devenus la source matricielle de tous les problèmes que connaissent les éburnéens. Un groupe d'intellectuels dénommé le FER, le Front Eburnéen du Refus, faisant montre d'une irresponsabilité criminelle avait inventé le douteux concept d'éburnité : un Eburnéen pur ! La loi du sang. Qui n'était pas né de père et de mère éburnéens eux-mêmes éburnéens de naissance n'étaient pas éburnéen. (Kwahulé, 2006, p. 55)

En réalité, le roman de Koffi Kwahulé est une satire de la société ivoirienne. La périphrase « République Démocratique d'Éburnéa » réfère à la Côte d'Ivoire. Le terme éburné renvoie à l'apparence de l'ivoire. Il a été usité par les premiers explorateurs pour désigner la Côte d'Ivoire. L'analyse du contenu révèle que l'extrait est une parodie de la constitution ivoirienne de 2000 qui en son article trente-cinq (art. 35) stipule que pour exercer à la magistrature suprême le candidat: « [...] doit être ivoirien d'origine, né de père et de mère eux-mêmes ivoiriens d'origine ».¹ Cet article,

¹ La constitution ivoirienne, Titre III, du Président de la République et du gouvernement, Article 35, p. 4.

selon les observateurs de la vie politique, est en partie lié à la crise survenue en 2002. La référence à la crise ivoirienne est également corroborée par la déclaration du personnage éponyme « *Babyface* » :

Je pars à la guerre...je vais rejoindre les rebelles du nord [...] je mets mes études en suspens. A quoi me serviraient mes diplômes dans un pays brisé ? il faut que je sois là où souffre mon pays. Les études attendront. (Kwahulé, 2006, p. 108)

Ces différentes séquences montrent que le roman de Kwahulé n'est pas contemplateur. L'œuvre est factuelle car elle s'inspire de la réalité pour dénoncer et instaurer une nation plus démocratique. Mais *Babyface* est aussi une scénarisation de pratiques obscènes. Le lecteur qui le découvre est frappé par le vocabulaire érotique qui l'inonde. L'intrigue se noue autour du viol, d'actes incestueux et autres pratiques qui choquent la morale. L'auteur dépeint avec toute la force du terme la perversité de la société ivoirienne. Le roman est l'expression de la sensualité et de la sexualité débridée. Le « poème de Abibi », un des personnages de cette œuvre à sa dulcinée, justifie cette affirmation.

« *poème LIII* » (de Abibi à la Muse)
[...]
Ou je ne dis pas
Que tu es sensuel
Et pulpeuse
Et belle
Et merveilleuse » (Kwahulé, 2006, p. 51)

L'analyse de ce poème montre que la connexion des termes « sensuel », « pulpeuse », « belle », « merveilleuse » par leurs contenus sémantiques et connotatifs mettent en exergue la concupiscence, l'érotisme et le charnel. Par ailleurs, la structure laconique du poème laisse transparaître le fond sonore Jazzifié sur lequel se noue l'intrigue. La présence des multiples didascalies apparaît comme un chapeau à l'action. Ces indications scéniques, par leur typographie, n'appartiennent pas au texte. Elles apparaissent comme une injonction donnée au praticien. Pour Jean-Marie Schaeffer (1995, p. 748-749), au théâtre « les didascalies n'appartiennent qu'au texte écrit : directement assumées par l'auteur de la pièce, elles fonctionnent d'abord comme des prescriptions linguistiques appelées à être transposées scéniquement ». Les didascalies traduisent une volonté de théâtraliser le récit. Le romancier, il faut le souligner, est dramaturge de formation. Il renouvelle le roman africain par l'intégration des codes théâtraux et musicaux. Les mouvements d'« Adama Katajé » et de « *Babyface* » s'apparentent à de véritables mises en scène maillées dans le récit. Les scènes de viol et les ébats sexuels s'inscrivent dans cette dynamique. Dans le roman, les propos sont empreints à

l'apologie du sexe. Cette technique de narrativisation rompt avec celle du roman classique. Les expressions qui irriguent le texte : « fesses », « sale petite djantras », « cul », « jambes en l'air », « con » bousculent la pudeur et la morale. Dans l'imaginaire et le langage populaire ivoirien, elles connotent sexuellement l'œuvre. Ce discours, soutenu par les propos, de l'écolière violée par « Monsieur Dieusibon » le souligne :

La voix du maître n'était plus la voix du maître ; mon cœur est devenu fou. [...] le voilà comme sa mère l'a vu pour la première fois, allant et venant avec cette chose énervée, tendue entre les jambes [...] c'est avec ça qu'on obtient des bonnes notes [...] continue. et regarde-moi dans les yeux. [...] J'ai dit je suis blessée. Il m'a répondu ce n'est rien c'est normal. (Kwahulé, 2006, pp. 24–29)

Les constructions métaphoriques « mon cœur est devenu fou », « cette chose énervée, tendue entre les jambes » et les énoncés « c'est avec ça qu'on obtient les bonnes notes » décrivent la transmission sexuelle des notes dans les écoles et le chantage de certains enseignants véreux. L'auteur met les projecteurs sur la violence basée sur le genre et les attouchements sexuels. Cette écriture de la débauche sexuelle est saisissable dans les énoncés suivants :

Ils se contentent de te serrer en passant leurs mains entre tes fesses et en glissant leur langue dans ton oreille » (Kwahulé, 2006, p. 47). Il lui passe la main ici, il lui passe la main là, partout, jusque dans les endroits où la main ne doit pas passer en public. On dirait film porno. (Kwahulé, 2006, p. 78)

Les constructions périphrastiques « leurs mains entre tes fesses », « en glissant leur langue dans ton oreille », « film porno », les déictiques « ici », « là », « partout » « les endroits » décrivent avec précision la débauche qui transpire dans le roman. Cet autre extrait relate l'acte incestueux de « Streaker » amant de « Mo'Akissi » :

Et ce petit con de Streaker, pendant que Mo'Akiss se crève le cul au travail, qu'est ce qu'il fait ? De la poésie entre les cuisses de Nolivé, la propre petite sœur de Mo'Akissi. Même père même mère (...) même pas treize ans elle joue avec chose de sa grande sœur. Et dans leur lit en plus. (Kwahulé, 2006, p. 46–47)

La dénonciation des violences sexistes se traduit par une atteinte à la pudeur, par des relations sexuelles avec des mineures. Les constructions déballet l'impudicité en œuvre dans le roman : « De la poésie entre les cuisses de Nolivé », « même pas treize ans », « elle joue avec chose de sa grande sœur », « Et dans leur lit en plus ». Elles génèrent dans la discursivité des figures telles que l'hyperbate et l'anacoluthie. Ces figures impriment dans l'œuvre des disjonctions syntaxiques de style oral. Elles fixent dans le roman une énonciation propre à un groupe social.

4. Restauration du monde par l'immonde : exploration de la carnavalisation dans *Babyface* de Koffi Kwahulé

La carnavalisation, terme qui relève de l'anthropologie culturelle, est une fête licencieuse transgressant les normes sociales. La théorisation de la notion dans le champ littéraire est l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et la Renaissance* (1982), puis dans *Problèmes de poétique de Dostoïevski* (1998). Julia Kristeva a dans une large mesure contribué à l'expansion du concept dans l'espace francophone. Les hypothèses émises dans ces deux ouvrages sont les signes avant-coureurs d'un ensemble d'études sur la transgression discursive. Un discours est qualifié de carnavalesque, lorsqu'il y a une transposition matérielle des caractéristiques du carnaval dans la forme et dans le fond. Il s'agit d'une déconstruction du langage ordinaire. En littérature, le carnavalesque est un ramas d'éléments disparates pour exprimer une vision singulière du monde. Ce langage rend pensable l'humanité à travers la bestialité et l'absurdité. En ce XXI^{ème} siècle, la production romanesque africaine s'inscrit dans cette tendance. Dans un langage grotesque, le romancier textualise le vice, symbole d'une dépravation des valeurs, par des actes de viol, par des pratiques incestueuses, des expressions grossières, des harcèlements sexuels à l'école et par la narration des faits pornographiques. Ce vice textuel se concrétise par une configuration apocalyptique. Nous en voulons pour preuve ces paroles du narrateur principal :

« Bras droit mangé...
Corps gauche mangé...
Jambe droite mangé...
Bras gauche mangé...
Corps droit mangé...
Jambe gauche mangé...
Cou mangé...
Menton mangé...
Joue droite mangée Joue gauche mangée...
Oreille droite...
Oreille gauche... » (Kwahulé, 2006, p. 61)

Le langage se présente comme un discours saccadé. Il est ponctué par des phrases inachevées. Les énoncés en langue française obéissent à une certaine codification. D'un point de vue linguistique, la structure de la langue est composée d'un syntagme nominal (SN), d'un syntagme verbal (SV) et d'un syntagme prépositionnel (SP) dans le cadre de la phrase complexe. Le langage tenu par le narrateur est marqué

par l'emploi des formes orales et agrammaticales. Ce langage est haché en ce qu'il est contraire, à la norme qui préside à la construction des énoncés en langue française. L'écriture de l'eschatologie annonce le déclin d'un monde empreint de violence. Elle est exprimée à travers le lexique de l'anatomie humaine. La répétition du verbe « mangé » met en lumière la dimension anthropophagique de l'homme. Le récit est une sonde. Il permet de zoomer au plus profond de la nature humaine.

Le discours symbolise la perte de la raison, du langage et l'emprise de l'horreur. Le maillage de l'horreur, du sexe et de l'excrément érigent *Babyface* au rang de discours carnavalesque. Le carnaval, ce phénomène social qui fait cohabiter la morale et l'immorale, l'ordre et le désordre, la logique et l'illogique... est un art à deux versants anti-thétiques. C'est donc un phénomène essentiellement dialogique. Julia Kristeva (1969, p. 99) le confirme :

Le carnaval est essentiellement dialogique [...] ce spectacle ne connaît pas de rampe ; ce jeu est une activité ; ce signifiant est signifié [...] celui qui participe au carnaval est à la fois acteur et spectateur [...] dans le carnaval le sujet est anéanti [...]. Ayant extériorisé la structure de la productivité littéraire réfléchie, le carnaval inévitablement met à jour l'inconscient qui sous-tend cette structure : le sexe, la mort. Un dialogue entre eux s'organise, d'où proviennent les dyades structurales du carnaval : le haut et le bas, la naissance et l'agonie, la nourriture et l'excrément, la louange et le juron, le rire et les larmes.

Dans l'œuvre, tout s'affronte, se confond et se neutralise comme dans le carnaval. En tant que phénomène de représentation sociale, le carnaval se présente comme une imitation caricaturale de la société, c'est-à-dire une parodie. Le roman de Koffi Kwahulé est comme un tsunami discursif. Ce séisme verbal est provoqué par un tremblement des mœurs, des avalanches de pratiques incestueuses et par un éboulement des valeurs morales. À l'instar de ce phénomène social, *Babyface* est un dialogue de plusieurs genres de discours et types de discours. On y dénombre des poèmes, quatre (04) lettres d'amours et treize (13) lettres ordinaires qui se présentent comme des fragments, des correspondances et des notes personnelles, des chansons, le mythe de « Mami Watta », les épîtres bibliques. L'accolement de ces discours, dans le même espace médiatique, en fait un patchwork textuel et culturel à l'image du carnaval.

5. Conclusion

Partant de l'hypothèse que *Babyface* est un discours carnavalesque, nous sommes parvenu à démontrer que l'œuvre est un macrocosme discursif. La configu-

ration des énoncés et la disposition typographique se caractérisent par une architectonique qui rompt avec le roman classique. Cette rupture qui s'opère à divers niveaux est perceptible à travers la théâtralisation du récit. La fragmentation de l'intrigue entraîne un métissage textuel extrême. Ce phénomène langagier s'opère par de multiples digressions, des anecdotes, des séquences dialoguées et des collages de toutes sortes. La juxtaposition des diverses langues et des intrigues soulignent l'automatisme de l'écriture. La prospection de la surface discursive laisse transparaître une écriture scatologique. Cette pratique langagière met en lumière la bestialité qui a pris les commandes de la société. La propension à dénoncer par un langage eschatologique est prophétique, dans la mesure où la fin du monde annoncé se signale par les guerres de toutes sortes.

La valeur esthétique de ce discours réside dans son ancrage culturel. Cette authentification résulte du xénisme. Ce phénomène linguistique consiste, en général, à transcrire des réalités ou des pratiques langagières propres à une culture donnée et considérée comme inexprimable dans la langue réceptrice. L'analyse de la scène d'énonciation montre qu'en tant que genre de discours, le roman correspond à « un horizon d'attente ». Une telle pratique peut s'avérer déroutante en raison de sa complexité. Nous pouvons, en définitive, soutenir que le discours carnavalesque est une région de l'esthétique postmoderne.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES:

- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1978). *L'Oeuvre de François Rebelais et la culture populaire du Moyen-âge et de la Renaissance*. Gallimard.
- Bakhtine, M. (1998). *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Seuil.
- Combe, D. (1995). *Poétique francophone*. Hachette.
- Coulibaly, D. (2019). Regard stylistique et comparatif des pratiques diglossiques dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté: deux romans d'expression française. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue Nordique des Études Francophones*, 2(1), 1–11. <https://doi.org/10.16993/rnef.19>
- Kourouma, A. (1968). *Les Soleils des indépendances*. Presses de l'Université de Montréal.
- Kourouma, A. (1995). *Les Soleils des indépendances*. Seuil, coll. « Points ».
- Koffi, K. (2006). *Babyface*. Gallimard.
- Kristeva, J. (1969). *Semiotikè: Recherche pour une sémanalyse*. Seuil.
- Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin.
- N'da, P. (2003). *L'Écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine*. L'Harmattan.

Ouologuem, Y. (1968). *Le Devoir de violence*. Les Éditions du Seuil.

Schaeffer (J.-M.). (1995). « Énonciation théâtrale ». In O. Ducrot & J.-M. Schaeffer. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (pp. 740–752). Seuil.

Daouda Coulibaly est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée: *Stylistique et Analyse du discours: pour une relecture des textes poétiques d'Afrique noire francophone*. Il enseigne la stylistique et la rhétorique à l'Université Peleforo Gon Coulibaly dans le Nord de la Côte d'Ivoire. Il s'intéresse, particulièrement, à la relation que la stylistique entretient avec les théories discursives, l'énonciation, la pragmatique et les relations intertextuelle et culturelle qui président à la création des textes littéraires africains francophones.

Visions et représentations du quartier de Chinatown à Paris dans les films français de l'extrême contemporain: de l'exotisme au multiculturalisme

YUE PAN

Université de Paris1 Panthéon-Sorbonne / France

✉ Yue.Pan@etu.univ-paris1.fr

RÉSUMÉ. Cette étude examine les représentations du triangle de Choisy, le quartier reconnu comme Chinatown de Paris, dans trois films français contemporains : *Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Paris, je t'aime* (2006) et *Made in China* (2019). L'article a pour objectif de montrer le regard, qui se manifeste à travers ces films, porté par le courant dominant de la société française sur cette enclave urbaine et sur la sous-culture sino-française. Avec une analyse des images de paysage urbain du quartier, des personnages masculins occidentaux qui se présentent dans China-

MOTS-CLÉS :

Chinatown ;
immigrés franco-asiatiques ;
culture sino-française ;
cinéma français ;
multiculturalité

Pour citer cet article

Pan, Y. (2022). Visions et représentations du quartier de Chinatown à Paris dans les films français de l'extrême contemporain: de l'exotisme au multiculturalisme. *Hybrida*, (5), 75–95. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).21958](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).21958)

town et des personnages féminins d'origine asiatique qui habitent ici, l'article présente les représentations cinématographiques de ce Chinatown parisien à travers trois plans : sa postmodernité architecturale, sa fonction dans l'organisation sociale de Paris et son rapport avec le courant dominant de la société française. L'article fait valoir que le Chinatown parisien représente le côté multiculturel de Paris sur l'écran. Ainsi, les images de Chinatown nous permettent d'observer l'évolution du multiculturalisme dans la société française.

RESUMEN. *Visiones y representaciones del barrio de Chinatown de París en las películas francesas contemporáneas: del exotismo al multiculturalismo.* Este estudio examina las representaciones del triángulo de Choisy, el barrio conocido como el Chinatown de París, en tres películas francesas recientes: *Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Paris, je t'aime* (2006) y *Made in China* (2019). El objetivo del artículo es mostrar cómo ve la sociedad francesa dominante este enclave urbano y la subcultura sino-francesa a través de estas películas. A través del análisis del paisaje urbano del barrio, de los personajes masculinos occidentales que aparecen en Chinatown y de los personajes femeninos de origen asiático que viven en el barrio, el artículo presenta las representaciones cinematográficas del Chinatown parisino a tres niveles: su posmodernidad arquitectónica, su función en la organización social de París y su relación con la sociedad francesa mayoritaria. El artículo sostiene que el Chinatown parisino representa el lado multicultural de París en la pantalla. Así, las imágenes de Chinatown nos permiten observar la evolución del multiculturalismo en la sociedad francesa.

ABSTRACT. *Visions and representations of the Paris Chinatown district in extremely contemporary French films: from exoticism to multiculturalism.* The present research studies the representations of triangle de Choisy, the district known as Chinatown of Paris, in three contemporary French movies: *Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Paris, je t'aime* (2006) et *Made in China* (2019). The research objective is to figure out the perception that the mainstream French society holds towards this urban enclave and the Sino-French subculture, which can be observed through these movies. By analyzing the images of the landscape of the district, the Occidental male characters who hang around in the district and Asian female dwellers of the district, the article presents three aspects of the cinematographic representations of Parisian Chinatown: its architecture post-modernity, its function in the social organization of Paris and its relationship with the mainstream society. The article argues that Parisian Chinatown represents the multicultural side of Paris on the screen, so that the Chinatown images provide a perspective on the evolution of the multiculturalism idea in French society.

PALABRAS CLAVE:
Chinatown;
Inmigración asiático-francesa;
cultura chino-francesa;
cine francés;
multiculturalidad

KEYWORDS:
Chinatown;
Asian-French immigration;
Sino-French culture ;
French cinema;
multiculturality

1. Introduction : l'incohérence entre « quartier asiatique » et « Chinatown »

Dans le film *Made in China* (2019), lorsque deux personnages arrivent dans le quartier du triangle de Choisy, le protagoniste français, Bruno, commente : « Que c'est grandiose, Chinatown ! » En fait, strictement parlant, bien que plusieurs zones soient administrativement reconnues comme « quartiers asiatiques », il n'y a pas d'endroit officiellement nommé « Chinatown » à Paris. Pourtant le triangle de Choisy, qui se situe dans le 13^e arrondissement de Paris, est certainement reconnu comme le Chinatown de Paris dans la culture populaire. Une preuve anecdotique : dans le langage familier parisien, on dénomme l'arrêt du métro « porte de Choisy » « porte des Chinois ».



Figure 1 : la carte du triangle de Choisy

Ici, une incohérence se présente : de toute évidence, la description « quartier asiatique » et le terme « Chinatown » ne font pas référence à une même idée. Le mot « Chinatown » trouve son origine dans les journaux de San Francisco des années 1850 pour décrire la zone locale où les immigrants sino-américains s'installaient. Ce sont des immigrants d'origine de cinq villages de la province du Guangdong, au sud de la Chine.¹ Donc, à l'origine, l'idée de Chinatown est claire : c'est un quartier où les immigrants chinois se logent et construisent leur vie. Mais lorsque l'on introduit ce terme en langue française pour décrire le triangle de Choisy, des ambiguïtés apparaissent sur plusieurs plans. Premièrement, sur le plan démographique, pour des raisons historiques, une grande partie des habitants du quartier sont des immigrants de l'ancienne Indochine,² selon les statistiques citées par Michelle Guillon dans *La Localisation des Asiatiques en région parisienne*.³ Deuxièmement, sur le plan économique, beaucoup de commerces dominants du 13^e arrondissement appartiennent à ces immigrants, et non aux Chinois de la Chine. Par exemple : la plus grande entreprise alimentaire asiatique qui se trouve dans ce quartier, Tang frères, a été fondée par deux entrepreneurs chinois-laotiens, les frères Bou et Bounmy Rattanavan.⁴ En bref, démographiquement et économiquement, l'identité « Chinatown » de ce quartier diversifié est douteuse.

¹ À l'exception de très peu de marchands et d'étudiants étrangers, les premiers immigrants chinois aux États-Unis étaient tous paysans ou pêcheurs venant des cinq villages de Guangdong (connus comme « 五邑 (wuyi) » en Chinois.).

² Cette population est, en général, composée par deux groupes d'immigrants de l'ancienne Indochine, l'un est celui des étudiants que la France a accueillis pendant la guerre du Viêt Nam avant 1960 et la guerre civile ; cette population compte plus de 20 000 personnes. L'autre est le groupe de réfugiés que la France a accueillis depuis 1975 ; cette population compte plus de 150 000 personnes. Ces deux groupes d'immigrants ainsi que leurs descendants forment la principale diaspora de l'Asie du Sud-Est en France, dont la majorité vit dans la région parisienne.

³ C'est grâce au travail de Michelle Guillon, géographe française, que nous avons pu obtenir cette description quantitative sur la population d'origine asiatique présente en France et notamment dans la région parisienne. Cette géographe a recueilli des statistiques issues de recensements réalisés par l'Institut National de la Statistique et des Études Économiques (INSEE) et de ses recherches personnelles. Notons que, à l'inverse des États-Unis et du Royaume-Uni où les recensements ethniques sont régulièrement réalisés par le secteur public, un tel recensement est interdit par la loi en France, selon la décision n° 2007-557 du 15 novembre 2007. Par conséquent, il n'y a pas de statistiques récentes que nous puissions utiliser. Quant aux anciennes statistiques, elles datent de l'époque prénumérique et manquent d'exactitude. Néanmoins, cela nous permet d'avoir un état descriptif de la population asiatique en France au cours de la seconde moitié du xx^e siècle.

⁴ Les vrais quartiers des immigrants de la République Populaire de la Chine sont plutôt celui des Arts et Métiers et de Belleville.

Cependant, sur le plan culturel, malgré cette diversité non-négligeable, il est vrai que le triangle de Choisy est fortement identifié comme un haut-lieu culturel chinois à Paris par deux sortes de populations : les habitants immigrés du quartier et les personnes habitant hors du quartier, disons, de façon générale, les Français de souche. Une preuve : ici, on peut non seulement trouver la librairie de You Feng, une librairie entièrement en chinois qui est aussi une maison d'édition tenue par un monsieur chinois-cambodgien, Henri Kim ; mais il y a aussi une bibliothèque municipale parisienne avec un grand nombre d'archives en chinois. La librairie représente la force d'économie ethnique, la bibliothèque municipale celle de la municipalité.⁵ Ces deux forces jouent ensemble pour valoriser ce quartier comme haut-lieu de la culture chinoise à Paris, donc le « Chinatown » en terme culturel.

De ce fait, nous supposons qu'il y a une volonté de projeter l'idée de « Chinatown » sur ce quartier asiatique qui se présente sur le territoire français. Et cette volonté se manifeste en particulier par l'intermédiaire du cinéma. En effet, le triangle de Choisy est un quartier très cinématographique, d'*Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Poids Léger* (2004) à *Made in China* (2019) et *Les Olympiades* (2021), très récent, en passant par *Tirez la langue, Mademoiselle* (2013), ainsi qu'une partie de *Paris, je t'aime* (2006), il n'a jamais cessé d'être présent sur l'écran français contemporain en tant que Chinatown parisien.

Cet article a pour objectif d'interroger cette volonté de qualification par la société française du triangle de Choisy en « Chinatown » parisien. Cette qualification se montre dans les représentations cinématographiques. Nous nous sommes intéressés à la contribution du cinéma dans le processus de cette catégorisation. Ici, nous devons considérer trois choses : le triangle de Choisy réel, l'idée de Chinatown et le cinéma qui les reflètent. Pour mieux comprendre la position et la particularité du cinéma, nous nous permettons d'introduire une idée de Michel Foucault :

Il y a d'abord les utopies. Les utopies, ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée... Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toutes civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société... ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies

⁵ La municipalité du 13e arrondissement s'engage vraiment dans la promotion de « Chinatown ». Chaque année, il y a un concert du nouvel an chinois qui a lieu à la mairie du 13e, sans parler des danses des lions qui ont toujours lieu sur le Parvis de la mairie, ainsi que le défilé du nouvel an chinois, ...

et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu... mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement... (Foucault, 2004, p. 14-15)

Nous pouvons adapter cette idée à notre étude : nous pouvons considérer le vrai quartier comme une « hétérotopie » dans le sens foucauldien, car, de toute évidence, c'est un « emplacement réel » qui a une fonction dans la société. Nous considérons l'idée de Chinatown comme une « utopie », car il s'agit d'un espace sans lieu réel qui pourtant existe dans la conscience collective. Alors les images cinématographiques de Chinatown sont un « miroir » entre ces deux espaces, l'un réel et l'autre imaginaire, miroir qui envoie le reflet de chacun d'eux. Effectivement, le cinéma est à la fois un reflet de l'espace réel, puisque les images ont été tournées là-bas, et l'idée qu'a le public français de Chinatown, puisque les éléments présents ont été choisis et sélectionnés parmi d'autres. Ce choix et cette sélection ont été faits pour et par l'imaginaire collectif. Ainsi, avec les représentations cinématographiques de Chinatown, nous allons voir : comment les cinéastes construisent-ils un espace cinématographique de Chinatown avec les images du triangle de Choisy ? Quels sont les éléments mis en lumière dans ces films ?

Pour répondre à ces questions, nous allons nous focaliser sur les images de Chinatown parisien dans trois films : *Augustin, roi du Kung-fu* (1999), *Paris, je t'aime* (2006) et *Made in China* (2019). Tous les films mentionnés auparavant seront nos références, mais nous prenons ces trois films comme corpus principal. En effet, ces films mettent en avant l'altérité culturelle et sociale de Chinatown avec une narration entre des personnages locaux et des personnages hors du quartier, au lieu d'une narration simplement entre les Français, comme par exemple, dans *Tirez la langue, Mademoiselle*.

Nous allons étudier les représentations de paysage du Chinatown parisien, les visiteurs français qui entrent dans ce quartier, les habitantes chinoises de Chinatown qui incarnent la culture chinoise dans le regard français. Cela nous amènera à une meilleure compréhension : que signifie Chinatown pour les Français ? À quel besoin de la société française cela répond-t-il ?

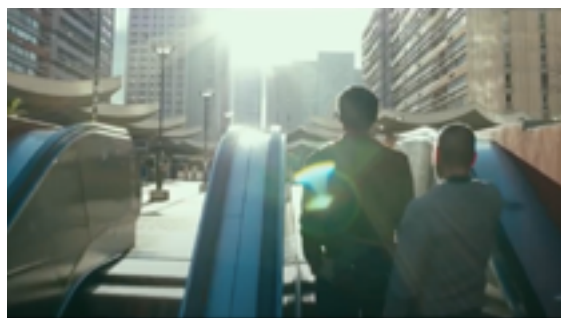
2. Escalator, toits en forme de pagode et grandes tours : un ailleurs

Tout d'abord, l'accès au triangle de Choisy n'est pas très évident dans ces films. Les héros de *Paris, je t'aime* et de *Made in China* vivent exactement la même aventure en entrant dans le quartier : perdus, ils arrêtent des passants pour demander leur

chemin. Ensuite, ils croisent la première frontière : la barrière linguistique. La femme à qui le protagoniste demande son chemin dans *Paris, je t'aime* ne comprend pas un mot de français et la passante dans *Made in China* parle français avec un accent qui la rend incompréhensible. Ce petit drame comique donne un signe clair aux personnages français qu'ils entrent dans un espace qui n'est pas le leur. L'interaction avec les locaux avertit les Français du fait que ce sont eux les étrangers dans cet espace.



Claude Ossard et Emmanuel Benbichy



Montauk Films, Ripley Films et TF1 Studio



Montauk Films, Ripley Films et TF1 Studio

De gauche à droite, de haut en bas, figure 2 : *Paris, je t'aime*, figure 3 : *Made in China*, figure 4 : *Made in China*.

Ensuite, les héros français trouvent leur chemin et prennent l'escalator ou l'escalier de côté pour monter sur la dalle des Olympiades, où ils se trouvent encore plus perplexes devant la vue. Ce n'est pas une coïncidence de constater que tous les réalisateurs filment cette dalle avec un plan panoramique, révélateur des contradictions essentielles de Chinatown.

Les toits en forme de pagode, faisant penser au style architectural traditionnel chinois, contrastent fortement avec les grandes tours habitées qui n'ont pas de grande identité architecturale. Au premier regard, un voyage exotique est garanti sous les toits de pagode : parmi les magasins, à part un supermarché français, il y a un salon de coiffure chinois, des restaurants avec des enseignes écrites en chinois, en vietnamien ou bilingue, même trilingue ; ensuite, nous nous sentons un peu désorientés : les tours de 32 étages évoquent certainement l'urbanité moderne, mais sommes-nous à New York ou à Shanghai ? Aucune indication nous permet de nous repérer.

Pour comprendre le paysage contradictoire sur cette vue, nous devons remonter à un grand projet d'aménagement municipal de Paris qui date des années 1970, intitulé « Italie 13 ». Pour simplifier, ce projet consiste à réaménager le 13^e arrondissement ; le terrain du triangle de Choisy est évidemment concerné. Avant cet aménagement, ce terrain était l'emplacement d'anciennes usines automobiles de Panhard & Levassor dans les années 1930 ; après l'arrêt de l'activité de l'entreprise en 1967, le terrain est donc devenu une friche industrielle. Dans ce contexte, le projet a été mis en place sous la supervision de l'architecte Michel Holley, qui adhère à l'idée d'« urbanisme vertical ». Ainsi, sont nées des tours de 32 étages, avec un certain niveau de confort moderne, pour installer des habitants de classe intermédiaire. À propos des toits en forme de pagode qui ont été construits en parallèle des tours, ils n'ont rien à voir avec la culture chinoise ou asiatique. « Les pagodes sont une mode architecturale, on en trouvait beaucoup dans les stades construits à l'époque » (Besse, 2021), explique Dung Truong, architecte et habitant du quartier. Suite à la vague d'immigration de l'ancienne Indochine à partir de 1975, ce quartier, moins cher que le centre de Paris, se retrouve peuplé par cette population et par d'anciens ouvriers chinois qui travaillaient pour les usines d'automobile et n'habitaient pas loin des Olympiades, « et qui, pour des raisons professionnelles ou personnelles, ont choisi de rejoindre leur communauté Porte de Choisy » (Guillon et Taboada, 1986, p. 41). C'est ainsi qu'un véritable quartier asiatique est né.

Nous voyons donc que c'est totalement un fruit du hasard si les toits en forme de pagode abritent aujourd'hui des commerces asiatiques. Nous comprenons également pourquoi les hautes tours ne correspondent aucunement à l'idée de Chinatown car elles n'ont pas été construites pour implanter un Chinatown. Au contraire, elles étaient censées donner une image très internationale, et on leur a donné des noms de villes olympiques : « Grenoble », « Londres », « Mexico », « Rome », « Athènes » et « Tokyo », ...



Figure 5 : *Made in China.*

Dans ce contexte, nous comprenons mieux pourquoi des cinéastes français s'intéressent à cet endroit pour des raisons complètement différentes. Certains viennent chercher l'ambiance de New York : « nous avons utilisé beaucoup de rouge et de doré pour "glamouriser" le quartier et lui donner un côté new-yorkais. » (Besse, 2021) dit Axelle Ropert, réalisatrice de *Tirez la langue, Mademoiselle*. D'autres considèrent que le quartier représente le côté moderne de Paris : « j'aime ce quartier qui dit la modernité de Paris » (Vely, 2021), dit Jacques Audiard en parlant de son nouveau film *Les Olympiades*. En fin de compte, c'est un endroit qui peut être partout et nulle part. Jacques Audiard a bien indiqué l'unicité du paysage d'ici par rapport aux autres quartiers de Paris. Mais le terme « modernité » est interrogeable. Si la modernité de Paris se manifeste dans les immeubles haussmanniens, ce paysage de Chinatown, le visage de Paris le moins parisien, représente la face postmoderne de Paris : l'Asie du Sud-Est, la Chine, la France, New York, Mexico... Les symboles hybrides que l'on retrouve partout dans le monde se croisent ici et forment un paysage de collage. En rassemblant ces éléments hétéroclites dans la description du triangle de Choisy, l'identité de l'espace devient floue. Par conséquent, c'est à la fois partout et nulle part. Cependant, dans le contexte des films, en contraste avec l'espace défini comme « Paris », la déconstruction identitaire du triangle de Choisy construit son identité : ce n'est pas Paris. Donc, par rapport à Paris, c'est un ailleurs. À cet égard, retournons à l'aventure des personnages français dans *Paris, Je t'aime* et *Made in China*. Après avoir traversé la frontière linguistique nette, où arrivent-ils ? La seule chose certaine : c'est qu'ils arrivent ailleurs qu'à Paris. Nous pouvons ainsi conclure que Chinatown représente un « ailleurs » comme espace cinématographique.

3. Une issue à la vie urbaine pour les flâneurs-consommateurs

Cette compréhension nous conduit à la question suivante : à quelle recherche de la société française générale cet espace d'« ailleurs » répond-t-il ? Les films cités donnent une réponse très révélatrice à cette question.

Il est remarquable que dans ces films les héros européens qui arrivent dans ce quartier vivent souvent, soit une impasse professionnelle, soit un problème personnel. En somme, ils ont une certaine incompatibilité avec la vie moderne d'une manière ou d'une autre. Par exemple, au début d'*Augustin, roi du Kung-fu*, nous voyons que le héros, Augustin, est un acteur peu talentueux, chassé d'un tournage, et qui a ensuite du mal à trouver un travail. Il semble maladroit à tous les endroits où il se présente car il dit toujours quelque chose d'intempestif au lieu de se mettre dans son rôle défini par

telle ou telle situation sociale ou professionnelle. De même, dans *Paris, Je t'aime*, le héros, Henny, un homme d'âge mûr, travaille comme démarcheur de produits capillaires, sous la pression constante de son employeur à l'autre bout du téléphone.

Cette instabilité professionnelle rend les héros marginaux dans la société française ; ils subissent toutes sortes de pression de la vie moderne urbaine. En apparence, ils arrivent dans Chinatown pour différentes raisons pratiques : Augustin a pour projet d'améliorer son Kung-fu afin de pouvoir se réinventer dans le cinéma ; Henny, tout simplement, travaille pour obtenir un bonus promis par son employeur. Cependant, au fond, une motivation commune se manifeste chez eux : ils sont à la recherche d'une sortie de la vie urbaine, du monde professionnel parisien, de son système et de la hiérarchie que ces personnages ont du mal à gérer.

En effet, Chinatown permet un décrochage de Paris. Nous voyons de belles images sur leur balade à Chinatown : Augustin, avec toutes ses affaires sur le porte-bagage arrière de son vélo, traverse les rues de Chinatown, les lumières au néon éclairent son visage ; Henny, avec son petit chariot sur la dalle des Olympiades, croise des scènes imprévues : un défilé de concours de beauté, «Miss Olympiades», des patineurs, une coiffeuse qui pratique le Kung-fu, un moine qui lui interdit d'utiliser son portable, sa source d'angoisse, ... Ainsi, les héros s'imprègnent du dépaysement et de l'anachronisme du quartier, ce qui leur permet de laisser Paris derrière eux et de rêver d'une autre vie.

Ciné B, Les Films Alain Sarde et France 2 Cinéma



Montauk Films, Ripley Films et TF 1 Studio

De gauche à droite, figure 6 : *Augustin, roi du Kung-fu*, figure 7 : *Made in China*.

Ici, il est intéressant d'introduire l'idée de flânerie dans le sens baudelairien pour examiner les voyages à Chinatown de ces personnages, car effectivement, ils flânent dans les rues en dehors du système de production de la société dominante. Chez eux, nous pouvons reconnaître certaines caractéristiques des flâneurs parisiens du XIX^e siècle, qui sont des individus « oisifs » pour lesquels « l'oisiveté est plus précieuse que le travail » (Lee, 2011, p. 123), d'après Walter Benjamin. En se baladant dans la rue et

en restant passagèrement dans des cafés, des hôtels, ..., ils s'opposent au système mécanique de production, ils protestent « contre le processus de production. » (Benjamin, 1979, p. 238) Cependant, ils ne sont pas des flâneurs-artistes dans le sens baudelairien qui pratiquent la flânerie pour réaliser une observation sur la société et la foule. Qui « voyage à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur... il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité », comme le note Baudelaire dans son essai *La Modernité*. Ces protagonistes – flâneurs d'aujourd'hui – sont plutôt des flâneurs-consommateurs typiques de notre époque extrême contemporaine. Ils se déplacent dans un lieu très dépaysant tout en restant en parfaite sécurité. Ils cherchent une aventure, mais pas une aventure frappante ; ils cherchent quelque chose de différent du système de production, mais différent de façon préconçue. Ils n'arrivent pas à Chinatown pour chercher une vraie compréhension du quartier, mais pour satisfaire leur curiosité. Ceci est tout à fait possible s'ils fréquentent des espaces de consommation, que ce soit un hôtel, un salon de coiffure, une boutique de cadeaux, voire même un cabinet d'acupuncture... comme nous voyons dans les films. Ils entrent seulement dans le Chinatown qui répond à leurs attentes, le Chinatown prêt pour accueillir des clients. Ce décalage entre ces héros flâneurs-consommateurs et les flâneurs-artistes dans le sens du XIX^e siècle révèle le fait que l'imaginaire essentiel de « Chinatown » est un produit culturel pour ces consommateurs européens. La réalité du triangle de Choisy n'a pas beaucoup d'importance pour eux. Sous la pression constante du système de production, effectivement, ils ont envie de partir « ailleurs ». Ce dont ils ont besoin, c'est un « Chinatown » qui se situe en dehors du système mécanique, pour traîner, pour sortir. Cet ailleurs est destiné à être différent, mais pas trop choquant.

Ironiquement, cette évasion de la vie moderne fait partie de la vie moderne. On a besoin d'un Chinatown comme étant l'« ailleurs » que l'on projette sur le triangle de Choisy, justement parce que l'on vit dans un Paris haussmannien, assez systématisé et rationalisé, et que l'on a besoin de quelque chose de différent. Cet « ailleurs » complète le système de production moderne. Le Chinatown du triangle de Choisy est un donc une nécessité pour Paris. Si bien que l'on s'y sent à la fois ailleurs et chez soi.

Ainsi voyons-nous cette fonction importante du quartier de Chinatown pour les visiteurs européens : il se prête à la flânerie et permet d'échapper à la hiérarchie et aux obligations imposées par la vie moderne, dans les lumières éblouissantes des lanternes et des néons. En même temps, cette aventure se vit en toute sécurité, car ce sont tous les espaces de consommation définis.

4. « Miss Chinatown »

Il est remarquable que dans tous nos films étudiés, tous les personnages non-asiatiques qui entrent dans Chinatown de l'extérieur sont masculins. En parallèle, il y a un rôle féminin d'origine asiatique, habitante du quartier, qui fait entrer le héros occidental, personnage masculin, à Chinatown. Dans *Augustin, roi du Kung-fu*, ce rôle féminin est Dr. Lin, interprété par Maggie Cheung ; dans *Paris, je t'aime*, c'est le rôle de la coiffeuse, Madame Li ; et dans *Made in China*, ce rôle est tenu par Lisa, une femme médecin franco-chinoise.

Ciné B, Les Films Alain Sarde et France 2 Cinéma



Montauk Films, Ripley Films et TF 1 Studio



Claudie Ossard et Emmanuel Benbity

De gauche à droite, de haut en bas, figure 9 : *Augustin, roi du Kung-fu*, figure 10 : *Made in China*, figure 11 : *Paris, je t'aime*.

Ces héroïnes partagent beaucoup de caractéristiques identiques : en général, nous pouvons dire qu'elles doivent être suffisamment chinoises, en même temps savoir valoriser des caractéristiques chinoises de manière occidentale pour pouvoir enfin être qualifiées d'ambassadrices.

Pour aborder cela de façon explicite, nous nous permettons d'introduire l'idée de concours de beauté « Miss Chinatown » pour faire une comparaison. Dans *Paris, je t'aime*, il y a cette scène sur un concours de beauté « Miss Olympiades » dont la représentation semble absurde : une affiche manuscrite, un défilé de qipao⁶ sur un

⁶ Le qipao est un vêtement féminin chinois traditionnel. Il s'agit d'une tunique avec un col scindé.

banc, aucun spectateur... Cependant, l'idée de « Miss Chinatown » est tout à fait réaliste. « Miss Chinatown USA » aux États-Unis, « Miss China Europe » sont des vrais concours de beauté réservés aux jeunes femmes d'origine chinoise, organisés par des associations de diaspora chinoise, visant à attirer le public chinois ainsi que non-chinois.



Claudie Ossad et Emmanuel Benbithy

Figure 8 : Paris, je t'aime.

Ce genre de concours de beauté contient toujours les mêmes éléments : défilé en maillot de bain, débat, démonstration de talent (très souvent les candidates font une démonstration d'un instrument musical chinois ou d'un art martial chinois ou d'une danse traditionnelle chinoise) et défilé habillé en qipao. En somme, cela nous permet d'observer que la beauté d'une femme chinoise dans un contexte occidental est définie par quatre critères : d'une part, la beauté physique de façon mannequin et celle de façon traditionnelle chinoise, d'autre part, l'intelligence de façon occidentale et suffisamment de connaissance sur la culture chinoise.

De ce point de vue, nous comprenons mieux les caractéristiques des héroïnes dans nos films étudiés : d'un côté, elles sont jolies, cette beauté physique est d'abord valorisée par les réactions exagérées des héros européens. Ensuite, elles doivent présenter une beauté exotique, ce qui est toujours visualisé en costume traditionnel chinois. Dans *Made in China*, Lisa porte un qipao bleu dans la séquence de mariage ; dans *Augustin, roi du Kung-fu*, Dr. Lin pratique du Kung-fu en costume chinois. Ainsi, leurs corps sont sexualisés et exotisés sur l'écran.

De l'autre côté, elles maîtrisent une technique particulière et souvent extrêmement stéréotypée et mystérieuse : Dr. Lin est acupunctrice, Madame Li pratique le Kung-fu. Cela représente leur caractère chinois. Ensuite, elles doivent savoir adapter leurs connaissances de la culture chinoise pour faire du bien aux héros. Exemples : pendant les séances d'acupuncture chez Dr. Lin, celle-ci parle de la médecine traditionnelle chinoise, voire même de la philosophie chinoise à Augustin. Elle commence par soigner son problème physique et finit par l'amener dans le monde spirituel. Le héros

secondaire de *Made in China*, Bruno, est allergique au glutamate. Il doit se priver de toute la cuisine asiatique. Cependant, chaque fois qu'il rencontre Lisa, en commandant pour lui, elle le fait avancer, petit pas après petit pas, dans cette cuisine, ainsi que dans la culture chinoise présente derrière cette cuisine.

Une femme jolie et intelligente peut, effectivement, rendre l'aventure à Chinatown plus agréable. Mais bien sûr cela ne fonctionne que dans le regard masculin, le « male gaze ». En effet, ces films adoptent ce regard de façon flagrante sur le plan visuel et narratif. Sur le plan visuel, la beauté d'un corp féminin doit toujours être validée par un personnage masculin. Dans *Made in China*, avant que Lisa soit présente sur l'image, nous voyons d'abord le visage explicite de Bruno très attiré par quelque chose. Comme si sans une telle réaction, nous ne pouvions pas voir la beauté de Lisa. Vers la fin de *Paris, Je t'aime*, Madame Li demande à Henny s'il l'aime avec les cheveux colorés en blond. Henny répond qu'il préfère ses cheveux en noir, la couleur originale. La logique derrière cela impose que la beauté de Madame Li ne peut pas s'affirmer sans être reconnue par l'homme. Sur le plan narratif, les femmes ne sont importantes que pour leur impact sur les hommes. Grâce au Dr. Lin, Augustin a pu confirmer ce qu'il a vraiment envie de faire ; par la suite, il part en Chine. Grâce à la rencontre avec Madame Li, Henny a pu se rafraîchir. Il vient à Chinatown sous beaucoup de pression et il repart l'allure légère. Mais à part cela, les films ne s'intéressent pas à ces femmes elles-mêmes. Exactement comme ce que Budd Boetticher a noté, cité par Laura Mulvey dans son article important, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* :

What counts is what the heroine provokes, or rather what she represents. She is the one, or rather the love or fear she inspires in the hero, or else the concern he feels for her, who makes him act the way he does. In herself the woman has not the slightest importance. (Mulvey, 1975)

Ainsi, nous voyons que le regard français sur ce quartier de Chinatown est non seulement français, disons, occidental, mais aussi masculin. C'est dans ce regard qu'une figure féminine physiquement attirante est créée pour incarner cet attrait de Chinatown. À travers ces héroïnes nous pouvons observer l'impression de Chinatown que le cinéma français essaie de donner au public : attirant, exotique, mais finalement tout y est bon et doux.

Il est à noter que le modèle de relation romantique entre une héroïne chinoise de Chinatown et un héros blanc occidental dans le cinéma français est complètement différent du modèle présent dans le cinéma américain. Dans le cinéma français, comme nous l'avons démontré, c'est une relation entre une guide culturelle et un voyageur curieux. Le héros entre et explore Chinatown et sa culture en suivant l'héroïne.

À l'inverse de ce modèle, dans le cinéma américain contemporain, le héros fait sortir l'héroïne de Chinatown. C'est toujours interprété comme une relation entre un chevalier et une fille misérable. Un exemple : la narration de *Now Chinatown* (2000) est celle d'un héros blanc-américain qui sauve une fille chinoise coincée dans un restaurant chinois à Chinatown et obligée de travailler comme une esclave. Il libère l'héroïne en lui racontant l'esprit américain, l'idée d'individualisme, de liberté et de rébellion, ... Un autre exemple, *Falling for Grace* (2007), est littéralement une histoire de Cendrillon chinoise. L'héroïne sino-américaine d'origine d'une famille très pauvre à Chinatown a finalement gagné le cœur du héros blanc-américain d'origine ultra-riche. En bref, dans le cinéma américain, le héros blanc-américain joue toujours un rôle de sauveur qui sauve une pauvre Chinoise de Chinatown soit spirituellement, soit matériellement.

Cette différence entre le cinéma américain et français reflète les différentes perceptions générales sur Chinatown des deux sociétés dominantes. Pour la société américaine, l'idée de Chinatown d'aujourd'hui est toujours liée à celle du XIX^e siècle, qui faisait penser à la pauvreté, aux crimes, aux gangsters, au manque d'hygiène... en contraste avec la société mainstream américaine qui représente « social advancement, assimilation, and the promise of the American Dream » (Marchetti, 1994, p. 124). Bien qu'il y ait beaucoup d'autre contenu qui s'ajoute sur l'image de Chinatown concernant l'héritage de la culture chinoise, l'esprit communautaire sino-américain, etc., il est très difficile d'enlever les premiers clichés de la pauvreté et de l'immoralité. Par rapport à cela, l'idée de Chinatown en France n'a pas cette origine. Au contraire, le quartier asiatique du triangle de Choisy est un des quartiers les plus nouveaux de Paris. Lorsque la notion de Chinatown se transfère dans le contexte social français, l'idée essentielle de « l'altérité » de la société française en général est conservée, à part cela, elle a pris des nouveaux sens. C'est pour cela que Chinatown dans le cinéma français est représenté comme très différente de la société française ; elle est mystérieuse et exotique, et pourtant aimable et sans danger.

5. Conclusion : la multiculturalité à la française

Pour conclure, nous voyons que le quartier de Chinatown est bien plus complexe qu'un simple espace physique. Dans le cas du triangle de Choisy, c'est une enclave d'immigration asiatique implantée dans un quartier urbain construit, ensuite interprétée en « Chinatown » parisien. Dans ce processus d'interprétation, beaucoup de complexités du quartier asiatique sont simplifiées. Finalement, « Chinatown », comme une interprétation, reflète plutôt des besoins de la société parisienne au lieu

de la vérité complexe de ce quartier asiatique. Le cinéma, comme un média majeur, est très révélateur de la perception de Chinatown parisien dans le regard de la société française. Nous avons choisi les films comme matériaux pour interroger les significations de Chinatown et nous avons analysé les représentations cinématographiques sur trois dimensions : le paysage, les visiteurs non-asiatiques et les habitantes du quartier.

Tout d'abord, en remettant dans son contexte social la vue panoramique de la dalle des Olympiades que les films montrent, nous avons compris la postmodernité du quartier que les images révèlent. L'architecture du Chinatown parisien est à l'origine un projet municipal d'aménagement, et ensuite, des commerces ethniques y ont trouvé leur place. Ensemble, la municipalité et l'économie ethnique ont formé ce paysage postmoderne qui évoque des lieux d'un peu partout en même temps : New York, l'Asie, Mexico...partout sauf le Paris haussmannien. C'est pour cela que ceci est un endroit qui représente « ailleurs » dans le regard parisien.

Ensuite, chez les héros, visiteurs qui entrent dans cet espace, nous reconnaissons certaines caractéristiques héritées des flâneurs parisiens du XIX^e siècle : ils pratiquent la flânerie comme une évasion hors du système mécanique de production imposé par la vie moderne. Mais au lieu de chercher une observation profonde comme les flâneurs-artistes, ces flâneurs entrent seulement dans des espaces de consommation qui permettent un voyage exotique de façon préconçue. Ainsi, nous constatons que le Chinatown parisien, cet « ailleurs », est une destination pour traîner offerte à ces flâneurs-consommateurs. Pour eux, l'essence de Chinatown est un produit culturel prêt à consommer pour se changer de l'ambiance de la société mainstream tout en restant en sécurité.

Enfin, nous avons examiné les habitantes du quartier, qui jouent un rôle d'ambassadrice culturelle dans les films. Le modèle répétitif de relation entre les visiteurs masculins non-asiatique et les habitantes d'origine chinoise révèle le fait que le regard de la société française mainstream sur Chinatown est non seulement occidental mais aussi masculin. C'est pour cela que les personnages féminins dans les films étudiés portent les mêmes caractéristiques que les gagnantes de concours de beauté « Miss China Europe », par exemple. D'un côté, leur corps est regardé, apprécié et exotisé par le regard masculin occidental. De l'autre côté, elles incarnent une culture impénétrable, avec leurs techniques mystérieuses, mais elles sont aussi très aimables et savent transmettre et adapter les éléments étrangers au contexte français. Ainsi, Chinatown parisien, incarné par ces personnages féminins dans le cinéma, paraît accueillant et sécurisé tout en gardant son image mystérieuse. Pour aller plus loin dans ce sujet, nous avons fait une comparaison entre les différents modèles de romance entre un protagoniste

masculin occidental et une habitante de Chinatown d'origine chinoise dans le cinéma français et le cinéma américain. Cette comparaison nous révèle que pour la société dominante américaine, les anciens stéréotypes venant du XIX^e siècle persistent, Chinatown reste toujours, d'une certaine mesure, un ghetto qui fait penser à la pauvreté et aux crimes ; contrairement à cela, Chinatown parisien représente l'image nouvelle et cosmopolite de Paris qui s'inscrit dans le paysage général de Paris.

En fin de compte, avec ces films, nous pouvons constater que, sur les écrans français, le triangle de Choisy est confirmé comme le « Chinatown parisien » où on peut se détendre, rêver, pour changer d'air et de vie quotidienne. Il est représenté comme « différent », et cette altérité complète l'image d'une ville multiculturelle de Paris.

Ce point est mis en question par le film tout nouveau de Jacques Audiard, *Les Olympiades*. Inspiré d'une série de bande dessinée américaine, *Les Intrus*, le film est sorti en novembre 2021. Dans ce film sur la vie sentimentale des jeunes Parisiens et Parisiennes, le triangle de Choisy représente la jeunesse et la diversité de Paris. Contrairement aux films étudiés dans cet article, l'identité de Chinatown n'a pas été abordée dans ce film. Les identités des jeunes personnages non plus, bien que l'héroïne, Lucie Zhang, soit clairement d'origine chinoise avec la présence de sa famille totalement sinophone. Cependant, ce n'est pas une coïncidence que le film portraiture trois personnages de différentes origines, même si le film occulte cette différence. Ce n'est pas non plus par hasard que le réalisateur fait le choix de ce quartier de Paris. Rappelons qu'Audiard a dit que le quartier illustre, à son avis, la modernité de Paris. Donc, d'un côté, le film choisit ce quartier pour sa diversité, sachant que ce choix n'a rien à voir avec la bande dessinée originale américaine, de l'autre côté, le film néglige délibérément cette question de diversité ethnique et culturelle dans la société parisienne. N'est-ce pas contradictoire ?

En effet, cette curieuse absence de question identitaire révèle, justement, le multiculturalisme à la française. À l'inverse de l'idée de « melting pot » des États-Unis, la stratégie française de gestion des relations interethniques consiste en « l'assimilation ». En termes simples, dans le premier modèle, les personnes de différentes origines sont supposées différentes. On ne considère pas les différences comme un problème, mais comme une source de créativité. Au contraire, le deuxième modèle met l'accent sur les points communs de tous les êtres humains, pour dire qu'en fin de compte, nous pouvons être pareils. C'est pour cela que, comme nous l'avons mentionné précédemment dans les notes de bas de page, il est interdit de faire un recensement ethnique en France. Résultat : l'ethnie est un concept qui existe mais reste pourtant non reconnu en France. Cette idée et sa contradiction se présentent bel et bien dans *Les Olympiades* :

il est sûr et certain que ce quartier d'immigration représente la diversité de Paris. C'est la raison pour laquelle il est considéré comme différent du quartier latin, par exemple. En revanche, le film se prive d'une discussion sur la diversité pour rejoindre l'idée de « l'assimilation » de la société française mainstream. Cela peut être interprété comme la conviction personnelle du réalisateur ou une tendance collective de la société française comme résultat de la politique. Cette stratégie politique n'est pas notre enjeu ici. Toutefois, il est nécessaire d'ajouter ce film très récent dans notre discussion, car cela ouvre une nouvelle perspective sur le multiculturalisme à la française. Tout bien considéré, nous faisons valoir que le Chinatown parisien représente le côté multiculturel de Paris, bien que l'interprétation de cette multiculturalité varie ou évolue. Chinatown permet d'illustrer la diversité ethnique et culturelle de Paris au cinéma, et ouvre cette discussion sur le multiculturalisme à la française. Cette diversité, dans certains cas, est considérée comme quelque chose que nous devons apprendre, ou au minimum connaître. Il s'agit plutôt de la pensée cosmopolite. Dans d'autres cas, nous pouvons et devons la négliger, ceci correspond plutôt à l'universalisme.⁷

Finalement, nous devons noter les limites de cette étude : c'est une étude qui se focalise seulement sur un regard, celui du grand public français, que le cinéma commercial met en évidence pour s'adresser à un public le plus général possible. Bien sûr, le quartier de Chinatown représente bien d'autres choses pour d'autres publics. Pour les habitants immigrés du quartier, Chinatown est leur résidence qui représente leur identité culturelle ; pour les Chinois qui résident ailleurs dans la région parisienne, c'est un lieu de service indispensable dans la vie et un remède à la nostalgie. Cela pour dire que cette étude se limite à un seul regard sur le quartier. Mais le quartier du triangle de Choisy est beaucoup plus compliqué, car tous ces regards cités plus haut se croisent et dialoguent entre eux. Pour l'instant c'est un sujet malheureusement très peu traité. Cependant nous voyons la forte potentialité des images du triangle de Choisy, de la dalle des Olympiades pour le cinéma français. Pour le moment, nous pouvons déjà dire que le Chinatown parisien est une icône qui représente la multiculturalité de Paris. À la suite de ces films, dans les décennies qui viennent, nous verrons si Chinatown

⁷ En ce qui concerne la différence entre le cosmopolitisme et l'universalisme, nous adhérons à l'interprétation de David Hollinger qu'il a présentée dans *Postethnic America* : « Cosmopolitanism shares with all varieties of universalism a profound suspicion of enclosures, but cosmopolitanism is defined by an additional element not essential to universalism itself : recognition, acceptance, and eager exploration of diversity. Cosmopolitanism urges each individual and collective unit to absorb as much varied experience as it can, while retaining its capacity to advance its aims effectively. For cosmopolitans, the diversity of humankind is a fact: for universalists, it is a potential problem ».

continue à représenter un «ailleurs» par rapport à Paris ou une partie assimilable pour la société mainstream. Autrement dit, les images de ce Chinatown nous permettront d'observer la perception sur la multiculturalité dans la société française.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abraham, J. (Réalisateur) (2019). *Made in China* [Film]. Montauk Films, Ripley Films et TF 1 Studio.
- Améris, J. (Réalisateur) (2004). *Poids Léger* [Film]. Pan-Européenne.
- Audiard, J. (Réalisateur) (2021). *Les Olympiades* [Film]. Page 114 et France 2 Cinéma.
- Banassat, M. (2002). *Chinatown ou les mystères et les splendeurs d'une cité interdite à Paris*. You-Feng.
- Baudelaire, C. (1863). *La modernité, Le Peintre de la vie moderne*. Le Figaro.
- Benjamin, W. (1979). *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite bibliothèque Payot.
- Besse, C. (2021, 07 novembre). Jacques Audiard, Anne Fontaine, Axelle Ropert... Les Olympiades, un décor hautement cinématographique. *Télérama*. <https://www.telerama.fr/cinema/jacques-audiard-anne-fontaine-axelle-ropert...-les-olympiades-un-decor-hautement-cinematographique-7003823.php>
- Casalegno, F. (1997). Michel Maffesoli. Du nomadisme. Vagabondages initiatiques. *In Agora débats/jeunesses*, 10 (pp. 132–133). https://www.persee.fr/doc/agora_1268-5666_1997_num_10_1_1574_t12_0132_0000_2
- Cauhapé, V. (2019, 26 juin). «Made in China»: un message louable ne suffit pas à faire un film. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/06/26/made-in-china-un-message-louable-ne-suffit-pas-a-faire-un-film_5481858_3246.html
- Christo-Foroux, A. et Arnold, F. (2010). *Entre parcs et jardins: opération de logements et halte-garderie, Paris 13e*. Archibooks.
- Dominguez-Lloret, C. (2014, 31 mai). Histoire brève de l'immigration chinoise en France. *Toute la culture*. <https://toutelaculture.com/actu/histoire-breve-de-limmigration-chinoise-en-france/>
- Doyle, C. (Réalisateur). (2006). *Porte de Choisy*. In *Paris, je t'aime* [Film]. Claudie Ossard et Emmanuel Benbihy.
- Dunning, S. (Réalisateur) (2000). *Now Chinatown* [Film]. Steven Dunning.
- Fontaine, A. (Réalisatrice). (1999). *Augustin, roi du Kung-fu* [Film]. Ciné B, Les Films Alain Sarde et France 2 Cinéma.
- Foucault, M. (2004). Des espaces autres. *Empan* (54), 12–19. <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>
- Guillon, M., et Taboada Leonetti, I. (1985). *Le triangle de Choisy – Un quartier chinois à Paris*. L'Harmattan, collection Migrations et changements.
- Guillon, M. (1995). La localisation des Asiatiques en région parisienne. *Perspective chinoises*, (27), 41–48. <https://doi.org/10.3406/perch.1995.1834>
- Hassoun, J. P. et Tan, Y. P. (1986). Les Chinois de Paris: minorité culturelle ou constellation ethnique? *Terrain*, (7), 34–44. <https://doi.org/10.4000/terrain.2909>

- Hauer, C. (2018, 12 janvier). Paris : Les Olympiades, ultra-moderne solitude des architectures urbaines-XIIIème. *Paris la douce*. <https://www.parisladouce.com/2018/01/paris-les-olympiades-ultra-moderne.html>
- Holley, M. (2012). *Urbanisme vertical et autres souvenirs*. Éditions Somogy.
- Hollinger, D. (1995). *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*. Basic Books.
- Jameson, F. (1983). Postmodernism and Consumer Society. In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (pp.111–125). Bay Press.
- Khoa, L. H. (1988). L’immigration du sud-est asiatique. *Hommes& Migrations*, (1114), 57–60. <https://doi.org/10.3406/homig.1988.1194>
- Laurentin, E. (2013, 9 juillet). Les Olympiades, un village dans la ville [Podcast]. In *France culture*. Radio France. <https://www.franceculture.fr/emissions/lheure-du-documentaire/les-olympiades-un-village-dans-la-ville>
- Lee, C. (2011). Le flâneur urbain et la masse-nomade. Réflexion inspirée des textes de Benjamin et de Kracauer dans les années 1920-1930. *Sociétés*, (112), 123–135. <https://doi.org/10.3917/soc.112.0123>
- Lee, F. A. (Réalisatrice) (2007). *Falling for Grace* [Film].
- Lefebvre, H. (1974). La production de l’espace. *L’Homme et la société*, (31-32), 15–32. <https://doi.org/10.3406/homso.1974.1855>
- Live, Y.-S. (1995). Les Chinois de Paris : groupes, quartiers et réseaux. In A. Marès & P. Milza, (Eds.), *Le Paris des étrangers depuis 1945. Éditions de la Sorbonne* (pp. 343–357). Editions de la Sorbonne. <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.991>
- Marchetti, G. (1994). *Romance and the “Yellow Peril”. Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction*. University of California Press.
- Moiroux, F. (2013, 14 février). Les Olympiades, Paris XIIIe : une modernité contemporaine. *Connaissance des arts. Pavillon de l’Arsenal*. <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/expositions/9829-olympiades-paris-13e.html>
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Quartiers asiatiques de Paris. *Wikipédia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Quartiers_asiatiques_de_Paris
- Ropert, A. (Réalisatrice) (2013). *Tirez la langue, mademoiselle* [Film]. Les Films Pelléas.
- Sassen, S. (2001). *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton University Press
- Simandoux, M. (2020, 18 novembre). La véritable histoire de la dalle des Olympiades. *Tempête sous les crânes*. <https://tempetesouslescranes.fr/societe/la-veritable-histoire-de-la-dalle-des-olympiades/18/11/2020/>
- Soesanto, L. (2019, 25 juin). « Made in China », tragédie de racines. *Libération*. https://www.liberation.fr/cinema/2019/06/25/made-in-china-tragedie-de-racines_1736123/
- Vely, Y. (2021, 15 juillet). Jacques Audiard : “le 13e arrondissement dit la modernité de Paris”. *Paris Match*. <https://www.parismatch.com/Culture/Cinema/Jacques-Audiard-Le-13e-arrondissement-dit-la-modernite-de-Paris-1748623#5>
- Yuanfa, L. (梁源法) et Xingqiu Y. (叶星球). (2014). *France华侨华人社会发展简史 (Brève Histoire de la Communauté Chinoise en France)*. Editions Pacifica.

Pan Yue, née en 1992 en Chine, est doctorante à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, actuellement chercheuse invitée à Columbia University, spécialisée en études culturelles et en cinéma. Sa recherche porte notamment sur les images de Chinatown et des Sino-Américains dans les films américains contemporains. Ses publications principales sont : *Vulnérabilité et Complexité : Hong Kong, la ville du futur dans les films de science-fiction américains récents* (à venir au printemps 2023) ; *Model Minority: Embarrassing difference or proud identity?* 2021, *LAFOR conference journal* ; *Réexamination des thrillers chinois des années 1930 : The Phantom Love* (en chinois), 2016, *Yingbo: Yingxiang*, Vol. 04/2016. En parallèle de sa recherche, elle travaille également comme scénariste pour la série télévisée et le cinéma chinois.

raux
ous quelque plante
Botanica
ica :
LUTE
la plante
une pla
beaucoup
encore faite
peindre d'après
et noire que
- je pense
seca que je con
- au rale
toujours qu
- tint B
en Bocet
elle n'es
- Mais
c'est une

Sujet diasporique : entre tentative d'intégration et tentation intégriste, lecture dans *Ce Vain combat que tu livres au Monde* de Fouad Laroui

AHMED AZIZ HOUDZI

Université Chouaib Doukkali / Maroc

✉ h.ahmedaziz@gmail.com

RÉSUMÉ. Cet article se propose d'explorer, à travers le roman de Fouad Laroui *Ce vain combat que tu livres au Monde* (2016), les différentes transformations identitaires d'un sujet diasporique en prise directe avec l'Histoire immédiate. Ce roman qui constitue l'objet de notre étude donne accès à la conscience d'un personnage sur le point de devenir terroriste et invite à suivre son parcours chaotique de Paris à Raqqa à travers trois moments clés de son existence : tentative d'intégration, désintégration et tentation intégriste. Le destin du personnage principal Ali Bouderbala se déploie sur fond d'une surmédiation des débats acharnés et virulents, qui dessinent les visages d'une France habitée par le spectre des guerres identitaires (Blanchard et al., 2016), et fait face à une rémanence historique qui laisse profiler comment « les ankyloses identitaires » (Shayegan, 1989, p. 5) qui ponctuent le temps

MOTS CLÉS :

sujet ; diaspora ; intégration ; désintégration ; intégrisme

Pour citer cet article

Houdzi, A. A. (2022). Sujet diasporique : entre tentative d'intégration et tentation intégriste, lecture dans *Ce Vain combat que tu livres au Monde* de Fouad Laroui. *Hybrida*, (5), 97–110. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).24026](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).24026)

présent sont redevables du « passé qui s'efforce de sortir du présent » (Ashcroft et al., 2012, p. 50). Ainsi, Fouad Laroui se saisit des attentats qui ont frappé le cœur de Paris en 2015 pour ouvrir des perspectives d'analyse à même de nous renseigner non seulement sur certains conflits qui traversent aujourd'hui la société multiculturelle, mais également sur les moyens susceptibles de les résorber. De ce fait, il nous convie à lire et à réfléchir sur les différentes interactions qu'opère un sujet diasporique avec les aléas d'une géopolitique bouleversée et nous offre une explication romanesque d'une vie qui va chavirer entre le désir ardent d'intégration dans la société française laïque et la tentation intégriste promise par la société théocratique incarnée dans sa forme la plus monstrueuse par l'État islamique.

RESUMEN. *Sujeto diaspórico: entre tentativa de integración y tentación fundamentalista, lectura en 'Ce vain combat que tu livres au Monde' de Fouad Laroui.* Este artículo se propone explorar, a través de la novela de Fouad Laroui *Ce vain combat que tu livres au Monde* (2016), las distintas transformaciones identitarias de un sujeto diaspórico en contacto directo con la Historia inmediata. Esta novela que constituye el objeto de nuestro estudio da acceso a la conciencia de un personaje a punto de convertirse en terrorista e invita a seguir su recorrido caótico de París a Al Raqa a través de tres momentos clave de su existencia: tentativa de integración, desintegración y tentación integrista. El destino del personaje principal Ali Bouderbala se desarrolla en el contexto de una sobremediatización de debates feroces y virulentos que dibujan los rostros de una Francia habitada por el espectro de las guerras de identidad (Blanchard et al., 2016), y se enfrenta a una remanencia histórica que deja entrever cómo "las anquilosis identitarias" (Shayegan, 1989, p. 5) que marcan el tiempo presente son deudas del "pasado que se esfuerza por salir del presente" (Ashcroft et al., 2012, p. 50). De este modo, Fouad Laroui se hace eco de los atentados que golpearon el corazón de París en 2015 para abrir perspectivas de análisis capaces de dar debida cuenta no solo de ciertos conflictos que atraviesan la sociedad multicultural actual, sino también de los medios susceptibles de reducirlos. Así, nos invita a leer y reflexionar sobre las diferentes interacciones que un sujeto diaspórico pone en marcha frente a las eventualidades de una geopolítica trastocada y nos ofrece una explicación literaria de una vida que va a zozobrar entre el ardiente deseo de integración en la sociedad laica francesa y la tentación integrista que promete la sociedad teocrática encarnada en su forma más monstruosa por el Estado islámico.

ABSTRACT. *Diasporic subject: between attempt at integration and temptation to fundamentalism, reading in 'Ce vain Combat que tu livres au Monde' of Fouad Laroui.* This article proposes to explore through Fouad Laroui's novel *Ce vain combat que tu livre au Monde* (Laroui, 2016) the different identity transforma-

KEYWORDS:
sujeto; diáspora;
integración;
desintegración;
fundamentalismo

KEYWORDS:
subject; diaspora;
integration;
disintegration;
fundamentalism

tions of a diasporic subject in direct contact with immediate History. Its destiny is unfolding against the backdrop of an overmediatization of fierce and virulent debates, which draw the faces of a France inhabited by the specter of identity wars ((Blanchard et al., 2016), and faces a historical remanence which leaves profile how "identity ankyloses" (Shayegan, 1989, p. 5) that punctuate the present time are indebted to the "past that strives to emerge from the present" (Ashcroft et al., 2012, p. 50). Fouad Laroui seizes on the attacks that struck the heart of Paris in 2015 to open up analytical perspectives capable of informing us not only about certain conflicts that cross today's multicultural society, but also about the means likely to reduce them. Thus, he invites us to read and reflect on the different interactions that a diasporic subject operates with the vagaries of a disrupted geopolitics and offers us a romantic explanation of a character whose life will capsize between the ardent desire to integrate into secular French society and the integrist temptation that unfolds in the theocratic society illustrated in its most monstrous face by the Islamic State.

1. Introduction

Dans une perspective bien spécifique, Michel Foucault souligne que «la fiction consiste [...] non pas à faire voir l'invisible, mais à faire voir combien est invisible l'invisibilité du visible» (Foucault, 1966, p. 524). Dans *Ce vain Combat qui tu livres au Monde*, roman qui constitue l'objet de notre étude, Fouad Laroui donne accès à la conscience d'un personnage sur le point de devenir terroriste et invite à suivre son parcours chaotique de Paris à Raqqa. C'est ainsi qu'il fait surgir les conditions, les ressentis et les états d'âme susceptibles de nous faire comprendre les raisons de cette conversion à l'extrémisme. Pour ce faire il laisse transparaître les forces obscures qui conditionnent le vécu d'un sujet dont le rêve de s'intégrer dans la société française se brise sur le poids de son origine. Son parcours qui vacille entre le rêve de l'intégration et le cauchemar de l'intégrisme laisse saillir les entrelacs historiques qui déterminent la place des différents protagonistes dans le monde.

Dans ce roman survenu dans l'actualité brûlante des attentats de Paris du 13 novembre 2015, Fouad Laroui se propose de répondre à une question fondamentale qu'on pourrait résumer ainsi : qu'est-ce qui pourrait pousser ces jeunes hommes issus de l'immigration, éduqués qui maîtrisent tous les codes de la modernité, épanouis, jouissant de toutes les libertés à chavirer dans les rets de cette idéologie mortifère qu'est *l'État islamique* ?

Pour donner prise à ce basculement, il fait profiler les ferments historiques, politiques et idéologiques escamotés par les discours largement répandus qui tentent de clarifier cette résurgence de la barbarie à travers le parcours d'un sujet diasporique et sa conversion à l'intégrisme.

Nos analyses situent leur foyer théorique dans l'entrecroisement des études sur l'hybridité et la diaspora et s'inscrivent dans le sillage des études critiques rassemblées par Kalra et al. (2005) qui ont permis grâce à l'articulation des concepts de l'hybridité et de l'imaginaire diasporique d'explorer non seulement les différentes configurations culturelles et sociales de la diaspora dans ses liens avec la nation (Bordes-Benayoun et Schnapper, 2006), mais aussi de fournir quelques cadres explicatifs de ce qu'ils appellent « la terreur transnationale » (Kalra et al., 2005, p. 127). De même que les théorisations de Homi Bhabha, notamment dans *Les lieux de la culture* (Bhabha, 2007) représentent des jalons réflexifs à même de nous aider à comprendre comment peut s'opérer la transformation d'un citoyen modèle à un potentiel terroriste tel que la fiction de Fouad Laroui nous invite à l'appréhender. Il va sans dire que le concept d'intégration et son échec qui mène indubitablement à la désintégration, sont ici mobilisés non seulement d'un point de vue sociologique (Begag, 2003; Schnapper, 2007) mais également en tant que processus avec une forte incidence psychologique sur les individus devront se situer entre plusieurs appartenances (Kamiejski et al., 2012) et faisant face à différents enjeux identitaires (Ogay, 2001).

2. Un sujet diasporique, de l'intégration à l'intégrisme

Ali Bouderbala fait partie de ces élites diasporiques évoluant loin de leurs contrées et de leurs lieux d'attaches à la recherche de nouvelles conditions pour l'exercice de leurs activités respectives. Ces populations prospèrent dans des univers qui dépassent l'appartenance nationale et représentent des existences qui évoluent au-delà des cadres conventionnels de l'identité nationale et de l'origine. Ils dessinent une nouvelle géographie culturelle et axiologique et procèdent à une réinvention continue de la notion d'appartenance. L'expérience diasporique est au cœur de la globalisation, elle « défait, selon Alexis Nouss, l'opposition entre centre et périphérie ou, plus précisément, elle juxtapose un centre et la possibilité d'un second centre ou de plusieurs autres » (Nouss, 2015, p. 38).

Cette dynamique de déplacement accélérée par les flux globaux problématise les structures stables d'identification et confère à l'imaginaire une place primordiale dans l'élaboration des liens entre l'« ici » et « l'ailleurs ». De la même manière qu'elle peut miroiter l'ubiquité enchanteuse des lieux d'appartenances, une telle situation n'est pas sans charrier des dimensions tragiques. Car s'il est vrai que cette condition semble annoncer l'avènement d'un individu « postethnique » (Appadurai, 2001, p. 209), c'est-à-dire, libéré des filiations imposées et prescrites à la faveur des filiations électives

(Hollinger et Duvoux, 2013), il n'en demeure pas moins vrai qu'elle paraît porteuse de ce qu'Arjun Appadurai désigne par le « bug primordialiste » (Appadurai, 2001, p. 211) c'est-à-dire le retour potentiel, dans des moments de crises, à ces formes naturalisées de l'identité qui s'attachent au sang, à la langue, à la religion ou à la mémoire, fortement mobilisables dans les luttes pour la reconnaissance.

C'est justement ce à quoi nous convie Ali Bouderbala dont le parcours ponctué par le triptyque : intégration, désintégration, intégrisme, est susceptible de nous fournir un cadre explicatif d'une conversion aussi inattendue qu'incompréhensible. Cet ingénieur français d'origine marocaine se trouve écarté d'un projet, qu'il a chapeauté jusqu'ici, pour des raisons de sécurité liées à son origine peu fiable. Il s'ensuit de cela une descente aux enfers, qui le ramène dans le giron de l'*État islamique*. Cette destinée inattendue coïncide avec ce qu'on a pu appeler la nouvelle *Hijra* (Adraoui, 2017) qui décrit l'exode entrepris par ces jeunes qui affluent des quatre coins du monde vers les zones de combat en Irak et en Syrie et qui se présente comme un mouvement de rupture radical avec la terre des « mécréants ». Happés par le monde utopique ébauché par l'idéologie de l'organisation de l'*État islamique*, ces combattants de Dieu participent non seulement d'un déplacement des frontières géographiques et culturelles, mais s'aventurent dans la résurrection d'une temporalité imaginaire qui coïncide avec la proclamation du Califat.

Le roman propose donc de suivre le parcours de radicalisation d'Ali Bouderbala tout en tenant compte de cet arrière-plan, qui détermine ses conduites et oriente ses agissements. Le fond historique, qui nourrit ses ressentiments, légitime et justifie à ses yeux ses actions, est remis à l'ordre du jour, scruté, discuté, relativisé, en vue d'être dépassé.

2.1. Le désir d'intégration

Ali Bouderbala est un jeune marocain, ayant effectué une grande partie de ses études supérieures en France. Il choisit, après avoir acquis la nationalité, de s'établir à Paris. Il occupe le poste d'ingénieur dans une société à la pointe de la technologie. Ce brillant haut cadre semble très épanoui dans l'univers où il évolue. Il souscrit fièrement à la promesse républicaine qui fait que « l'individu est formellement libre d'écrire son propre scénario » (Hall, 2007, p. 310).

En cherchant à être reconnu comme individu délesté de toutes les attaches culturelles et ayant foi dans la neutralité de l'État et dans les valeurs de la République, Ali Bouderbala se met d'emblée, du moins du point de vue de son cousin Brahim, dans la posture du transfuge culturel. D'autant plus, que celui-ci ne manque pas d'arborer fièrement les signes d'une acculturation entamée, bien avant son arrivée sur le territoire

français, à travers ses lectures littéraires et sa curiosité culturelle. En débarquant à Paris, il « se trouvait d'emblée jeté dans un territoire mythique » (Laroui, 2016, p. 87). Son projet de s'intégrer dans la société française représente un élément clef dans la compréhension de son parcours. Ce désir qu'il affiche par son assimilation des référents culturels du pays d'accueil se donne à voir aussi à travers la distance critique qu'il établit vis-à-vis de sa culture d'origine. Cette capacité de décentrement qui ressort dans ses différentes discussions témoigne d'une manière claire de sa volonté de couper les amarres avec l'identité des ancêtres. C'est ce qu'on peut déceler par exemple dans cet échange avec sa future concubine Malika, où Ali se saisit, avec beaucoup d'ironie des présupposés culturels qui semblent déterminer son existence dans le monde.

Ils entrechoquèrent leurs verres en se regardant dans les yeux. Malika pouffa. – Deux Marocains qui trinquent au mojito, c'est un peu bizarre, non ? Ça ne va pas nous porter la poisse ?

– C'est le monde à l'envers ! La fille de la République et de Voltaire est superstitieuse... et c'est le "z'magri" qui se fiche du Ciel ? (Laroui, 2016, p. 21)

Il convient donc de remarquer qu'en plus de l'autodérision qui caractérise son discours, Ali Bouderbala se montre tolérant vis-à-vis de certains interdits religieux. Car en plus de trinquer au mojito, il envisage vivre avec Malika sous le même toit en dehors des liens sacrés du mariage. Par ailleurs, tout en étant lucide sur sa condition d'immigré (z'magri), il semble échapper, du moins par la voie de l'ironie, à l'idée qui rattache fatalement tout sujet issu d'une culture musulmane au Ciel et au poids de la superstition. Cette "posture ironique", qui s'exprime dans plusieurs endroits du texte, pourrait être tenue comme le moyen susceptible non seulement de le mettre en adéquation avec l'univers dans lequel il vit, mais aussi à conférer à son existence une certaine fluidité vis-à-vis des contradictions qu'il traverse.

Cet état d'esprit qui se matérialise par le biais de l'humour participe à retourner les stigmates qui semblent l'attacher à son origine. C'est ce qu'on découvre dans ce dialogue avec Malika, où Ali conteste toute assignation identitaire. Toutefois au lieu de composer avec les codes culturels qui régissent la société dans laquelle il évolue, il semble s'y perdre sans aucune garantie de retour. C'est ce dont témoigne son refus d'être assimilé ou confondu avec les membres du groupe "ethnique" dont il est issu.

Un jour, tu commenceras à me faire des reproches. Les Marocains ont tellement l'habitude des bons petits plats préparés par leur maman... Ali fronça les sourcils, contrarié.

– Qu'est-ce que j'ai à voir avec « les Marocains » ?

– T'en es un, non ? Ou alors, tu m'as raconté des craques ? Tu es suédois ?

- Attends, ça fait dix ans que j'habite à Paris, j'ai un passeport français, je vais rarement « au bled », comme ils disent... – Ouais... Quoi qu'il en soit... Ne me dis pas que tu as oublié les petites “chhiwates” que te faisait ta maman ?
- C'est loin, tout ça... Je suis parisien, maintenant. Ici, les grands chefs sont tous des hommes. C'est moi qui ferai la cuisine ! Les jours de fête, je nous mijoterai une dal'a, c'est succulent...» (Laroui, 2016, pp. 18-19)

Ce qui est frappant dans cette conversation, c'est d'abord la promptitude de Ali à nier ses liens avec sa communauté. La distance franche qu'il installe avec son identité d'origine à travers l'interrogation « Qu'est-ce que j'ai à voir avec “les Marocains” ? » traduit en somme un désir de contextualisation et une volonté d'être en phase avec la société française à laquelle il a choisi d'appartenir : « je suis parisien, maintenant ». Cette nouvelle appartenance qu'il revendique implique la loyauté à l'égard d'un nouveau référentiel culturel.

Dans cet exemple, Ali semble avoir intégré les normes qui régissent la division des rôles domestiques dans la société française. Il se montre prédisposé à renverser le paradigme qui régule la répartition des genres dans sa société d'origine, celui qui fait que l'entretien du foyer et des enfants relève de la responsabilité des femmes alors que le travail à l'extérieur de la maison incombe aux hommes.

En effet, loin de se conformer à l'image qui considère les Maghrébins comme « trop machos [qui] traitent les femmes comme des bonniches » (Laroui, 2016, p. 29) Ali Bouderbala regarde la femme comme son égale, c'est ce que souligne Malika « – Ali est très différent. Il me voit vraiment comme son égale » (Laroui, 2016, p. 30). Ces différents aspects traduisent clairement l'esprit d'ouverture qui anime le protagoniste. Il est clair qu'en tant qu'individu autonome, il n'hésite pas à marquer par là une coupure (Bastide, 1955) avec les lois de la communauté d'origine.

Cet arrachement à soi se confirme davantage lorsqu'on compare Ali à son cousin Brahim. À partir de leur échange s'esquissent deux positions antinomiques. L'un transparait comme libéré du poids de la culture d'origine, se montrant en parfaite harmonie avec les codes de la société laïque à laquelle il a choisi d'appartenir. L'autre se montre très attaché aux codes culturels qui régissent sa communauté d'origine et aux références religieuses qui déterminent son appartenance et sa vision du bien et du mal.

Ali et Brahim se tenaient debout à un arrêt d'autobus sur le boulevard Saint-Michel

[] Brahim hésita puis se lança.

– “Aji”... C'est vrai ? Tu vas te marier ? Avec... comment elle s'appelle ? Malika ?

Ali, contrarié, se tourna vers son cousin.

– Qui parle de mariage ? On va vivre ensemble. On verra bien.

L'autre glapit :

– Mais... c'est haram ! – Oh, ça va Brahim...

Arrête de m'embêter avec tes histoires de haram et de halal. On est au XXI^e siècle, on n'est plus à Fqih Ben Salah au temps des caravanes... Aujourd'hui, les hommes, les femmes, on sort d'abord ensemble, on apprend à se connaître, on vit ensemble, puis après on voit... Bon, il arrive, ce bus ? (Laroui, 2016, pp. 44-45)

Pour montrer le fossé qui sépare les deux personnages, les exemples ne manquent pas. Ali se coupe de sa culture d'origine, son désir de s'intégrer dans le système culturel et axiologique disponible se fait aux dépens de l'abandon de sa propre culture, du moins sa relégation à un rôle secondaire. Tandis que Brahim se coupe de la société d'accueil, confirmant ainsi l'idée qui considère l'établissement de l'immigré maghrébin en France comme provisoire (Mekki, 1979). Brahim entretient plus de lien spirituel, symbolique et imaginaire avec le pays d'origine et sa culture qu'avec le pays d'accueil. Alors qu'Ali ne manque pas d'affirmer son attachement au territoire et à la temporalité dans lesquels il évolue. Sa conscience semble comme synchronisée sur les valeurs de "l'ici" et du "maintenant".

Brahim ne lâchait pas prise.

– Mais comment tu peux respecter une femme si elle vit avec toi sans être ta femme ? C'est la honte !h'chouma !

Ali, après quelques instants de silence, leva lentement la main droite et montra au loin quelque chose du doigt.

– Dis-moi, Brahim, c'est quoi, ça ? Brahim plissa les yeux et regarda dans la direction qu'indiquait l'index de son cousin.

– C'est le bus. Le 38, mais il va dans le mauvais sens.

– C'est un bus, on est d'accord. Ce n'est pas un chameau, non ? On est à Paris, pas à Médine au temps des dromadaires ? Ou à Fqih Ben Salah au temps de feu le haj Hassan, notre grand-père commun ? Brahim se retourna vivement.

– Et alors ? La religion, c'est pour toujours, c'est pour... pour partout. Dans les deux mondes : al-'âlamayn.

– C'est quoi, les deux mondes ?

– Eh bien, c'est ici et après. La vie qu'on mène ici-bas et puis l'au-delà, comme disent les Français

– Comme disent aussi les Sénégalais et les Québécois. (Laroui, 2016, p. 46)

Il est clair qu'Ali s'oppose diamétralement à Brahim, son cousin. Si l'un est entièrement attaché au référentiel culturel et au système des valeurs dont il issu, puisqu'il mobilise le référentiel religieux à tous azimuts. L'autre est en phase avec son univers, Ali actualise son système référentiel, il le met au diapason de la société dans laquelle il évolue. Voilà ce qu'il répond à son cousin qui ne cesse de lui rappeler ses origines culturelles et les normes religieuses qui doivent orienter chacun de son comportement.

- Mais attends, la situation est symétrique !
- “Ch’nou” ? Je ne comprends pas.
- Je ne suis pas marié, moi non plus. Selon ton raisonnement, elle ne devrait pas me respecter puisque je vis avec elle sans être marié. Tu me suis ?
- Brahim prit un air scandalisé. – Ah non, ah non ! Ce n’est pas la même chose !
- Ali, sûr de son avantage, se contenta de laisser tomber du coin des lèvres, froidement :
 - Pourquoi ?
 - Il connaissait le pouvoir de ce simple adverbe, prononcé ainsi, apparemment sans passion : pouvoir de dissolution de tous les dogmes, de tous les fanatismes... Brahim semblait trépigner d’indignation. (Laroui, 2016, p. 48)

Brahim est la voix de la communauté, du moins selon une forme fantasmée, qui raisonne/résonne par-delà les frontières. Son existence se caractérise par un dogmatisme invétéré. L’exhibition de sa foi prend l’allure d’une identité qu’il oppose à la société dans laquelle il vit. Une sorte d’armature qui pourrait le prémunir des coups hostiles de l’Occident. Une “boussole” identitaire qui pourrait le prévenir de tout risque de perte et de fourvoiement. Ses références, ses pensées renvoient au temps révolu des pieux prédécesseurs et des premiers califes.

Ali ne se laisse pas faire. Il oppose son sens critique au dogmatisme et à la bêtise du cousin Brahim. Il fait montre de suffisamment de ressources pour contrecarrer ses arguments et montrer leurs limites. Ali se distingue par sa capacité de contextualiser les considérations religieuses qui déterminent les conduites et les discours du cousin. Cette attitude qui régit ses différentes conduites explique sa vision du monde. La lutte pour l’autonomie que Ali ne cessera de revendiquer témoigne de sa conscience aiguë que le fondamentalisme pourrait foncièrement émaner d’une perception erronée de la religion et de sa mobilisation dans des situations où elle risque de se heurter à ses propres contradictions. De ce fait, il se comporte en individu dans une société transnationale qui ne semble reconnaître que les sujets dans sa condition.

Hassan Moustir s’arrête sur l’incongruité que laisse transparaître ce discours de l’appartenance entretenu par Ali Bouderbala, il faut dire que ce « schisme entre l’appartenance (le *ici*) et son double (l’ailleurs) » (Moustir, 2019, p. 106) dénote d’une « vision de soi, trouble et instable » (Moustir, 2019, p. 105). En effet, si Ali Bouderbala semble ravaler toutes les indications qui peuvent le renvoyer à son origine c’est qu’il estime que c’est de cette manière qu’il peut être en phase avec l’univers dans lequel il évolue ; une injonction à laquelle il est sommé de répondre en faisant prévaloir juste ce pourrait le rattacher à son pays d’accueil et confirmer l’appartenance française qu’il revendique. Il va sans dire que cette dissociation indique une sorte de foi naïve dans la promesse républicaine. D’ailleurs, le cas de sa concubine Malika représente l’opposé.

Celle-ci malgré le fait qu'elle soit née en France, elle demeure lucide qu'elle n'est pas perçue comme Française « car elle sait bien que dans les yeux de certains elle restera toujours 'la Marocaine' et que la neutralité prônée par une République qui s'affiche comme laïque est tout de même biaisée » (Van der Poel, 2018, p. 291). C'est d'ailleurs grâce à cette lucidité qu'elle maintient son équilibre entre deux appartenances qui peuvent sembler inconciliables.

2.2. Désintégration

L'observation du parcours d'Ali traduit une quête d'affranchissement du poids de l'appartenance communautaire. Sa recherche d'être reconnu comme individu, que semblent traduire les exemples liminaires déjà cités, s'exprime par le recul et la mise à distance qu'il installe en permanence entre la société d'origine et la société d'accueil. Comme nous venons de le voir, Ali se présente comme un sujet très intégré dans sa nouvelle société. Il semble en parfaite harmonie avec son nouvel univers jusqu'au moment où sa trajectoire se heurte à quelques circonstances particulières. Son désir d'adhésion aux valeurs promises par la République bute sur le poids de ses origines. Ses multiples efforts pour être considéré comme individu ne semblent pas suffire pour faire oublier son identité d'origine et faire décapoter tous les stéréotypes qui pèsent sur un sujet dans sa condition. C'est en tout cas ce qu'il conclut lorsqu'on l'éloigne d'un projet qu'il avait coordonné.

En effet, Ali va être écarté d'un projet qu'il a chapeauté à cause de ses origines peu fiables aux yeux des services secrets. La suspicion qui pèse sur les sujets d'origine maghrébine va lui ôter son individualité, puisqu'il va être considéré comme appartenant à une communauté. Il sera ramené à se confondre avec une appartenance qu'il semble avoir reniée. Ali se trouve confondu avec des personnes qu'il abhorre par-dessus tout.

Excédé par la colère, Ali s'adressant à Malika laisse surgir sa déception :

“Mesdames, messieurs : je vous présente le modèle républicain français ! La République ne reconnaît pas les groupes, les communautés... seulement les individus !” Mais ça, ça ne marche pas pour Bouderbala. Eux, c'est eux, mais Bouderbala, c'est pas lui, c'est tout un groupe ! Bouderbala, il a un cousin ! Alors, on mélange tout. Si ce n'est toi, c'est donc ton frère ! Tons 'frère musulman'. (Laroui, 2016, p. 84)

Ali ne comprend pas ce que lui arrive. Après la déception, c'est un sentiment de rejet qui l'habite. En se sentant trahi par la République et le modèle culturel pour lequel il avait nourri beaucoup d'espoir, Ali sombre dans une dépression et commence peu à peu à se désintégrer. Il se replie sur lui-même et tente de comprendre cette nouvelle condition dans laquelle il se trouve. C'est ainsi qu'il passe des heures et des heures devant la télévision à voir et à revoir toutes les images de violences et de guerre relayé en boucle.

Ce qui le ramène à prendre conscience non seulement de l'image dégradée qui colle au sujet arabe, mais aussi à faire face des origines du ressentiment et de la haine qui conditionnent son vécu. Le destin de Ali se trouve mêlé à celui de ces congénères. Il se trouve concerné par toutes les dégradations et les injustices qui ont ponctué l'histoire du monde arabe pendant le xx^{ème} siècle.

Pour aider Ali, Malika essaiera de relativiser sa situation en le conseillant de consulter un médecin. Brahim persuade son cousin que la religion est le meilleur remède pour guérir sa dépression. On peut lire que « Malika lui parlait de médecins, de psychiatres, Brahim le prit un jour par la main, littéralement et l'emmena à la mosquée » (Laroui, 2016, p. 215). Il faudrait souligner que l'état psychique de ce dernier le prédispose à se laisser influencer par le discours dogmatique de Brahim. Dans cette descente en enfer, le rôle de celui-ci se révèle décisif. Il prend de l'ascendant sur son cousin pour le ramener, du moins de son point de vue, au droit chemin. C'est ainsi qu'il s'en presse à lui signifier ouvertement que tel ou tel de ses comportements n'est pas conforme aux préceptes religieux.

Ali commence à fréquenter la mosquée avec une assiduité déconcertante pour quelqu'un qui avait marqué ses distances avec sa culture d'origine. Ali « vit dans un autre monde [...] il ne regarde que des sites islamiques. Islamistes, jihadistes » (Laroui, 2016, p. 185). Ce retour à la religion dans sa forme salafiste et radicale se transforme en une aventure ambiguë. Il prend l'allure d'une attitude défensive et offensive qui profite de la fébrilité du personnage pour le précipiter dans le giron de l'intégrisme.

2.3. Tentation intégriste

Il est clair que ce balancement entre deux formes d'appartenances traduit la situation tragique de Ali. Sa quête d'individualité avortée se transforme en expérience de radicalisation. Faisant face à "l'aporie de l'intégration" le sujet se jette à corps perdu dans « cette internationale du jihad » (Laroui, 2016, p. 241). Dans ce passage de l'arrachement à soi au repli sur soi, le destin de Ali traduit au fond une double coupure. D'abord avec sa culture d'origine et celle du pays d'accueil auquel il a choisi d'appartenir. Ensuite avec son être, car celui-ci se trouve dépossédé des fondements constitutifs de son être à commencer par le nom propre. Voilà comment s'annonce son affiliation à l'état islamique : on lui ôte son nom pour l'affubler d'un pseudonyme.

- Tu as un fils ?
- Non.
- Si tu avais un fils, tu l'appellerais comment ?
- Je ne sais pas... Jamal ?
- Très bien. On t'appellera donc Abou Jamal al-Maghribi. (Laroui, 2016, p. 239)

Ou bien le fait d'être dépossédé de sa capacité d'entendement : « Ne réfléchis pas trop, fais tes prières et fais ton travail », « *Il est interdit de douter* » (Laroui, 2016, p. 248) Ali se trouve dépassé par les événements qui se déroulent devant ses yeux. Incapable de comprendre ce qui l'a poussé à se joindre à ses fous de Dieu. Il comprend que son combat n'était pas le leur surtout lorsqu'il découvre que les attentats qui ont frappé Paris étaient télécommandés depuis Raqqa, c'est-à-dire qu'il s'est trouvé impliqué dans ces agressions qui ont visé beaucoup d'innocents. Ali Bouderbala prend conscience qu'il n'est pas à sa place, cette prise de conscience va le décider à rentrer chez lui à Paris pour retrouver Malika « Il était réveillé, maintenant. Il était de nouveau lui-même, pas ce double étrange, ce dibbouk, qui s'était emparé de son corps dans la rue Jean-Pierre-Timbaud » (Laroui, 2016, p. 256).

Ce sursaut de lucidité sera avorté dans la violence par les milices de Daech. Appréhendé sur le point de départ, Ali sera exécuté, mais dans sa dernière pensée, les contradictions qui le constituent se trouvent enfin réconciliées « Sa dernière pensée fut double comme le fut sa vie, mélangée, brutalement confuse, hybride, car il vit en même temps, tracées en lettres de feu à l'intérieur de ses paupières closes, pendant que le coup de feu retentissait, fracassant, deux phrases superposées » (Laroui, 2016, p. 261). D'un côté Joseph K personnage principal de *Le Procès* de Kafka qui formule dans son rôle de mourant la phrase suivante « Comme un chien » et l'autre phrase est celle de Hallaj « Tuez-moi, ô mes compagnons, c'est dans ma mort que se niche ma vie » (Laroui, 2016, p. 261) elles traduisent ce destin où se télescopent deux figures martyrielles « comme si les deux frères siamois qui en lui cohabitaient s'étaient enfin réconciliés ; et il mourut. Et il n'y eut plus rien » (Laroui, 2016, p. 261).

3. Conclusion

Au terme de ce parcours, il convient de souligner si *Ce vain Combat que tu livres au monde* semble redevable aux attentats du 13 novembre 2015, il ne se plie aucunement aux explications largement répandues à leur propos, mais tente par une lecture critique de l'Histoire d'ouvrir d'autres voies d'analyses. Celle-ci se déploie comme un programme susceptible d'enrayer « la machine de la méconnaissance mutuelle » (Khatibi, 2008, p. 12) et de libérer un imaginaire capable de transformer le monde commun.

Ce roman propose donc de suivre un parcours de radicalisation tout en tenant compte de l'arrière-plan, qui détermine ses conduites et oriente ses agissements. Le fond historique, qui nourrit ses ressentiments, légitime et justifie à ses yeux ses actions, est remis à l'ordre du jour, scruté, discuté, relativisé, en vue d'être dépassé.

Il faudrait noter que le 10 décembre 2015, moins d'un mois après les attentats du 13 novembre, l'auteur signe une tribune où il propose d'examiner le phénomène de la radicalisation à partir d'une autre perspective. Son analyse remet à l'ordre du jour les causes latentes qui enveniment les relations entre l'occident et l'islam, et bloquent les individus dans un ressentiment facilement mobilisable par les idéologies de division. C'est ainsi qu'il plaide pour un récit national qui englobe toutes les voix. Sa proposition de fondre les vainqueurs et les vaincus dans une seule narration qui transcende les clivages et dépasse les divisions, se présente comme une issue aux *spasmes* identitaires.

Il faut réécrire l'histoire du xx^e siècle, en ayant le courage (ou la folle ambition) d'intégrer tous les récits, celui des perdants aussi, de ceux qu'on a colonisés, « écrasés », humiliés, de ceux à qui on a fait des promesses vite oubliées, il faut intégrer tous ces récits dans un méta-récit humaniste qui serait celui de tous les hommes, où chacun (même le vainqueur, surtout le vainqueur) reconnaîtrait ses fautes, où personne ne serait oublié et dans lequel chacun pourrait se reconnaître. (Laroui, 2015)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adraoui, M.-A. (2017). La hijra au service d'un projet de rupture intégral dans le salafisme français. *Ethnologie française*, 47, 649-658. <https://doi.org/10.3917/ethn.174.0649>
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme: Les conséquences culturelles de la globalisation* (Traduit par Françoise Bouillot). Payot.
- Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin, H. (2012). *L'Empire vous répond: Théorie et pratique des littératures post-coloniales*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bancel, N., Bernault, F., Blanchard, P., Boubeker, A., Mbembe, A., & Vergès, F. (2010). *Ruptures postcoloniales: Les nouveaux visages de la société française*. La Découverte.
- Blanchard, P., Bancel, N., & Thomas, D. (2016). *Vers la guerre des identités? De la fracture coloniale à la révolution ultranationale*. La Découverte.
- Bastide, R. (1955) Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien. In *Anais do 31^e Congresso Internacional de Americanistas*, 1, 493-503. http://classiques.uqac.ca/contemporains/bastide_roger/principe_coupure_comportement_afro_bresilien/principe_coupure_texte.html
- Foucault, M. (1966). La pensée du dehors. In D. Defert et F. Ewald (Dirs.) *Dits et Écrits* (tome 1, pp. 518-539). Gallimard.
- Begag, A. (2003). *L'intégration*. Editions le Cavalier bleu.
- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale* (Traduit par Françoise Bouillot). Payot.
- Bordes-Benayoun, C., & Schnapper, D. (2006). *Diasporas et nations*. Odile Jacob.
- Hall, S. (2017). *Identités et Cultures 1: Politiques des Cultural Studies*. Éditions Amsterdam.
- Hollinger, D., & Duvoux, N. (2013). Focus – Vers une perspective postethnique. *Informations sociales*, (177), 106-107. <https://doi.org/10.3917/inso.177.0106>

- Gafaïti, H. (2005). *La diasporisation de la littérature post-coloniale*. L'Harmattan.
- Kalra, V-S., Kaur, R., & Hutnyk, J. (2005). *Diaspora & Hybridity*. Sage Publications.
- Kamiejski, R., Guimond, S., De Oliveira, P., Er-rafiy, A. & Brauer, M. (2012). Le modèle républicain d'intégration : implications pour la psychologie des relations entre groupes. *L'Année psychologique*, 112, 49-83. <https://doi.org/10.3917/anpsy.121.0049>
- Khatibi, A. (2008). Pensée-autre. In *Œuvres de Abdélkébir Khatibi III Essais*. La Différence.
- Laroui, F. (2006). *De l'islamisme: Une réfutation personnelle du totalitarisme religieux*. Robert Laffont.
- Laroui, F. (2015, décembre 10). Un récit qui n'oublie pas les perdants. *Libération.fr*. https://www.liberation.fr/debats/2015/12/10/un-recit-qui-n-oublie-pas-les-perdants_1419861
- Laroui, F. (2016). *Ce vain combat que tu livres au monde*. Julliard.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Grasset.
- Mekki, B. (1979). *Les Arabes en France*. Société Marocaine des Editions Réunis.
- Moustir, H. (2019). De l'intermonde dans la fiction de Fouad Laroui. *Expressions Maghrébines*, 18(2). <https://doi.org/10.1353/exp.2019.0017>
- Nouss, A. (2015). *La condition de l'exilé: Penser les migrations contemporaines*. Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Ogay, T. (2001). Comprendre les enjeux identitaires de l'intégration des migrants: l'apport de la psychologie sociale et interculturelle. In C. Perregaux, T. Ogay, Y. Leanza & P. R. Dasen (Eds.), *Intégrations et migrations: regards pluridisciplinaires*, (pp. 211-235). L'Harmattan.
- Schnapper, D. (2007). *Qu'est-ce que l'intégration ?* Gallimard.
- Shayegan, D. (1989). *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité*. Albin Michel.
- Van der Poel, I. (2018). Ce vain combat que tu livres au monde: Fiction et violence. In N. Redouane, Y. Bénayoun-Szmidt, & B. Rey Mimoso-Ruiz (Dir.), *Fouad Laroui*, (pp. 289-296). L'Harmattan.

Ahmed Aziz Houdzi prépare une thèse de doctorat sur l'hybridation culturelle et axiologique dans le roman marocain francophone de la Nouvelle Génération sous la direction de Mme Salima Khattari, professeur à l'Université Mohammed V, Rabat, Maroc et M. Khalid Zekri, professeur à l'Université Moulay Ismail, Meknès, Maroc. Parmi ses publications :

- Houdzi, A. A. (2018). L'Individu, une émergence impossible : valeurs en conflit dans la littérature marocaine d'expression française de la Nouvelle Génération. *Romanica Silesiana*, 2(14), 144-155.
- Houdzi, A. A. (2019). L'hybridation culturelle dans le roman marocain francophone contemporain : stratégies scripturales et enjeux symboliques. Le cas de *Le mariage de plaisir* de Tahar Ben Jelloun ». *Les cahiers du Centre des études doctorales*, (7), 2019.
- Houdzi, A. A. (2020). Démasquage de l'imposture coloniale ou quand Mardochée contre-attaque par l'écriture le récit de Charles de Foucauld ». *Soroud*, (5), 47-57.

Mise en récit d'une conquête de l'Ailleurs, du XVI^e siècle : mémoire et représentations du personnage historique Mostafa Al-Azemmouri ou Estevanico

HASSNA MABROUK

Université Chouaïb Doukkali / Maroc

✉ hassna_mabrouk@yahoo.fr

RÉSUMÉ. Cet article a pour objet de parcourir une mémoire inscrite dans l'histoire de la conquête et des grandes découvertes, au XVI^e siècle, menée par une puissance impériale de l'époque, l'Espagne. Longtemps présentée de la seule perspective de la relation de voyage de Cabeza de Vaca, la mémoire de l'explorateur marocain Mostafa Al-Azemmouri ou Estevanico incarne une vision eurocentrée qui a mis le voile sur la contribution de cet explorateur à l'événement historique de la Rencontre. L'apport considérable des études subalternes et des études postcoloniales, associé à la réflexion sur l'histoire connectée, ont animé un chantier qui projette un regard sur la mémoire des identités niées et occultées du moment historique.

MOTS-CLÉS :

histoire connectée ;
histoire des découvertes ;
XVI^e siècle ;
mémoire ;
Mostafa Al-Azemmouri ;
Estevanico

Pour citer cet article

Mabrouk, H. (2022). Mise en récit d'une conquête de l'Ailleurs, du XVI^e siècle : mémoire et représentations du personnage historique Mostafa Al-Azemmouri ou Estevanico. *Hybrida*, (5), 111-127. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).24045](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).24045)

Ces études mettent en valeur une production littéraire et artistique contemporaine qui porte un intérêt à la reconfiguration des mémoires du passé. Celle du personnage historique, Al-Azemmouri, trouve sa manifestation dans le roman de Kébir Ammi, *Les Vertus immorales*, et dans les représentations artistiques qui fonctionnent dans l'espace natal de cet explorateur, la ville d'Azemmour.

RESUMEN. *Narrativa de una conquista de Ultramar en el siglo XVI: memoria y representaciones del personaje histórico de Mostafa Al-Azemmouri o Estevanico.* El propósito de este artículo es explorar una memoria inscrita en la historia de la conquista y los grandes descubrimientos del siglo XVI, protagonizados por una potencia imperial de la época, España. Durante mucho tiempo, la memoria del explorador marroquí Mostafa Al-Azemmouri o Estevanico se ha presentado únicamente desde la perspectiva del relato del viaje de Cabeza de Vaca y encarna una visión eurocéntrica que ha oscurecido la contribución de este explorador al acontecimiento histórico del Encuentro. La considerable aportación de los estudios subalternos y los estudios postcoloniales, junto con una reflexión sobre la historia conectada, han permitido una investigación que proyecta una nueva mirada sobre la memoria de las identidades negadas y ocultadas de ese momento histórico. Estos estudios ponen de relieve una producción literaria y artística contemporánea que se interesa por la reconfiguración de la memoria del pasado. La del personaje histórico de Al-Azemmouri encuentra su manifestación en la novela de Kébir Ammi, *Les Vertus immorales*, y en las representaciones artísticas presentes en el espacio natal de este explorador, en la ciudad de Azemmour.

ABSTRACT. *Narrative of a 16th century conquest of elsewhere: memory and representations of the historical character Mostafa Al-Azemmouri or Estevanico.* The purpose of this article is to explore a memory inscribed in the history of the conquest and the great discoveries, in the 16th century, led by an imperial power of the time, Spain. Long presented from the sole perspective of Cabeza de Vaca's travel report, the memory of the Moroccan explorer Mostafa Al-Azemmouri or Estevanico embodies a Eurocentric vision which has unveiled the contribution of this explorer to the historic event of Meeting. The considerable contribution of subaltern studies, postcolonial studies, associated with reflection on connected history, have carried out a project that projects a look at the memory of denied and concealed identities of the historical moment. These studies discuss a literary and artistic production, from the modern era, which bears an interest in the reconfiguration of memories of the past. That of the historical figure, Al-Azemmouri, finds its manifestation in the novel by Kébir Ammi, *Les Vertus immorales*, and in the artistic representations that operate in the native space of this explorer, the city of Azemmour.

PALABRAS CLAVE :
siglo xvi;
historia conectada;
historia de los descubrimientos;
memoria;
Mostafa Al-Azemmouri;
Estevanico

KEY-WORDS :
connected history;
memory;
Mostafa Al-Azemmouri;
Estevanico;
xvi century;
history of discoveries

1. Introduction

L'Histoire, écrivait Hanah Arendt (1983), est faite d'événements. Celui de la conquête et de la colonisation représente un épisode historique articulant l'Orient et l'Occident. Il marque le récit de la rencontre entre dominant et dominé, entre un centre hégémonique et une périphérie, forme d'un couple binaire et opposé imprégné de rapports inégaux et asymétriques. L'écriture de l'événement tient une place majeure dans la littérature marocaine moderne (Zekri, 2006). Chez l'écrivain marocain Kébir Ammi, c'est l'événement de l'invasion étrangère et de la conquête de l'Ailleurs qui tisse les fils du roman, *Les Vertus immorales*. L'auteur puise sa matière de fiction dans l'histoire du Maroc du XVI^e siècle. Grâce à ce roman, nous sommes renseignés sur l'invasion du littoral marocain par les puissances occidentales. Le récit se prononce aussi sur la relation de voyage de Cabeza de Vaca qui résume l'histoire d'une conquête navale européenne vers l'Amérique.

Les écritures des relations ou des récits de voyage ont servi certes des projets anthropologiques, historiques, politiques, *etc.* Néanmoins, elles étaient plus axées sur des groupes restreints, ambassadeurs, peintres, ethnographes, *etc.* Souvenons-nous d'Eugène Delacroix, avec son voyage en Algérie et au Maroc, ou de Charles de Foucault. L'histoire connectée, initiée par Sanjay Subrahmanyam (2017) et Serge Gruzinski (1991), plaide pour une écriture décentrée, à même de faire jaillir d'autres réalités culturelles et historiques. Ce revirement est un appel à déplacer la focale vers des identités longtemps négligées et niées : les voyageuses femmes, déguisées en hommes ou non, les serviteurs qui accompagnaient leurs maîtres pendant les voyages et d'autres encore. La rencontre avec la mémoire du personnage historique, Estevanico ou Mostafa Al-Azemouri, qui apparaît dans *Voyages, relations et mémoires originaux...* de Cabez de Vaca, présente ce cas de figure. Cet écrit n'a pas accordé un intérêt à ce personnage marocain qui a pourtant accompagné des Castellans dans un long voyage et a été parmi les survivants. Une réhabilitation de sa mémoire va surgir ces dernières années dans plusieurs écrits. Elle va continuer dans l'espace de la ville d'Azemmour, qui partage avec sa voisine, El Jadida (Mazagan), la particularité d'être une ville côtière et d'avoir une mémoire commune, celle de l'invasion portugaise plus signifiante au XVI^e siècle. Comment et sous quels aspects la mémoire du voyageur Mostafa Al-Azemouri prend-elle forme au présent et de quelle manière s'investit-elle dans le récit de Kébir Ammi, *Les Vertus immorales* ?

Nous nous proposons, dans un premier temps, de revenir sur les connexions géographiques, culturelles et historiques qu'articule le XVI^e siècle, avec surtout le concept de l'histoire connectée. Nous tenterons dans un deuxième temps de croiser les modes

de représentation de la mémoire de l'explorateur marocain Mostafa Al-Azemmouri. Finalement, nous analyserons la manière dont cette mémoire migre de l'espace du réel à l'espace fictionnel chez l'écrivain marocain Kébir Ammi.

2. L'histoire connectée, une nouvelle perspective pour l'Histoire et la mémoire

L'expression « histoire connectée » renvoie à une réflexion forgée essentiellement par les historiens, Sanjay Subrahmanyam et Serge Gruzinski, et qui trouve une résonance chez l'historien français Romain Bertrand (2011). Ces historiens partent du constat de la prééminence de rapports inégaux et asymétriques dans la construction de l'événement historique. Bertrand s'interroge, dans l'introduction de son travail, sur la place réservée, par exemple, à l'événement de « l'effondrement de l'empire de Majapahit dans le dernier tiers du xv^e siècle » (Bertrand, 2011, p. 11). Il constate, en effet, que l'histoire a accordé un intérêt inégal quant aux récits des deux empires, du Portugal et celui de Majapahit. Dans cette mouvance, Subrahmanyam et Gruzinski lancent une démarche historique supportée par le qualificatif connectée, visant la prise en considération des récits négligés et des différents actants de l'événement historique.

Cette réflexion nouvelle trouve une matière féconde dans des époques historiques cruciales, le xvi^e siècle par exemple. Même si les récits d'exploration des voyageurs Arabes et Occidentaux depuis le xi^e siècle, tiennent leur importance dans le concert de la grande histoire, de nombreuses études se concentrent sur le xvi^e siècle. Cet intérêt s'explique par le fait que cette séquence historique est signifiée par l'événement des grandes découvertes qui ont commencé dès la fin du xv^e siècle. Le xvi^e siècle permet de nouer les liens avec les missions expansionnistes de deux grandes puissances impériales, le Portugal et l'Espagne. En effet, ces deux puissances ont scellé des mémoires d'abord sur la Méditerranée pour les exposer ailleurs, sur l'Atlantique et dans l'Océan indien. Le livre de l'historien indien Subrahmanyam, *L'Empire portugais d'Aïse (1500-1740)*, reste représentatif à cet égard. Il capitalise l'histoire des expéditions navales portugaises qu'inaugure ce siècle.

Parallèlement à l'intérêt que consacrent les recherches scientifiques à cette séquence chronologique, émergent des études qui discutent le xvi^e à partir d'une dimension géographique, la mer. Dans son étude sur la Méditerranée, Fernand Braudel (1999) propose d'allier les dimensions géographique et historique, « pour comprendre le passé de la mer, depuis l'époque des colonisations grecques et phéniciennes jusqu'au temps moderne. » (Braudel, 1999, p. 16). Importante, pour l'histoire et la mémoire,

est la littérature qui consacre la mer comme espace de déportation des esclaves, de naufrage, de découvertes et de conquête. Les mouvements et les déplacements via ces espaces ne manquent pas de rappeler les mémoires de domination et de colonisation. La mer, « ce passage du milieu », « The Middle Passage », raconte cette histoire atlantique, la mémoire « noire », qui trouve un prolongement dans la réflexion de ce que Paul Gilroy développe dans *L'Atlantique noir (The Black Atlantic)* (1993), où il rappelle une violence humaine, la traite négrière. C'est en effet d'une mémoire de séparation et de déshumanisation dont il s'agit et que chacun des pays de l'Afrique subsaharienne ou de l'Afrique australe a dû vivre de manière différente. Au Congo-Brazzaville, par exemple, la construction du chemin de fer et du port de la ville de Pointe-Noire rappelle une mémoire de perte, de mort de plusieurs ponténégrins, que relate l'écrivain Alain Mabanckou dans son roman *Lumières de Pointe-Noire* (2013).

Il n'en demeure pas moins que le XVI^e siècle reste une époque marquante dans l'histoire du Maghreb. L'historien marocain Abdellah Laroui signale qu'il « fut un siècle de contacts, pacifiques ou guerriers, entre pays riverains de la Méditerranée » (Laroui, 1970, p. 21). Dans le contexte marocain, remonter les événements historiques de ce siècle permet de revenir sur le passé du Maroc, sur l'invasion étrangère de certaines côtes marocaines qui a pris son expression à l'époque du Maroc médiéval, avec la conquête portugaise de la ville marocaine de Sabta (Ceuta), en 1415. La ville de Salé, contrairement aux autres villes marocaines côtières, Azemmour, Eljadida, Essaouira, a marqué une résistance face à la domination étrangère.

Le foisonnement des études historiques réservées à cet espace liquide, la mer, a ouvert la voie à toute une littérature qui fait de ce lieu une hypothèse pour penser les identités de la rencontre et les identités migrantes. Il n'est pas sans rappeler qu'avec la conquête et la domination étrangère évoluaient les mouvements de déplacement et de migration. Les dominés, pour fuir la captivité, migraient dans des régions voisines. La mer incarne ce que G. Deleuze et F. Guattari (1980) appellent l'« espace lisse ». Ces deux philosophes « mettent en évidence ces espaces nomades, permettant de glisser sans boussole, espace de rencontres imprévues, champ sans conduits ni canaux, espaces rhizomatiques de l'hybridité, des intersections, se présentant dans une forme transversale et non pas comme une dichotomie impliquant séparation et conflit » (Faffa, 2018, p. 234). Les identités migrantes ou de rencontre sont le lieu de l'expression de l'entre-deux, de la représentation de l'ailleurs et de la manifestation de l'hybridité culturelle. Le migrant fait circuler tout un réservoir identitaire et culturel qu'il présente dans un espace autre que celui de son origine pour l'offrir ensuite à des processus de négociation. La migration, qui fut considérée comme un noyau qui active les binarismes ici/

ailleurs, Soi/Autre, majorité/minorité, inaugure, dans la perspective postcoloniale, des réflexions qui avancent à l'encontre de toute pensée hégélienne, fondée sur des structures binaires et d'opposition.

3. Représentation de la mémoire de Mostafa Al-Azemmouri ou Estevanico : un regard croisé

La définition que propose Paul Ricœur de la mémoire s'appuie sur une notion forgée par les philosophes de l'antiquité, l'*anamnēsis*. Ricœur signale que « l'ana d'*anamnēsis* signifie retour, reprise, recouvrement de ce qui a été auparavant vu, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque façon répétition » (Ricœur, 2000, p. 33). Les archives et les annales constituent des supports écrits qui capitalisent un savoir sur le passé. Ce dernier trouve également son expression dans des lieux de mémoire : monuments, musées, cités historiques, *etc.* Il prend d'autres formes avec le développement des techniques de communication ou ce qu'Arjun Appadurai (2001) nomme les médias-capes, qui transcendent les frontières et assurent une circulation des savoirs mémoriels.

La période contemporaine est marquée par le retour à des récits longtemps mis en silence. « L'écriture du carcéral fait partie de ces tabous qui ont longtemps pesé sur la société marocaine post-coloniale » (Zekri, 2011, p. 59). Le récit des opprimés, des assujettis et des victimes de guerre et des formes de domination, irrigue la fiction de plusieurs écrivains, avec un intérêt accordé à l'histoire et à la quête des figures historiques. C'est la voie qu'empruntent les écrivains marocains, Mouna Hachim, Kébir Ammi, Omar Mounir, Ahmed Beroho et Fouad Laroui. L'histoire de l'explorateur marocain Mostafa Al-Azemmouri, originaire de la ville marocaine Azemmour, illustre cette perspective. Elle remonte au XVI^e siècle, époque marquée par l'invasion portugaise des côtes marocaines, atlantiques surtout. La mémoire de ce personnage rappelle toute l'histoire transatlantique qui relie la Méditerranée, l'Europe, l'Afrique et l'Amérique, au XVI^e siècle. Des sources historiques signalent qu'Al-Azemmouri fut capturé par des Portugais, lors des invasions, pour être ensuite vendu aux Espagnols. Mis au service de trois voyageurs castillans, il s'engagea avec eux dans un long voyage de l'Espagne vers les terres de l'Amérique. Il est considéré comme le premier Marocain ayant mis le pied sur les terres du Nouveau monde.

Nous attribuons la qualité d'explorateur à Mostafa Al-Azemmouri pour signifier qu'il a découvert un espace nouveau, peu connu. Le point de départ d'Al-Azemmouri est la ville d'Azemmour, qui se situe à la croisée entre deux frontières liquides, l'Atlantique et le fleuve Oum Rabiie qui traverse les bords de la ville, comme le montre cette image :



Hasna Hassna Mabrouk

Figure 1. Le fleuve Oum Rabié, à Azemmour.

Plusieurs écrits narratifs relatent la mémoire de ce personnage historique. Ces écrits varient entre le genre de la « Relation », que nous pouvons rapprocher du récit de voyage, de la poésie, du roman et du roman historique. Dans certains écrits, l'identité de l'explorateur, Al-Azemmouri ou Estevanico, est présentée de manière explicite, dès le titre, comme le montrent ces quelques exemples :



Figure 2. Le roman de Hamza Ben Driss Ottmani.



Figure 3. Le poème-récit de Bernoussi Saltani.

Dans d'autres écritures, l'identité de ce personnage historique est tissée au fil de la trame narrative. Elle n'apparaît que dans le co-texte, comme dans le cas de ces trois récits :



Figure 4. Relation de voyage de Cabeza de Vaca.



Figure 5. Le roman de Laila Lalami.



Figure 6. Le roman de Kébir Ammi.

Ces écritures, à titre non exhaustif, reprennent, selon différentes stratégies narratives, le récit du voyage de Mostafa Al-Azemmouri. Il importe de signaler que le récit de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, *Voyages, relations...* est le premier texte qui cite Estevanico. Cabeza de Vaca, auteur de la relation, est un hidalgo espagnol. Son écriture, composée de trente-neuf (39) relations, renseigne sur une expédition navale espagnole qui date du 17 juin 1527. La relation dresse une temporalité centrée sur la grandeur de l'empire espagnol. L'identité d'Estevanico est présentée de manière marginale. Elle n'intervient que vers la fin de la relation numéro trente-neuf, dans un passage qui indique les noms des survivants de cette expédition :

Après avoir donné le récit de ce qui est arrivé aux vaisseaux, il est bien de faire connaître le nom et la patrie de ceux que le Seigneur a daigné faire échapper à tous ces malheurs et ramener dans ces royaumes. [...] ; le quatrième, Estevanico, c'était un nègre arabe, natif d'Azamor. (De Vaca, 1837, p. 7)

Cette assertion laisse défilier les traits d'identité de ce personnage, il est « un nègre », un « arabe », originaire d'Azamor. A partir du récit de Cabeza de Vaca vont se développer des reconfigurations de l'histoire d'Al-Azemmouri, sous la plume de Mustafa-Kébir Ammi, Laila Lalami, Hamza Ben Driss Othmani et Bernoussi Saltani. L'importance du récit composé sur Al Azemmouri réside dans les langues d'écriture qui le présentent, le français et l'anglais, avec même une traduction en arabe du livre de Laila Lalami.

Chez les écrivains, Hamza Ben Driss Ottmani et Bernoussi Saltani, l'identité de ce personnage s'introduit dès l'appareil titrologique, le sous-titre, avec une désignation générique, l'odyssée et la poésie. Chez Driss Ottmani, les traits de l'identité de cet explorateur se manifestent avec le syntagme, « Le fils du soleil ». Ce choix est justifié

par toute une littérature qui raconte l'histoire d'Al-Azemmouri dans son rapport aux Indiens d'Amérique, qui le vénéraient et le considéraient comme ayant des pouvoirs magiques. Du côté de Bernoussi Saltani, l'introduction de ce personnage joue entre ses identités plurielles : Estevanico, Mostafa Zemmouri et le Maure. Chez Saltani, l'importance donnée à l'histoire d'Estevanico mise sur les qualités intellectuelles qu'il possédait : polyglotte, savant, connaisseur en médecine, traducteur, *etc.* L'écriture de Saltani ouvre un questionnement sur une réalité contemporaine qui déplore la fuite des cerveaux, des intellectuels du Maroc et leur migration. Pour annoncer le fond de sa trame narrative, l'écrivaine marocaine de langue anglaise, Laila Lalami choisit de signer son roman par le titre, *The Moor's account* qui exprime un trait de l'identité d'Estevanico, un Maure.

Il n'en demeure pas moins que la représentation de l'histoire du voyage d'Al-Azemmouri ne se limite pas au cadre fictionnel. Elle se couple à d'autres représentations qui investissent divers modes artistiques. Dans l'espace public d'Azemmour, contexte de départ d'Al-Azemmouri, nous croisons des représentations du personnage Estevanico. Ainsi, en est-il de cette peinture qui figure sur les murailles du Mellah de la ville, Azemmour :



Figure 7. Représentation par peinture du personnage d'Estevanico sur les murs du Mellah.

Sur cette image nous pouvons voir un personnage en marche et en mouvement. Cette représentation picturale illustre le départ d'Al-Azemmouri de sa ville natale, Azemmour, qui reste derrière avec ses maisons et son fleuve Oum Rabiie, vers



Figure 8. Représentation d'Estevanico sur les bords du fleuve.

un espace représenté par des cactus, l'Amérique. De même, et juste à côté, l'identité de cet explorateur prend forme dans la sculpture, comme nous pouvons le constater dans la figure 8.

Sur cette image, Al-Azemmouri figure sur un bateau. Il est représenté à travers sa couleur de peau noire, ce qui rejoint l'illustration et la représentation sur le mur du Mellah. Avec cette représentation, un intérêt est accordé à sa mise en scène comme combattant, avec une lance à la main, signe d'une volonté d'un départ pour la conquête. Cette représentation est placée en face de l'espace du fleuve Oum Rabiie qui était le premier espace qu'il a franchi pour regagner l'autre rive et quitter son espace natal. Si cette mise en scène d'Al-Azemmouri, sur un bateau, rappelle le récit d'un voyage maritime, elle est

aussi un appel à reconsidérer ce que Romain Bertrand nomme « les lieux de contacts » (Bertrand, 2011, p. 15). Le bateau incarne ces lieux qui permettent d'allier des identités plurielles et différentes. Il est aussi un lieu de construction d'une mémoire commune, collective, partagée par un groupe

Encore est-il que la mémoire d'Estevanico prolonge ses signes dans le système toponymique de la ville d'Azemmour. Une école d'enseignement primaire, privée, porte le nom de cet explorateur, comme le montre la figure 9.

Le nom de cette école, située à Azemmour, fait référence à Estevanico. Cette manière de véhiculer le nom de ce personnage, dans un établissement d'éducation, signale la volonté de faire de son histoire un sujet inclus dans le processus d'enseignement-apprentissage d'une mémoire locale. Ces différents modes de représentation de la mémoire d'Al-Azemmouri montrent l'intérêt porté à l'histoire de ce personnage. Une volonté d'animer d'autres réalités quant au récit de la conquête, à laquelle avait participé un arabe, explique le fonctionnement de l'intrigue dans le travail de Kébir Ammi.

4. La (ré)écriture de la mémoire d'Al-Azemmouri dans *Les Vertus immorales* de Kébir Ammi

Kébir Mostafa Ammi est un écrivain de langue française, né à Taza au Maroc, d'un père algérien et d'une mère marocaine. Ses écrits empruntent la trame narrative à



Figure 9. Toponymie d'Estevanico dans l'espace d'une école primaire.

des matières historiques lointaines, en témoignent ses romans, *Mardochée* (2011), ou *Les Vertus immorales*. D'emblée, nous avançons l'hypothèse de l'inscription du roman de Ammi dans la littérature post-coloniale du fait qu'il met au-devant de « la scène littéraire », au sens que lui accorde Patrick Sultan (2011), les notions liées à la subalternité, et des formes discursives de déconstruction de binarismes. Ce roman met en scène le voyage et les péripéties d'un personnage narrateur, Moumen, originaire de la ville marocaine Salé. Ce personnage se remémore ses voyages de sa ville natale vers l'Espagne et les Amériques. Plusieurs indicateurs historiques défilent dont principalement celui qui ouvre le récit et qui correspond à la date de naissance du narrateur, Moumen. Ainsi souligne-t-il : « le glorieux nom de Moumen fut choisi pour moi en cet an de grâce 1502 de l'ère chrétienne » (Ammi, 2009, p. 15).

Justement, l'année 1502, qui correspond à la date de naissance de Moumen, est située par Joseph Goulven (1917) comme date de l'occupation portugaise de Mazagan (la ville d'El Jadida) et du port d'Azemmour. D'ailleurs, la réalité d'un projet de domination est développée dans le récit : « Les royaumes chrétiens d'Espagne et de Lusitanie ne masquaient même plus leur ambition d'occuper notre littoral qu'ils faisaient étudier par des voyageurs à leur solde, tant nos armées leur semblaient dérisoires, hors d'état de leur nuire » (Ammi, 2009, p. 15).

Avec cet extrait, Moumen relate une mémoire de domination étrangère qui date du XVI^e siècle. Le voyage et la conquête de l'Ailleurs, permettent d'ores et déjà de rapprocher les deux identités, Al-Azemmouri et Moumen autour d'une histoire commune, située au XVI^e siècle, celle de l'invasion des empires du Portugal et de l'Espagne,

et de la conquête de l'Amérique. La rencontre entre l'identité de Moumen et celle d'Al-Azemmouri se lit à plusieurs niveaux. Elle commence par l'onomastique Moumen, que nous retrouvons dans ce passage : « le glorieux nom de Moumen fut choisi pour moi en cet an de grâce 1502 de l'ère chrétienne. » (Ammi, 2009, p. 15). En effet, le nom Moumen est présenté dans une structure phrastique qui pivote autour du verbe choisir, conjugué dans sa forme active au passé simple, « choisit ». Ce verbe, articulé à la forme passive de la phrase, suggère que Moumen a subi l'opération de nomination. Encore est-il que cette construction syntagmatique soulève une « anonymité » (Ricœur, 2000, p. 160), puisque le complément d'agent de la phrase est non marqué, embrassant le pronom indéfini « on ». Cette empreinte d'anonymité, qui traverse l'identité de Moumen, rime avec sa désignation réduite au prénom. Dans le récit, il n'y a pas d'indication de son nom de famille.

Il n'en reste pas moins que l'auteur fait de ce processus d'appauvrissement une empreinte narrative. L'identification des personnages référentiels se limite au patronyme. C'est le cas de l'explorateur marocain Al-Azemmouri qui est une figure de transition, de passage, dont l'apparition se traduit en un moment passager, et qui a eu un grand effet sur le narrateur, Moumen. Sa transition est supportée par une lettre :

Dans leur lettre, les frères Fust me demandaient si je connaissais un certain Lazhar. Un manuscrit, signé de sa main, venait de leur parvenir. L'auteur y brossait le portrait de quelques explorateurs hors du commun, originaires de notre nation, et notamment d'un certain Zemmouri, compagnon du fameux Cabeza de Vaca. (Ammi, 2009, p. 203)

Contrairement à Moumen qui est introduit uniquement par son prénom, Al-Azemmouri, est introduit par son nom, la référence à son origine. L'apparition d'Al-Azemmouri, qui se limite au temps d'un instant singulier, raconte implicitement une mémoire à la lisière de l'oubli, d'autant plus qu'elle est placée vers la fin du récit. Cet oubli est compensé par le procédé d'effacement. En effet, l'histoire de Moumen s'est effacée vers la fin du récit pour faire jaillir celle d'Al-Azemmouri. C'est ce dont témoigne le cinquième chapitre du roman, « Le feu », qui exprime le regret du narrateur : « Je ne soupçonnais pas que tout cela partirait en fumée » (Ammi, 2000, p. 209), signalant la perte d'un récit.

La manière dont sont introduites les deux identités, Moumen et Al-Azemmouri permet de revenir sur le rapport entre la fiction et le référentiel, de considérer que le « propre de la fiction [...] [est] de contaminer le référentiel » (Déruelle, 2005, p. 89). L'apparition d'Al-Azemmouri intervient pour contaminer le récit de Moumen. Nous pouvons parler dans ce sens de la puissance de l'instant (Viegnes, 1989, p. 111). Moumen exprime son regret de ne pas être cité dans ce manuscrit. Ce regret est justifié

par le parallélisme qu'il revendique en se comparant à Al-Azemouri. Les deux personnages incarnent le même et le différent. Le même, dans la mesure où Moumen est comme Al-Azemouri, un explorateur qui a posé le pied sur les terres d'Amérique. Tous les deux sont originaires de deux villes côtières marocaines, Salé et Azemmour.

Encore est-il que cette limitation au prénom ou, dans d'autres cas, au patronyme, est une forme d'amputation ; un appauvrissement qui va être compensé par la richesse que renferme le signe Moumen. Comme signe, l'onomastique Moumen suppose et est apte à une segmentation qui révèle l'articulation de deux signes : « mou » et « men ». « Mou », synonyme de flexible, fait référence à ce qui « plie, se déforme facilement. Au sens familier, il caractérise un homme qui est faible ».¹ Le signe onomastique Moumen renferme un contenu, Mou, suggérant un homme flexible, qui change, épais (dynamique) qui a la capacité de « nous surprendre d'une manière convaincante. [...] les personnages « épais » [sont définis] par la coexistence d'attributs contradictoires ; en cela, ils ressemblent aux personnages « dynamiques » (Ducrot, Todorov, 1972, pp. 289-290). Justement, ce caractère d'un personnage contradictoire est au fil de la narration exprimé sous différents modes, suggérant le caractère insaisissable de l'identité de Moumen.

Il n'en reste pas moins que le segment « men » qui équivaut à « hommes », en anglais, renferme une composition au pluriel, dont le singulier est « man », « homme ». Le calembour « mann », en langue arabe (المن), a une résonance de l'ordre du sacré et du religieux, signifiant une « grâce divine ». D'ailleurs, cette temporalité est confortée par un réseau lexical qui entoure ce nom propre, et qui figure dans le passage ci-dessus, « an de grâce », « l'ère chrétienne ». La notion du « mann », (المن) renvoie à une grâce en faveur d'une personne choisie ou élue, marquant son passage à une situation supérieure, plus confortable que la précédente. Cette même tonalité se mesure dans la composition syntagmatique de la phrase. L'articulation de Moumen à un axiologique, « glorieux », génère d'autres significations. Cet adjectif mélioratif et de supériorité, synonyme de l'élite, sélectionne un réseau sémantique se rapportant au verbe « choisir », le « choisi ». Rappelons que cette situation avance des éléments sur la condition de Moumen, le subalterne choisi pour accompagnateur les trois Castellans. Le récit de Kébir Ammi constitue une forme de déconstruction du récit d'Al-Azemouri présenté par de Vaca, sous couvert de l'identité de Moumen. Si le livre de Cabeza de Vaca présente le personnage Mostafa Al-Azemouri comme un accompagnateur

¹ Définition du dictionnaire *Le Petit Robert*.

au service des explorateurs, dans le récit de Kébir Ammi, nous retrouvons la déconstruction du rapport maître/serviteur ou subalterne à travers le réseau sémantique de la liberté qui travaille tout le texte. Ainsi, nous pouvons lire :

Libre de son passé. De ses chaînes. Libre de ce qu'il a été ou de ce qu'il a cru être. De son orgueil. De ses vanités. De sa langue. De ses vraies ou fausses croyances. De ses tricheries. De ses manigances. De ses ruses. De ses stratagèmes. De ses calculs mesquins. (Ammi, 2009, pp. 71-72)

La répétition de l'adjectif « libre », par procédé elliptique, donne à voir une liberté conquise. Le voyage de Moumen et son départ de sa ville sont déplacés vers une autre signification, à même de dévoiler l'expression de la liberté que procure le voyage. Cette déconstruction se lit également avec le sens que supporte le verbe choisir en langue arabe. En effet, ce verbe correspond en langue arabe au verbe *Istafā* (اصطفى) qui génère le substantif et le nom propre Mustafa ou Mostafa, qui signifie aussi l' élu. Mostapha ou l' élu rappelle, dans la religion de l' Islam, l' un des surnoms du prophète *Muhamed*, élu de Dieu pour guider ses fidèles et croyants. L' élu rappelle également le récit de Saint Etienne, dont l' étymologie correspond à Esteban,² choisi premier diacre et martyr de la chrétienté. Soulignons ce rapprochement de tonalité entre Esteban et Mostafa et la qualité d' élu qui réunit les deux. Le processus de déconstruction tient une place fondamentale dans les réécritures des mémoires car il réévalue les savoirs construits, avec la logique de domination par le savoir, si nous rappelons le couple savoir et pouvoir, tel que pensé par Michel Foucault (1975).

5. Conclusion

Avec cet article, nous avons mis le point sur la mémoire d' un personnage historique, Mostafa Al-Azemmouri à travers trois entrées principales. La première parcourt un appareil théorique et critique qui conditionne manifestement les entreprises historiques récentes prônant la réécriture de l' histoire. L' intérêt porté à l' étude de l' histoire connectée, conjugué à des repères géographiques et historiques, la mer et le xvi^e siècle, inaugure une nouvelle perspective. Cette dernière signale que les processus de décentrement et de déplacement favorisent la prise en considération des savoirs

² D' après le *Dictionnaire étymologique des noms d' hommes et de dieux*, Saint Etienne est « un diacre et premier martyr. Du Latin Stephanus « couronné [...] », en Esp. Esteban, Port. Estêvão », André Cherpillod ; Actes VI, 5, Masson, 1988, pp. 134-135. Soulignons que le « f » en langue espagnole se lit « b » donc nous pouvons lire Esteban ou Estefan.

produits par les subalternes, les identités minorées qui sont oubliées voire occultées du moment historique. Loin de la vision monolithique qui consacre des récits de gloire de la puissance impériale, il devient intéressant de vérifier le contact dominant/dominé, sous la perspective de la rencontre des cultures, de la production de l'hybridité culturelle. Dépasser ces formes dichotomiques devient possible en introduisant « le caractère contingent de la différence, la relativité des clivages » (Bhabha, 2007, p. 119). Allier les dimensions historiques et géographiques des récits de la conquête de l'ailleurs c'est admettre que la rencontre permet « l'éclosion de formes culturelles riches et inédites [...]. [que] les cultures se sont développées au moyen de dialogue, de traduction, de voyages, de diversification » (Sherry, 1999, p. 37).

Le primat accordé à l'examen de la présence de la mémoire d'Al-Azemouri, explique l'itinéraire emprunté dans le deuxième volet, axé sur l'exploration des sites de dévoilement de cette mémoire, entre représentations littéraires et artistiques. Il a été vérifié que la pluralité des représentations parcourues a offert un large espace pour raconter ce personnage. Loin d'être engloutie par l'oubli, la mémoire d'Al-Azemouri, illustrée à travers la peinture et la sculpture, formes de représentations mobiles et fixes, traduit une forme de dynamisme ; suggère que la mémoire de cet explorateur est en mouvement.

L'étude des modes de représentation en fiction de la mémoire d'Al-Azemouri joue sur l'inscription de lieux référentiels et de personnages référentiels dans l'écriture. Cette démarche renvoie à ce que Khalid Zekri (2006) appelle les modernités romanesques qui caractérisent l'écriture romanesque marocaine contemporaine. Avec le troisième axe, la configuration qu'offre le récit de Kébir Ammi à la mémoire de cet explorateur marocain, l'arrache d'un environnement occidental pour l'inscrire dans le contexte marocain. L'étude de la réécriture de la mémoire de cet explorateur dans cette écriture romanesque a permis de déconstruire les rapports binaires et opposés entre maître et serviteur, identité supérieure et identité inférieure.

Il reste à dire que le regard porté sur le personnage historique Mostafa Al-Azemouri ou Estevanico, en tant que voyageur, permet de questionner les identités migrantes dans notre monde contemporain, dont la globalisation semble être la ligne de définition, teinté de mutations continues. Un tel environnement oblige à « considérer la modification de la reproduction sociale, territoriale et culturelle de l'identité de groupe » (Appadurai, 2001, p. 91). En effet, avec ces mouvements se développe ce que Arjun Appadurai nomme les « paysages de l'identité de groupe » (Appadurai, 2001, p. 91), ou les « ethnoscares », où s'expriment des manières d'être, de vivre, de penser et de se dire marquées par l'instabilité, la non fixité. L'analyse des

écritures sur le personnage historique, Mostafa Al-Azemouri nous invite à vérifier dans quelle mesure la littérature et l'écriture ont la capacité de dire le réel et le dévoiler. Sommes-nous dans l'ère de la pensée qui voit en *l'histoire : une littérature contemporaine*, au sens de Jablonka (2014) ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ammi, K. M. (2009). *Les Vertus immorales*. Gallimard.
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*. Payot.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Calmann-Lévy.
- Bertrand, R. (2011). *L'Histoire à parts égales. Récits d'une rencontre Orient-Occident (XVI^e-XVII^e siècle)*. Seuil.
- Bhabha, H. K. (2007). *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Payot.
- Bouraoui, H. (2005). *Transpoétique : éloge du nomadisme*. Mémoire d'encrier.
- Braudel, F. (1999). *La Méditerranée : espace et histoire*. Poche.
- Cherpillod, A. (1988). *Dictionnaire étymologique des noms d'hommes et de dieux*. Masson.
- Conrad, J. (1993). *Au cœur des ténèbres*. Flammarion.
- Cabeza de Vaca, A. N. (1837). *Voyages, relations et mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'Amérique (1555)*, Arthus Bertrand. Wikisource. https://fr.wikisource.org/wiki/Relation_et_Naufrages
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie II*. Les Éditions de Minuit.
- Déruelle, A. (2005). Le cas du personnage historique. *L'Année balzacienne*, (6), 89-108. <https://doi.org/10.3917/balz.006.0089>
- Ducrot, O. & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Seuil.
- Faffa, C. S. (2018). L'écriture de l'entre-deux dans *La Trilogie méditerranéenne* de Hédi Bouraoui. *Revue Socle*, 5(11), 222-247. <https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/25/7/1/65182>
- Foucault, C. (1975). *Surveiller et punir*. Gallimard.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness*. Verso.
- Goulven, J. (1917). *La Place de Mazagan sous la domination portugaise (1502-1769)*. Émile Larose.
- Gruzinski, S. (1991), *L'Amérique de la Conquête peinte par les Indiens du Mexique*. Flammarion.
- Jablonka, I. (2014), *L'Histoire est une littérature contemporaine*. Seuil.
- Lalami, L. (2014). *The Moor's account*. Pantheon Books.
- Laroui, A. (1970), *L'Histoire du Maghreb, tome II*. Maspero.
- Mabanckou, A. (2013). *Lumières de Pointe-Noire*. Fiction et Cie.
- Ottmani, H. B. D. (2007). *Le Fils du Soleil : L'Odyssée d'Estevanico de Azemor*. Édition La Porte.
- Ricoeur, P. (2000). *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
- Saltani, B. (2021). *Zadjal d'Estevanico le Maure ou Rhapsodie de Mostafa d'Azemmour*. Sagacita.
- Sansal, B. (2007). *Harraga*. Gallimard.
- Sherry, S. (1999). *L'Hybridité culturelle*. Bibliothèque nationale du Québec.

- Subrahmanyam, S. (2017). *L'Empire portugais d'Asie (1500-1740)*. Points.
- Sultan, P. (2011). *La Scène littéraire postcoloniale*. Éditions Le Manuscrit.
- Viegnes, M. (1989). *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. Peter Lang.
- Zekri, K. (2011). Écrire le carcéral au Maroc. *Les Cahiers de l'orient*, 102(2), 59-79. <https://doi.org/10.3917/lcdlo.102.0059>
- Zekri, K. (2006). *Fictions du réel, Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*. L'Harmattan.

Hassna Hassna Mabrouk. Doctorante à l'université Chouaib Doukkali, Maroc, affiliée au Laboratoire d'Etudes et de Recherches sur l'Interculturel (LERIC, URAC 57). Le travail de thèse est dirigé par les professeurs M. Khalid Zekri et Mme Salima Khattari. La recherche menée s'articule autour de l'hybridité et l'écriture de la mémoire dans la littérature postcoloniale (africaine), francophone et lusophone. Les articles publiés et les communications présentées, lors des manifestations scientifiques au Maroc, en France, en Inde et au Cameroun, abordent le sujet de l'hybridité et de la mémoire.

Retour sur la réception du Prix Goncourt 1921. De la censure sociale à la concurrence littéraire

LOURDES RUBIALES BONILLA

Universidad de Cádiz / Espagne

✉ lourdes.rubiales@uca.es

RESUMÉ. L'octroi du Prix Goncourt 1921 à *Batouala*. Véritable roman nègre de René Maran, fonctionnaire colonial d'origine guyanaise, a soulevé une polémique politique et littéraire, entretenue par la presse pendant toute l'année 1922 et au-delà. Les travaux consacrés à ce qu'on connaît, déjà à l'époque, comme l'« affaire *Batouala* » nous donnent une idée assez précise des clés, de l'évolution et de la dynamique de la controverse médiatique. Dans cet article, nous nous intéressons à un aspect particulier de la réception de *Batouala* en France : l'effort (et l'impuissance) du pouvoir pour neutraliser le discours de Maran à travers une censure qui évite de se déclarer comme telle.

RESUMEN. *Vuelta a la recepción del Premio Goncourt 1921. De la censura social a la competencia literaria.* La concesión del Premio Goncourt de 1921 a *Batouala*. Véritable roman nègre de René Maran, funcionario colonial de origen guyanés, suscitó una polémica política y literaria que se mantuvo en la prensa durante todo el año 1922 y más allá. Los trabajos que han estudiado lo que se conoce, ya en la época, como el "affaire *Batouala*" nos dan una idea bastante precisa de las claves,

MOTS-CLÉS :

Batouala ;
réception ;
censure ;
réponses ;
France ;
colonies

PALABRAS CLAVE:

Batouala ;
recepción ;
censura ;
respuestas ;
Francia ;
colonias

Pour citer cet article

Rubiales Bonilla, L. (2022). Retour sur la réception du Prix Goncourt 1921.

De la censure sociale à la concurrence littéraire. *Hybrida*, (5), 129–151.

[https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25387](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25387)

la evolución y la dinámica de la polémica mediática. En este artículo nos centramos en un aspecto particular de la recepción de *Batouala* en Francia: el esfuerzo (y la impotencia) de las autoridades por neutralizar el discurso de Maran mediante una censura que evita declararse como tal.

ABSTRACT. *Return to the reception of the Prix Goncourt 1921. From social censorship to literary competition.* The awarding of the 1921 Prix Goncourt to *Batouala. Véritable roman nègre* by René Maran (1887-1960), a colonial official of Guyanese origin, sparked a political and literary controversy that was sustained by the press throughout 1922 and beyond. The critical history of what was known, even then, as the “*Batouala* affair” gives us a fairly precise idea of the key points, the evolution and the dynamics of the media polemic. In this article we focus on a particular aspect of the reception of *Batouala* in France: the effort (and failure) on the part of the authorities to neutralise Maran’s discourse through a form of censorship that avoided presenting itself as such.

KEY-WORDS:
Batouala;
censorship;
reception;
responses;
France;
colonies

1. Introduction

En été 1921, paraît chez Albin Michel un roman intitulé *Batouala. Véritable roman nègre* de René Maran (1887-1960). D'origine guyanaise et fonctionnaire colonial en Afrique Équatoriale Française depuis 1909, l'auteur est à peine connu dans certains réseaux littéraires métropolitains où il cherche à se faire un nom comme poète. D'ailleurs, à la parution de *Batouala*, il avait déjà publié deux recueils de poèmes, *La Maison du bonheur* (1909) et *La Vie intérieure* (1912), aux éditions du Beffroi. Notre étude sur les années d'émergence de Maran comme écrivain (Rubiales, 2016) analyse les conditions qui expliquent l'adoption, de la part de l'aspirant, d'une « posture » littéraire que nous dénommons « dandy » et laisse entrevoir les raisons du changement de stratégie le menant de la poésie au roman et du détachement envers la « chose publique » à l'entrée fracassante dans les débats sur les questions sensibles de l'après-guerre : l'Allemagne, le communisme, le déclin de l'Occident, la « question noire » et, plus généralement la « question coloniale ». Ces questions sont évoquées de façon explicite dans la longue préface qui précède le roman –où l'auteur porte une série d'accusations contre la colonisation française et contre la civilisation occidentale– mais elles se trouvent aussi, de manière biaisée, au cœur même de la fiction : celle-ci, qui se dit « vraie », met en scène des Noirs africains doués de parole et tenant un discours peu flatteur envers les Blancs. Le sous-titre « Véritable roman nègre » et l'identité raciale et professionnelle de l'auteur complètent les ingrédients d'un mélange explosif que le Prix Goncourt fera éclater le 14 décembre. Les réactions au prix, provenant de tous les secteurs de la presse, sont nombreuses et souvent très virulentes. En quelques jours, la question dépasse le champ littéraire, puis les limites nationales pour devenir une affaire politico-sociale de répercussions internationales, comme le montrent les travaux qui ont étudié ce qu'on connaît, déjà à l'époque, comme l'« affaire *Batouala* ». ¹ En effet, dans le processus de la réception par la presse, très active depuis décembre 1921 jusqu'à février 1922, mais qui se prolonge tout au long de 1922 et au-delà, le livre de Maran perd son statut de simple texte littéraire pour devenir un « générateur d'idéologie » (Porra, 1994, p. 60). L'utilisation du texte par la presse allemande à des fins polémiques et la peur de l'influence du discours de Maran dans les colonies nous semblent les deux principaux facteurs externes qui agissent sur l'orientation de la critique en la politisant à l'extrême. Cette politisation se produit à deux niveaux, le premier concernant le nombre de « profanes » qui interviennent dans la polémique, notamment dans la

¹ Voir notamment : Fayolle (1978), Ojo-Ade (1978), Egonu (1980), Porra (1994 et 1997), Rubiales (2005).

presse coloniale et dans les instances du pouvoir ; le deuxième, l'interférence des questions extra-littéraires dans la critique émanant du champ littéraire.

Au-delà de la polémique médiatique, qui a opposé diverses interprétations du roman et diverses positions à son égard, dans cet article nous nous intéressons à un aspect particulier de la réception de *Batouala* en France : l'effort (et l'impuissance) du pouvoir pour neutraliser le discours de Maran à travers une censure qui évite de se déclarer comme telle.

2. Censure

Les approches récentes du phénomène de la censure mettent l'accent sur les structures implicites et sur les formes diverses de la « censure sociale » plutôt que sur les actions directes, proscriptives ou répressives, de contrôle des discours et des pratiques par l'État (Roussin, 2020, p. 26). D'ailleurs, cette vision élargie du concept de censure peut être rattachée, d'une certaine manière, à l'un des premiers sens du terme « censure », à savoir « action de soumettre une personne, sa conduite, ses actes, ses opinions, etc., à un jugement critique ». Dans ce sens, « censure » devient synonyme de « correction, blâme, répréhension, action de reprendre, de critiquer les paroles, les actions des autres ».² C'est dans cette première acception qu'on peut considérer les réactions contre *Batouala* et contre son auteur comme relevant d'une « censure sociale » qui vise moins l'interdiction que la dévalorisation et le discrédit public du discours « déviant ». Mais d'autres modalités de censure, notamment la censure répressive, seront réclamées contre Maran par certains éléments de la classe politique et du corps des fonctionnaires coloniaux. Or cet appel à l'intervention de l'État se heurtait à deux écueils : d'abord, au lendemain de la guerre, la France se fait le héraut de l'antiracisme contre le discours raciste allemand, qui contestait l'utilisation de soldats noirs lors du conflit et donc la légitimité de la victoire (Porra, 1994) mais aussi contre le racisme anglo-saxon dont quelques manifestations se produisent en France dans l'après-guerre (Chathuant, 2010). Les colonisés eux-mêmes entretiennent à l'époque le mythe de la France anti-raciste, comme le montre le discours que le Dahoméen Kojou Tivalou Houenou (1887-1936) prononce, lors d'un voyage aux États-Unis, devant le congrès de l'« Universal Negro Improvement Association » que présidait Marcus Garvey (1887-1940) : « La France est le seul pays qui, non seulement n'a pas le préjugé des races, mais lutte pour sa disparition » (Tivalou

² Entrée « Censure » du *Dictionnaire de l'Académie*, en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C1295>.

citée par Dewitte, 1985, p. 88).³ Dans ce contexte, l'exécution de mesures –de quelque nature qu'elles soient– contre un Noir, rendu en plus célèbre par un prix littéraire prestigieux, n'était peut-être pas le plus opportun du point de vue de l'image de la France à l'extérieur. Ensuite, si à la parution de *Batouala*, Maran était un écrivain méconnu, il était en revanche un fonctionnaire bien connu des autorités de l'A.E.F et de Paris, un subalterne « inconfortable », un « irrégulier de la vie » dont les protestations, les réclamations et surtout les accusations ont exaspéré plus d'un gouverneur et plus d'un ministre. Pour des questions que nous avons analysées ailleurs (Rubiales, 2005, 2010) et que nous rappellerons plus bas, le pouvoir avait intérêt à freiner non plus la diffusion du livre, ce qui était pratiquement impossible car il avait été très vite traduit dans plusieurs langues, mais la polémique elle-même.

Dans le processus de réception de *Batouala* par la presse, l'ethnologue et africaniste Maurice Delafosse (1870-1926) publie l'une des premières critiques à fondement politico-moral contre le roman de Maran et contre l'Académie Goncourt, l'un pour avoir porté des diffamations contre les fonctionnaires et contre l'œuvre coloniale, l'autre pour en avoir amplifié la diffusion. Le titre de l'article, paru dans le numéro du 19/20 décembre dans *La Dépêche coloniale et maritime* en dit long : « Une œuvre de haine. *Batouala* ou la calomnie. En couronnant ce pamphlet, l'Académie Goncourt a commis une mauvaise action » (Delafosse, 19/20-12-1921, p. 1). En réalité, Delafosse répondait implicitement au rédacteur de *L'Humanité* qui, se fondant lui aussi sur des critères politiques, avait célébré le prix par ces mots : « En couronnant cette œuvre, les dix ont eu un geste heureux : mais auront-ils le courage de le prolonger en s'élevant eux-mêmes contre les horreurs de la colonisation dénoncées récemment encore à la Chambre des Députés ? » (s/a, 15-12-1921, p. 1).

En janvier-février 1922, Delafosse revient sur la question en publiant une série de trois articles, intitulés de façon générique « Pour les fonctionnaires coloniaux »⁴ dans lesquels il va plus loin car il y introduit une réflexion sur la liberté d'expression. Ces textes sont en fait destinés à donner aux fonctionnaires certaines recommandations à propos de ce qui était « dicible » en matière coloniale mais ils lancent égale-

³ Kojo Tovalou a d'ailleurs été victime de racisme de la part de touristes américains dans un établissement de Montmartre en 1923, incident devenu une affaire publique (Zinsou et Zouménéou, 2004, p. 136 ; Chathuant, 2010, p. 244-247).

⁴ « La fin des scandales. On demande que justice soit faite » (Delafosse, 8/9-2-1922, p. 1), « Le droit d'écrire. La licence est la pire ennemie de la liberté » (Delafosse, 19/20-2-1922, p. 1) et « À propos du droit d'écrire. Quelques précisions » (Delafosse, 26/27-2-1922, p. 1-2).

ment des avertissements aux Français, ignorants des réalités coloniales et prêts à croire les fabulations du premier venu car, comme beaucoup de ses collègues, Delafosse soutenait que la plupart des scandales coloniaux étaient « fabriqués » en métropole.⁵ Dans le deuxième de ses articles, Delafosse reproduit une question écrite, déposée à la Chambre le 14 février par le député du Tarn Élie de Lastours (1874-1932). Le député demande au ministre des colonies :

1° Si M. René Maran, auteur du roman *Batouala*, est bien un fonctionnaire de l'Administration coloniale.

2° S'il a été porté à sa connaissance que des tracts ont été imprimés et répandus à l'étranger qui reproduisent un certain nombre de passages de *Batouala* où l'auteur attaque notre politique coloniale, les mœurs de nos officiers et des femmes blanches et rapporte des propos insultants à l'égard d'une nation alliée.

3° Si, sous réserve que la réponse à la première question soit affirmative, il n'a pas jugé que des mesures sévères doivent être prises à l'égard du fonctionnaire dont il s'agit. (Lastours, 15-2-1922, p. 393)

Delafosse explique les obstacles techniques à la réalisation de la demande de Lastours en rappelant que le « fonctionnaire incriminé » n'appartenait pas à l'administration coloniale mais aux cadres locaux. C'était donc au gouverneur général de la colonie et non pas au ministre de décider sur les mesures à prendre contre lui. Et surtout, il considère que, dans le cas précis de Maran, les éventuelles mesures seraient inutiles contre un mal déjà accompli. C'est la raison pour laquelle il lance l'idée d'une censure préventive, qu'il dit appuyée par les associations de fonctionnaires et consistant à encourager l'auto-censure parmi le personnel de l'administration.⁶ Les réactions à cette proposition d'auto-censure expliquent sans doute que l'auteur ait voulu ajouter

⁵ « Nous n'avons eu que trop de scandales coloniaux dont l'origine, neuf fois sur dix, devrait être recherché de ce côté des mers plutôt que de l'autre » (Delafosse, 8/9-2-1922, p. 1). Pour sa part, Carl Siger (pseudonyme de Charles Régismanset) dans l'un des articles qu'il consacre à *Batouala*, voyait l'œuvre primée dans la tradition métropolitaine du goût pour le scandale colonial, tradition qu'il rendait responsable de l'image négative des colonies depuis l'expansion (Siger, 15-2-1922, p. 202-203).

⁶ Voici la proposition de Delafosse : « Il n'est pas permis de décrier une administration à laquelle on a l'honneur d'appartenir et de laquelle on reçoit sa subsistance, ni une société dont on est l'un des membres. Il n'est pas permis de combattre une politique coloniale dont on a accepté d'être l'agent. Il n'est pas permis de traîner dans la boue ni de tourner en ridicule des chefs sous les ordres desquels on a servi et auxquels souvent l'on doit beaucoup, surtout lorsque ces chefs en dépit des petits travers qu'ils ont pu montrer, ont contribué à faire la grandeur de la France d'outre-mer et lui ont donné leur vie. Il n'est pas permis de salir, par des accusations anonymes ou des allusions transparentes, des collègues dont on a surpris l'existence intime en ces maisons de verre que sont les villes coloniales, ni les femmes de ces collègues. Il n'est pas permis de présenter les indigènes que l'on administre sous des couleurs qui seraient de nature à les déprécier dans l'estime de qui ne les connaît pas » (Delafosse, 19/20-2-1922, p. 1).

« quelques précisions » dans un dernier article où il se proclame défenseur de la liberté d'expression mais seulement pour ceux qui « dans le but de redresser des torts ou de combattre de funestes erreurs, critiquent certaines de nos institutions ou de nos pratiques administratives » (Delafosse, 26/27-2-1922, p. 1) et non pas pour ceux dont le but serait de dénigrer l'œuvre coloniale.

La réponse du ministre aux questions de Lastours se fait attendre. Elle n'arrive en fait qu'en 1924 alors que la polémique médiatique est (presque) éteinte. La raison de ce long silence, apparemment injustifié, du ministre, il faut la chercher dans une nouvelle question écrite, déposée par le député de la Guadeloupe Achille René-Boisneuf (dit *Boisneuf*, 1873-1927), le 24 février 1922. Cette nouvelle question parlementaire inverse les termes de celle de Lastours en présentant Maran non plus comme accusé mais comme accusateur puisque le député demande :

1° Si M. René Maran, l'auteur du roman *Batouala*, récemment couronné par l'Académie Goncourt et à propos duquel une question écrite lui a été posée le 14 février 1922, sous le n° 12433, ne serait pas le même fonctionnaire colonial qui, en 1920, aurait adressé au ministère des Colonies deux rapports circonstanciés, appuyés de copies annexes de pièces officielles, sur les iniquités et les crimes commis en A.E.F. par plusieurs fonctionnaires, et dont il aurait été témoin.

2° Dans le cas de l'affirmative, quelles suites auraient été données aux accusations précises formulées par M. René Maran. (Boisneuf, 24-2-1922, p. 512)

À la fin de l'année, une intervention parlementaire réactualise la question *Batouala* lors d'un débat tenu à la Chambre le 21 décembre. En effet, le député du Pas-de-Calais Georges Barthélemy (1882-1933) demande au ministre des explications sur l'inaction du gouvernement face à la diffusion d'un texte nuisible pour l'œuvre coloniale et donc pour la nation :

Je reconnais le talent de tous ceux qui font partie de l'Académie Goncourt, et ce n'est pas la forme littéraire de l'ouvrage que j'entends critiquer. Je constate simplement qu'un fonctionnaire a craché sa bile sur toute la grande famille coloniale française indistinctement, et M. le ministre des colonies n'a rien fait pour essayer de paralyser dans le pays une pareille propagande.

Vous dites que nous n'avons pas à nous émouvoir d'une pareille carence. C'est pourtant votre devoir au lendemain de la parution de ce livre, qui a été traduit dans toutes les langues et répandu à travers l'Europe entière, de protester contre pareille incorrection... M. le ministre avait le pouvoir d'agir au lendemain de la publication de ce livre.⁷

⁷ Nous citons les interventions des députés d'après le *Journal officiel de la République Française. Débats parlementaire. Chambre des députés*, 22-12-1922 (première séance du 21-12-1922), p. 4391-4392.

Au cours du débat, Léon Daudet est pointé comme membre de l'Académie Goncourt mais il se défend : « Je n'ai pas voté pour *Batouala* » et puis, à Barthélemy : « M. le ministre n'est pas l'administrateur de la littérature française, que voulez-vous qu'il fit ? ». Le député de la Guyane et défenseur de Maran, Gratién Candace (1873-1953) évoque pour sa part Henri Barbusse qui « a publié certains livres que nous n'approuvons pas. Mais il s'agit de la liberté de pensée... ». Finalement, Barthélemy nie défendre la censure (« Je ne suis pas –la situation même que j'occupe sur les bancs de cette Chambre le prouverait–⁸ partisan de la censure. Je n'ai jamais suggéré de censurer l'œuvre de M. Maran ») et ne reproche au ministre que d'avoir manqué l'occasion de répondre « à un pamphlet colonial comme celui-ci que nous avons entre les mains » au moyen d'« un tract de propagande pour montrer les erreurs qu'il contient ». Le débat se termine par une intervention de Boisneuf qui introduit un élément nouveau par rapport aux deux questions écrites évoquées plus haut – dont la sienne – en faisant ressortir l'identité raciale de l'auteur par-dessus celle du fonctionnaire : « Depuis des siècles, depuis toujours, ce sont les Blancs qui écrivent. Ils écrivent ce qu'ils veulent sur les Nègres. Pour une fois qu'un Nègre a écrit quelque chose qui vous déplait, ne le pendez pas ! ».

Pour résumer : on voit bien que l'affaire *Batouala* a dérangé le pouvoir politique et que celui-ci en a fait une question d'intérêt national mais la censure – dans son sens fort d'interdiction de la parole publique – n'a pas été défendue ouvertement ni envisagée comme action plausible. Si Lastours suggère des mesures disciplinaires contre le fonctionnaire, elles n'ont jamais été prises, du moins officiellement.⁹ D'ailleurs, le ministre répond... deux ans plus tard, que :

Aucune mesure disciplinaire n'a été prise contre l'auteur de *Batouala* afin de ne point attribuer à l'ouvrage en cause une importance qu'il ne comporte pas et surtout afin de ne pas contribuer à faire décerner la palme du martyr à un fonctionnaire au demeurant peu intéressant et qui est déjà suffisamment châtié par la réprobation unanime de tous ses collègues. Conformément à l'attitude qui a été déjà prise par le Département, il semble désirable qu'aucune publicité supplémentaire ne soit donnée à l'affaire *Batouala* qui pourrait donner aux Allemands de nouveaux éléments pour une

⁸ Barthélemy était inscrit au groupe parlementaire du Parti socialiste ([https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/\(num_dept\)/447](https://www2.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche/(num_dept)/447)). Il n'était donc pas communiste comme nous l'affirmons ailleurs (Rubiales, 2005, p. 143, note 33).

⁹ Il est difficile de ne pas voir le procès entamé en 1924 contre *Les Continents*, journal fondé par Maran et Kojo Tovalou, comme une manifestation de la censure sur l'auteur de *Batouala*.

campagne qu'ils ont déjà entreprise contre notre administration et dont le ministère des Affaires Étrangères a eu déjà des échos.¹⁰

Or, comme le remarque Nathalie Roelens :

Couper l'attention, mettre à l'écart, stigmatiser, tous ces gestes peuvent se résumer comme une rupture, ou du moins une perturbation, du circuit communicationnel dont les ciseaux d'Anatasie se font emblème. Censurer serait alors un acte de parole particulier : où le dire qui implique un faire est conçu pour couper la parole de l'adversaire, pour le museler, le bâillonner, le faire taire, pour inter-dire. À la fois c'est un inter-dire qui a besoin d'être public, même s'il gagnerait à être privé, discret, à être un faire sans le dire, car en disant publiquement qu'il interdit, il provoque un effet contraire à celui escompté, attire l'attention sur l'objet interdit, le met sur un piédestal, bref en fait la publicité. (Roelens, 2008, p. 7)

Enfin, l'intervention de Barthélemy proposant une correction officielle des « erreurs » contenues dans *Batouala* met en lumière un autre aspect de la réception et un autre visage de la censure, qui prend la forme de la « réponse ». Ainsi, lors de ce même débat, Gratien Candace évoque l'ouvrage de René Trautmann, dont il sera question dans les lignes qui suivent, comme un exemple de la « réponse à *Batouala* » que Barthélemy demandait. D'ailleurs, censure et réponse vont souvent ensemble. Par exemple, dans le troisième des articles cités de Delafosse, outre les précisions de ses affirmations concernant les limites de la liberté d'expression pour les fonctionnaires, l'auteur pensait « faire plaisir au corps tout entier des fonctionnaires coloniaux en reproduisant ci-dessous une lettre adressée au directeur de *La Dépêche Coloniale* par un prospecteur minier que sa situation rend absolument impartial » (Delafosse, 26/27-2-1922, p. 2). La lettre était un démenti de l'image des fonctionnaires coloniaux au « pays de Batouala » et une réaffirmation de leur labeur de « pacification » ainsi que de la libre acceptation de la « protection » du drapeau français de la part des « Batouala de la région ».

3. Réponses

Deux précisions sont nécessaires avant d'aborder notre sujet :

1. Nous reprenons le terme, utilisé par le député Candace, de « réponse », plus général, plus vague aussi, que celui de « contre-discours », pour deux raisons. D'abord, la notion de contre-discours est souvent associée, surtout dans le cadre du « discours social » et de la « discursivité sociale », à la périphérie, à la dissidence, au pôle do-

¹⁰ CAOM, Aix, Dossier Personnel de René Maran, réponse du Ministère au député Lastours, 29-3-1924.

miné d'un système discursif organisé selon les lois canoniques du centre (Angenot, 1989, p. 17-19). Dans ce sens, « contre-discursif » devient synonyme de « subversif », d'« alternatif » ou encore de « résistant ». Il est donc problématique de considérer comme contre-discursifs les textes « contre-*Batouala* » dans la mesure où leur fonction était, précisément, de rétablir la *doxa* à laquelle le discours subversif de Maran avait porté atteinte et surtout de réaffirmer les rapports de domination discursive entre la France et ses colonies. Ensuite, si on se place dans la perspective des théories de l'argumentation, il est également problématique de considérer les textes dont il sera question ici comme de vrais contre-discours, c'est-à-dire comme des discours contre-argumentatifs, pour des raisons que nous verrons par la suite.

2. Si nous avons distingué entre réponses « littéraires » et « non littéraires », c'est dans la mesure où celles-ci se réclament, par des rappels paratextuels, d'une connaissance « scientifique » face à la « fantaisie » consubstantielle à l'œuvre de fiction.¹¹ Or cette distinction adoptée ici pour le besoin de l'exposé est d'une pertinence relative, d'abord parce que les catégories « science » et « littérature » ne sont pas toujours nettement séparées dans la production intellectuelle sur les colonies : autant telle discipline, comme la psychologie coloniale, s'appuie sur les recherches des romanciers,¹² autant le roman se réclame d'une vérité factuelle qui entend compléter voire concurrencer la vérité scientifique.¹³ Ensuite, parce que réponses littéraires et non littéraires se heurtent aux mêmes difficultés pour dire « plus vrai » que *Batouala*. Comme les débats sur le roman tenus dans la presse, les discours-réponses traduisent l'embarras des auteurs face à la double confusion émanant de l'œuvre de Maran : celle qui a trait au pacte ambigu qu'elle propose au lecteur (celui de la « fiction vraie ») et celle découlant de la superposition entre les instantes discursives qui y interviennent (l'auteur, le narrateur, le personnage).

¹¹ « C'était –affirmait sur *Batouala* l'auteur de l'un de ces textes–, il est vrai, un roman et qui dit roman, dit fantaisie » (Blache, 1922, p. v).

¹² Une étude sur la psychologie coloniale observe, en effet, « une étonnante convergence dans les années 1920-1930 entre le projet de la psychologie coloniale et le programme du roman colonial, dans les objectifs et les méthodes, qui aboutit à la construction d'un même discours psychologique sur les sociétés coloniales » (Singaravélou, 2008, p. 120).

¹³ Comme l'écrivait Jean Rodes (1867-1947) –l'un des premiers à avoir théorisé sur l'« exotisme nouveau »– : « Les contrées les plus lointaines sont maintenant connues ; nous nous sommes mêlés à leurs habitants, nos idées et notre langage ont pénétré chez eux, en même temps que les produits de nos fabriques. Des unions ont créé des races intermédiaires [...]. Il y a longtemps que nous sommes installés partout, industriels, ingénieurs, marchands, et il semble que, suivant cette évolution, la littérature exotique, d'exclusivement poétique et subjective qu'elle était, devienne objective, scientifique et d'observation » (Rodes, 6-1903, p. 352).

3.1. Réponses non littéraires

Lors du deuxième semestre de 1922, paraissent deux ouvrages partageant un certain nombre de traits communs dont le principal est le fait de se présenter comme des « réponses à *Batouala* » : *Au pays de Batouala, Noirs et Blancs en Afrique* de René Trautmann et *Vrais Blancs et vrais Noirs d'Afrique au XXe siècle* de Joseph Blache. Si Trautmann attestait une trajectoire académique et professionnelle dans le domaine de la médecine coloniale, le rapport de Blache à la colonie semble moins spécialisé et lié surtout au secteur privé.¹⁴ En tout cas, aucun de ces auteurs ne s'était encore fait connaître par des écrits d'importance. C'est peut-être la raison pour laquelle ils ont tous deux pris soin d'entourer leurs ouvrages d'un paratexte solide¹⁵ où des personnalités « autorisées » en matière coloniale agissent en instances de légitimation des textes et des discours qui en émanent. L'ouvrage de Blache est parrainé par « M. Willian Guynet, Délégué de l'A.E.F au Conseil Supérieur des Colonies » (la fonction en est indiquée sur la couverture) ; celui de Trautmann est légitimé par la fonction de l'auteur, « Médecin-major de 1^{ère} classe des Troupes coloniales », et par une préface de Pierre Mille (1864-1941), qui n'avait pas besoin de présentation car il était une personnalité connue dans les milieux parisiens et une autorité dans le monde colonial.¹⁶

Le but affiché de ces textes, inspirés, selon Blache, par l'indignation, était de mettre en garde l'opinion métropolitaine, « éblouie » par le prestige du Goncourt,

¹⁴ René Trautmann (1875-1956) participe, depuis le début du siècle jusqu'aux années trente, à plusieurs missions médicales et occupe différents postes de direction dans des hôpitaux et laboratoires des colonies africaines. Il est présenté sur le site de l'Académie des Sciences d'Outre-mer, dont il devient membre en 1929, comme « médecin-colonel » et « écrivain » (<https://academieoutremer.fr/academiciens/?ald=728>). Nous avons trouvé moins d'informations sur Joseph Blache. Sa formation nous est inconnue ainsi que sa date de naissance. Un avis de décès dans un journal de la marine nous dit qu'il meurt en 1953. À l'occasion de sa promotion à la Légion d'Honneur, une note dans *Les Annales coloniales* le présente comme directeur des « Chargeurs Réunis » et autres compagnies maritimes, puis journaliste, publiciste et membre de plusieurs associations et institutions coloniales (s/a, 2-8-1933, p. 2). Il dit lui-même qu'il n'était « ni tout à fait commerçant, ni tout à fait fonctionnaire [...] mais occupé de choses maritimes seulement » (Blache, 1922, p. 9).

¹⁵ Le paratexte de l'œuvre de Trautmann se compose de la préface de Pierre Mille, d'un commentaire de l'auteur, intitulé « Le roman de *Batouala* » et de la reproduction d'un article qu'il avait publié le 25-1-1921 dans *Action Nationale*, intitulé « Réponse à *Batouala* ». Celui de Blache comprend une lettre de l'auteur à Willian Guynet, la réponse de celui-ci, un « Avant-propos » de l'auteur et plusieurs annexes.

¹⁶ Avocat, journaliste, reporter dans divers journaux parisiens (entre autres, *Temps*, *Journal des Débats*, *Revue des deux mondes*, *Revue de Paris*) et romancier tardif, Mille est l'une des têtes visibles du mouvement littéraire colonial et parmi les mieux placés dans les structures du pouvoir et du savoir coloniaux des années vingt et trente.

contre l'image non conforme aux faits que traduisait la prétendue véracité de *Batouala*. Mais il s'agissait surtout « de justifier la colonisation et de faire toucher du doigt la légitimité et l'opportunité de la venue du Blanc en Afrique, contestées par R. Maran » (Guynet dans Blache, 1922, p. xiv). Pour ce faire, les deux auteurs se proposent de réfuter (ils se veulent par là « contre-argumentatifs ») certaines idées censées contenues dans le roman de Maran, mais leur démarche consiste plutôt à donner leur propre vision de la colonie qui, au fond, n'est pas trop éloignée de celle qu'ils reprochent à Maran. S'ils accusent celui-ci de mensonge, voire de calomnie, il trouvent que le péché de *Batouala* n'est pas exactement le mensonge mais plutôt la « généralisation ». À défaut de qualités de rigueur et de cohérence, auteurs et préfaciers renchérissent sur l'idée de « vérité », de « connaissance » et d'« exactitude » des propos tenus dans leurs textes. Ainsi, non seulement l'absence de prétention littéraire mais encore les défauts de forme se donnent comme des valeurs : ils indiquent la qualité d'hommes d'action de leurs auteurs face au littérateur incarné par Maran (Guynet dans Blache, 1922, p. xiv). Enfin, contre la généralisation, la démarche de Blache consiste à présenter de « bons » et de « mauvais » Noirs à côté de « bons » et de « mauvais » Blancs. Il ne s'agissait pas de peindre les colonies de façon « édulcorée », ce qui aurait été, selon eux, peu crédible, mais de faire semblant d'impartialité en en disant autant de bien que de mal. Ainsi le remarquait un compte rendu de l'époque :

[...] je félicite chaleureusement notre ami Joseph Blache de son livre courageux et probe qui réfute toutes les calomnies de « Monsieur » Maran. Joseph Blache ne dit pas : « Tout est bien dans le meilleur des mondes », mais il raconte ce qu'il a vu durant de longues années, en fervent colonial et voyageur impartial. Il dit les erreurs des Blancs et des Noirs, mais aussi les actes de courage, de bonté des uns et des autres. Son style imagé, bourré d'anecdotes vécues, où le sourire se mêle à l'émotion, donne à son livre une valeur documentaire de premier ordre. (Finaud, 21-10-1923, p. 20)

Quant à l'œuvre de Trautmann, Pierre Mille est laconique en arguments destinés à légitimer ce texte. D'ailleurs, en tant qu'homme de lettres et promoteur de la littérature coloniale, il n'hésite pas à souligner les « fortes qualités littéraires » de *Batouala* ni à lui accorder le mérite de l'originalité – « c'est le seul roman de psychologie préhistorique que nous possédions en français ! » (Mille dans Trautmann, 1922, p. 11) –, tout en exprimant ses réticences à l'égard de la « vérité coloniale » émanant de l'œuvre. Mille se limite à valoriser l'œuvre de Trautmann pour son caractère soit disant scientifique : « L'ouvrage de M. Maran est un pamphlet. Le vôtre est un rapport scientifique, établi avec méthode scientifique, mais tellement illustré d'anecdotes, de choses vues, qu'il est aussi agréable à lire que *Batouala* » (Mille dans Trautmann, 1922,

p. 5).¹⁷ Or ceci contredit l'auteur lui-même qui avoue ne pas avoir suivi « un plan rigoureusement tracé » ayant préféré de « laisser errer [s]a plume au gré de [s]es souvenirs » (Trautmann, 1922, p. 245). L'œuvre de Trautmann offre en plus un exemple très illustratif de la difficulté de « répondre » à *Batouala* car, d'abord, il fallait déterminer à quoi répondait-on exactement : au discours tenu par René Maran, écrivain et fonctionnaire noir, dans la préface, ou à celui de Batouala, personnage de fiction, créé certes par Maran mais à qui on attribue une sorte d'indépendance ontologique par rapport à son auteur ? Trautmann répond de façon paradoxale puisque, dans le chapitre intitulé « Réponse à *Batouala* », il prend le personnage de Batouala comme le destinataire fictif d'un discours dont la véracité était garantie, précisément, par son caractère non fictif. C'est que, pour Trautmann, « Batouala dépasse le cadre du petit roman colonial couronné par l'Académie Goncourt ; Batouala est le Nègre opprimé qui saisit chaque occasion – sans danger pour lui – d'exprimer sa haine contre le Blanc envahisseur » (Trautmann, 1922, p. 23).

Enfin, les deux auteurs brossent un portrait du Noir *ad hoc*, fait d'éléments hétérogènes – anecdotes, expériences personnelles, jugements de valeur, stéréotypes divers – mais visant l'équilibre entre le degré de développement et les capacités de la « race » : celle-ci devait être suffisamment attardée par rapport à la race blanche pour garder son statut inférieur, mais en même temps elle devait être suffisamment perfectible pour justifier le labeur des tuteurs :

La race noire est en retard sur les autres, sur la nôtre en particulier, d'un nombre respectable de siècles. Elle est perfectible, mais ne peut se perfectionner sans nous. À nous de la diriger dans la voie du progrès: à elle de se laisser conduire avec bonne volonté. (Trautmann, 1922, p. 247-248)

Outre ces ouvrages, si non entièrement conçus du moins présentés comme des réponses à *Batouala*, on ne peut ignorer ceux que le prolifique Delafosse, en tant qu'ethnologue, publie au cours de 1922 : *L'âme nègre* et *Les Noirs de l'Afrique*. Le premier est une anthologie de contes, maximes, fables et autres productions de la littérature orale de différentes régions de l'Afrique. Il s'agit donc des « Noirs peints par eux-mêmes » que l'auteur oppose aux constructions subjectives des auteurs ayant traité la matière, en allusion voilée à Maran (Delafosse, 1922a, p. 10). Le deuxième ouvrage est une synthèse

¹⁷ Après une caractérisation des indigènes, en étudiant (selon la table de matières): leurs qualités intellectuelles, leurs aptitudes, leur vanité, leur indolence et leur paresse, leurs idées sur la justice des Blancs, leurs vices, l'anthropophagie, etc., et des Européens : Gouverneurs, Commandants, Sous-commandants, Instituteurs, etc., Trautmann conclut que, grâce à son expérience de six ans en Afrique et à ses fonctions comme médecin, il croyait « connaître l'âme nègre aussi bien sans doute que M. René Maran, originaire des Antilles, qui s'est fait le champion de ses frères noirs d'Afrique, dans son livre très remarqué » (Trautmann, 1922, p. 242).

des découvertes sur l'antiquité et l'époque médiévale en Afrique où l'ethnologue offre une description raisonnée et cohérente des civilisations africaines (Delafosse, 1922b). Par ailleurs, Delafosse trouve l'occasion de rééditer, cette même année, son *Broussard ou les états d'âme d'un colonial*, texte publié pour la première fois en 1909 auquel il fait quelques ajouts pour l'édition de 1922, notamment le chapitre « Sur *Batouala* et autres romans nègres » (Delafosse, 1922c, p. 170-174).

Enfin, tous ces textes, à des degrés divers de « scientificité » et de légitimité dans le champ du savoir montrent la mobilisation des coloniaux pour la reprise du discours que Maran avait « usurpé ». Aux plus démunis du point de vue symbolique (Trautmann et surtout Blache), la réclame de *Batouala* leur a fourni l'occasion de placer leurs opinions personnelles à propos de la colonisation sur la scène publique.

3.2. Réponses littéraires

Parallèlement aux discours qui fondent leur légitimité sur la proclamation anti-littéraire pour « répondre » à *Batouala*, d'autres essaient d'atteindre le même but au moyen de la fiction. L'historien et théoricien de la littérature coloniale Roland Lebel (1893-1964) reconnaissait en 1925 que le scandale autour de *Batouala* avait favorisé la curiosité du public pour « les populations indigènes » et pour « [les] romans africains » et plaçait ceux-ci en opposition au « pamphlet » de Maran :

Quelques-uns de ces ouvrages ont été produits surtout à titre de protestation. Il semble aussi que les premiers romans écrits sur les indigènes d'A.O.F., dans les années qui suivirent, tendent à s'élever contre le pamphlet de René Maran et manifestent l'intention de donner une vue plus favorable, et, à tout prendre, plus exacte, de la réalité. Au « roman nègre » *Batouala*, Gaston Joseph oppose *Koffi*, « roman vrai d'un Noir » (Lebel, 1925, p. 217-218).

Vers le milieu de 1922, en effet, les Éditions du Monde Nouveau lancent *Koffi. Roman vrai d'un Noir*, de l'administrateur des colonies Gaston Joseph (1884-1977). De nombreux aspects paratextuels implicites –à commencer par le titre– posent l'œuvre de Joseph en écho de celle de Maran ainsi que le confirme la publicité accompagnant le lancement :

Batouala, avec talent, avec puissance plutôt qu'avec justice, apporta, tout ensemble contre les méthodes de la colonisation et contre les Noirs colonisés, un réquisitoire qui fit d'autant plus sensation que l'Académie Goncourt avait paru l'entériner. Les détracteurs passionnés de M. René Maran furent nombreux. Ils affirmèrent que l'œuvre couronnée était inique, non seulement pour les Blancs, mais encore pour les Noirs dont on n'a jamais dit, comme il convenait, les très solides vertus. Voici comblée cette lacune, pour la joie des coloniaux et du grand public qui l'avaient signalée et remarquée.

Koffi est, très exactement, ce qu'on eût souhaité que *Batouala* fût. C'est l'histoire d'un vrai Noir, comme il y en a beaucoup, intelligent, malin, souple, amoureux, vaniteux, qui quitte un jour son village natal pour entrer au service des européens. Successivement boy, cuisinier, interprète, roi, il se grise de sa puissance, devient la victime des féticheurs et meurt au Gabon, déporté.

Une des plus éminentes personnalités du roman colonial, M. Gabriel Angoulvant, Gouverneur Général des Colonies, Commissaire Général de l'Exposition coloniale interalliée de 1925, a fait précéder ce volume d'une magistrale, hautaine et singulièrement émouvante réponse aux réquisitoires de M. René Maran et de ses admirateurs. Tout le monde voudra lire *Koffi*. Il n'est pas, en effet, de livre plus varié, plus pittoresque, plus entraînant, plus amusant, plus attendrissant. En un mot, *il n'est pas de livre plus attachant*. (1922. Souligné dans l'original)

Koffi est en effet le roman qui s'est proposé le plus ouvertement comme réponse au roman « véritablement nègre » de Maran et celui qu'on peut considérer comme le « contre-*Batouala* » officiel puisqu'il a été légitimé avec le « Grand Prix de la littérature coloniale » en 1923.¹⁸

Sur la couverture on peut lire le nom et la fonction du préfacier et parrain, Gabriel Angoulvant (1872-1832), qui certifie la capacité et la légitimité de l'auteur – un « parfait » fonctionnaire colonial, maîtrisant l'art et la science – pour parler du sujet en question, ainsi que de l'authenticité et la véracité de celui-ci : « c'est une histoire vraie, vécue, exacte dans ses moindres détails » (Angoulvant dans Joseph, 1922, p. 7). L'originalité de ce roman se trouve dans le fait que :

son héros est peint sous la couverture de la réalité, sans que l'auteur se soit laissé entraîner, comme tant d'autres écrivains, dans des ouvrages du même ordre, soit par un sentimentalisme pleurnichard, soit par des préventions injustes contre une race encore arriérée dans son ensemble, mais en voie cependant d'évolution plus ou moins rapide suivant les régions. (Angoulvant dans Joseph, 1922, p. 8)

On le voit, les propos d'Angoulvant rejoignent ceux de Blache et de Trautmann sur ce qu'il fallait penser des Noirs et de la politique coloniale : le retard où se trouvait la race était évident mais de là à considérer que les Noirs étaient incapables d'évoluer revenait à mettre en question l'édifice idéologique sur lequel se fondait la colonisation. Ainsi, contre les personnages de *Batouala*, soumis dans une indolence ancestrale, que la colonisation avait attisée de Pernod, et qui se montraient réfractaires à l'influence du colonisateur, Gaston Joseph oppose l'histoire de Koffi, jeune Noir d'un village de la Côte d'Ivoire qui fuit le milieu traditionnel, tout enfant, sous le pas de l'un de ses

¹⁸ Créé en 1921 par le ministère des colonies.

voisins, déjà *boy*, à travers lequel il entreverra les possibilités de la civilisation des Blancs. Les différents maîtres de Koffi, chez lesquels il apprendra divers métiers, scandent les étapes de l'évolution du personnage que Joseph a doté de qualités montrant sa capacité et sa disposition à l'apprentissage aussi bien que sa ferme volonté d'entrer dans le monde des Blancs. La désinvolture de Koffi et la stupidité de ses maîtres poussent souvent le héros vers le chemin picaresque jusqu'à ce que, déjà formé, il entre au service d'un fonctionnaire colonial dont il deviendra l'interprète, s'érigeant ainsi en intermédiaire entre le pouvoir colonial et les gens de son village natal. Certains passages du roman, d'une propagande ingénue, montrent à quel point le « message » se voulait diaphane :

Je vis depuis longtemps avec les Blancs, fit Koffi. Je puis vous assurer qu'ils veulent notre bien, rien que notre bien. Écoutez les ordres toujours dictés par le bon sens et dans votre intérêt, même lorsque vous n'en saisissez pas de suite la portée. Vous viviez auparavant comme des bêtes et non comme des hommes. Les Blancs se donnent pour mission d'améliorer votre sort. Écoutez leurs conseils. Ne restez pas les esclaves de vieux préjugés et ne faites pas obstacle à leur action. Laissez-vous guider par eux. Ils savent tout. Vous ne savez rien... (Joseph, 1922, p. 178)

Or, bien qu'évidente et explicite, cette lecture n'est pas la seule (ni peut-être la principale) qu'on peut tirer de *Koffi*. D'abord, il est paradoxal que le héros proposé par Gaston Joseph soit un *boy*, figure familière dans la vie coloniale mais soulevant des réticences parmi les Européens face à son pouvoir croissant.¹⁹ La représentation littéraire du *boy* traduit les contradictions de la mentalité de l'époque, une fois l'idée d'assimilation écartée, par rapport à la « transformation » des Africains sous le paradigme de l'association. En effet, entre la société traditionnelle et le monde des Blancs, le *boy* occupe une position en porte-à-faux. Il s'agit d'un hybride, d'un « pseudo-civilisé » (Joseph, 1922, p. 199) qui a perdu son identité « authentique » sans pour autant être devenu français puisque, à la limite, il ne peut qu'imiter la conduite des Blancs. Il n'est dès lors pas étonnant que Delafosse, connaisseur et défenseur de l'Afrique traditionnelle, s'écarte de la lecture d'Angoulvant :

Cette étude où l'observation la plus rigoureuse s'allie à la plus correcte des psychologies, si elle est effectivement le roman vrai d'un Noir, n'est pas absolument celui d'un vrai Noir. Je veux dire que Koffi, ancien boy, déformé par son frottement avec les Blancs et décoloré, si j'ose ainsi m'exprimer, par le vernis peu épais mais tenace dont il

¹⁹ Maurice Delafosse mettait en question les propos de Maran lorsqu'il prétendait s'être inspiré des conversations de ses administrés pour composer son roman: « Peut-être, après tout, est-ce seulement la voix de ses boys qui est parvenue aux oreilles de l'auteur, ce qui expliquerait bien des choses » (Delafosse, 1922c, p. 171).

s'est revêtu à leur contact, devenu interprète, puis roi, et enfin déporté au Gabon en punition de son incapacité à régner, est un Noir non pas exceptionnel (le nombre de ses pareils sont légion), mais en somme anormal ou tout au moins spécial. Il est de ces produits hybrides, généralement voués au malheur, issus des réactions réciproques de deux civilisations dissemblables qui se heurtent sans se compénétrer... Koffi est un déraciné. (Delafosse cité par Lebel, 1925, p. 218)

Le personnage du *boy* permet autrement à Joseph la création d'un comique naïf et bon enfant, d'un humour « blanc » par rapport à l'ironie et à l'humour « noir » de Maran. Or le comique que Gaston Joseph prête au caractère de Koffi dans les premières étapes de sa trajectoire contraste avec le sérieux de son rôle comme médiateur entre l'administration des Blancs et les pouvoirs traditionnels, d'abord comme interprète, ensuite comme roi de son village natal. L'interprète partage avec le *boy* sa position intermédiaire dans la société coloniale ainsi que sa mauvaise réputation parmi les Européens :

[...] pour crucial qu'il soit, son rôle est rarement reconnu. Bien au contraire, la légende populaire, relayée entre autres par les œuvres littéraires et les rapports des administrateurs coloniaux, donne de l'interprète un portrait peu flatteur, celui-ci apparaissant généralement comme un individu corrompu, manipulateur et incompetent. (Mopoho, 2005, p. 78)

Ce n'est peut-être pas par hasard si Joseph a fait de Koffi un interprète à la fin de son parcours car il s'agit d'une étape prévisible dans l'itinéraire ascendant des indigènes à l'époque.

Enfin, le sérieux de sa position comme interprète confine au tragique lorsque, étranger dans son propre pays, Koffi doit affronter le refus de son peuple d'accepter les lois du colonisateur :

Avec tout son cœur, le jeune chef de tribu luttait contre l'inertie et la paresse de ses gens qu'il voulait émanciper, sortir d'une sorte de léthargie les laissant végéter dans la routine, la barbarie et la misère. Il voulait à tout prix les entraîner vers cette civilisation dont il avait reconnu la supériorité et les réels bienfaits. Quels amers mécomptes rencontrait son action ! Et il entendait opposer à ses conseils et à son raisonnement plein de bon sens, les arguments les plus déconcertants, dictés par les soucis du moindre effort à produire. (Joseph, 1922, p. 213)

L'auteur a beau mettre dans les pensées du personnage sa propre thèse sur la question coloniale, en appelant au ralentissement de l'évolution des Africains,²⁰ l'atti-

²⁰ « [...] il se sentait un peu débordé et il lui apparaissait que la domination étrangère exigeait du milieu une évolution hâtive, non en rapport avec la mentalité des autochtones peu préparés à subir une transformation aussi brusque » (Joseph, 1922, p. 214).

tude du milieu traditionnel à l'égard du colonisateur dans *Koffi* reste proche de celle que Maran avait mise en scène dans *Batouala*. D'ailleurs, la société traditionnelle conçue comme une structure tyrannique, de coutumes répugnantes et soumise à la barbarie et à l'indolence ne pouvait pas inviter aux thèses associationnistes ou de « développement séparé » qui dominait la pensée coloniale à l'époque. Quant à Koffi, produit lui-même de cette assimilation « hâtée » qu'il critiquait pourtant :

[...] à force de lutter vainement contre l'adversité, harassé de récriminations, persécuté de part et d'autre, découragé et pris de lassitude, [il] finit par chercher dans l'alcool, l'oubli intermittent de ses responsabilités et des graves soucis du pouvoir. (Joseph, 1922, p. 218)

En résumé, la lecture implicite des éléments et des lignes de force qui traversent le roman de Joseph semble en claire contradiction avec le discours qui est censé en être à la base.²¹ Ou, en tout cas, si le but était de montrer, tel que le suggère Angoulvant, comment Blancs et Noirs, colonisateurs et colonisés étaient parfaitement compénétrés dans la scène coloniale, les premiers dans leur rôle de guides exemplaires des seconds qui, de leur côté, acceptaient voire demandaient de se laisser guider par ceux-là, il ne semble pas que de l'histoire de Koffi on puisse tirer une telle morale.²² Le sort de Koffi lui-même, paradoxalement arrêté par le fonctionnaire qui avait été son maître et déporté au Gabon, ne semble pas non plus traduire une image rassurante du colonisateur ni un quelconque espoir sur l'avenir de la colonisation.

Certes, *Koffi*, œuvre de faible valeur littéraire, ne pouvait pas donner les lettres de noblesse que la littérature coloniale recherchait dès le début du siècle. En effet, à cette époque s'amorce l'idée d'une littérature nouvelle, opposée au roman exotique et au tourisme littéraire autant qu'à la littérature « en chambre » et au primitivisme des avant-gardes, une littérature « de la connaissance » qui montre la colonisation « de l'intérieur ». Comme nous l'avons analysé ailleurs (Rubiales, 2009), ces premiers essais

²¹ Blache s'écarte de la lecture d'Angoulvant en niant à *Koffi* toute valeur de contre-discours et en mettant *Batouala* et *Koffi* sur le même plan. En annexe, il compare des extraits des deux ouvrages pour montrer leur parité.

²² Il reste à savoir si la lecture d'Angoulvant a été suffisamment attentive pour ne pas voir certains passages peu aptes à amender le portrait que Maran faisait des Européens dans *Batouala* : « Ces Européens menaient une existence tellement dérégulée qu'on se demandait comment leur santé la pouvait supporter. L'apéritif s'éternisait. Les cocktails assaisonnés succédaient aux cocktails les plus énergiques dans une ambiance acre de fumée. [...] Les réceptions étaient agrémentées des divertissements les plus inattendus et les plus baroques. L'habitude était de lancer les bouteilles d'apéritif aux domestiques de trois ou quatre mètres de distance. Tant pis si elles s'étaient à terre ou contre les murs » (Joseph, 1922, p. 92-93).

de théorisation se heurtaient pourtant à l'absence d'un modèle français capable de rivaliser avec l'écrivain anglo-indien Rudyard Kipling (1865-1936). La réaction spontanée d'un critique, le lendemain du prix Goncourt, suggérant un lien entre Maran et Kipling, montre que *Batouala* pouvait apparaître, a priori, comme l'exemple de roman colonial le plus accompli à ce jour. Le revirement de l'attitude du dit critique deux mois plus tard, « à tête reposée » et prônant même la réhabilitation de la littérature « du tourisme » qu'il avait « injustement dénigrée », traduit la difficulté d'admettre une œuvre « anti-française » et un écrivain noir comme modèles pour le projet littéraire de la « Plus Grande France ».

Quoi qu'il en soit, on assiste par la suite à un phénomène qui ne relève plus, du moins directement, de la « réponse à *Batouala* » mais de la concurrence pour la légitimité littéraire et de la lutte pour le titre de « Kipling français ». À tout le moins, le succès de *Batouala* a ouvert la voie –éditoriale, entre autres– à de nouveaux « romans nègres » qui ne tardent pas à paraître : *La randonnée de Samba Diouf* (1922) de Jean et Jérôme Tharaud, *Diato, roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut* (1923) d'André Demaison, *Ulysse Cafre ou l'histoire dorée d'un Noir* (1924) de Marius-Ary Leblond, *Pellobellé. Gentilhomme soudanais* (avec une préface de Delafosse, 1924), d'Hippolyte et Prosper Pharaud (pseudonyme d'Oswald Durand et Gaillard Goléas), etc. René Trautmann lui-même sera tenté par la fiction et publiera en 1927 *Tu y reviendras... Roman d'aventures et d'amours congolaises*.

Ainsi, dans la même publicité de *Koffi* citée plus haut, l'éditeur encourageait la lecture du *Chef des porte-plume* de Robert Randau, paru à la même époque, dans ces termes : « Tous les lecteurs de *Batouala* voudront lire *Le chef des porte-plume* ». ²³ Dans le numéro de 1922 du *Divan*, un long compte rendu de *La Randonnée de Samba Diouf* (1922) de Jean et Jérôme Tharaud commence comme suit :

M. Maran n'a pas de chance. *Batouala* traîne encore aux étagères des libraires, quand paraît *La randonnée de Samba Diouf*. Je ne ferai pas aux frères Tharaud l'injure de les comparer à M. Maran. Il n'y a entre eux aucune commune mesure. On ne compare pas un vénérable cognac avec de l'alcool à brûler. (P.V., 1922, p. 345)

²³ Maurice Delafosse présentait ainsi le roman d'Hippolyte et Prosper Pharaud, *Pellobellé. Gentilhomme soudanais* (1924) : « Encore une histoire de nègre ! On nous en a servi déjà un certain nombre, depuis quelque temps. C'est vrai et pourtant celle-ci n'est pas de trop. Même après *Koffi*, et même après *Diato*, elle est la bienvenue. Nous sommes plusieurs qui l'attendions, sans trop oser l'espérer, et parmi ceux qui avaient cru conquérir l'Afrique et que l'Afrique a conquis, nous sommes beaucoup qui nous délecterons à retrouver dans le livre les souvenirs de là-bas » (Delafosse dans Pharaud, 1924, p 9).

Après avoir raconté l'intrigue et commenté les qualités du roman, « qu'il faut lire », le critique finissait sur cette phrase qui confirme la perception de *Batouala* comme un roman novateur :

Bref, cette œuvre remarquable [des Tharaud] nous enseigne admirablement la vie et l'âme des Noirs. M. Maran en réalité a eu bien de la chance, et un grand mérite : il est arrivé le premier ! (P.V., 1922, p. 347)

4. Conclusion

La critique des post-indépendances a souvent considéré René Maran comme un Noir « aliéné » par l'idéologie coloniale et « prisonnier » des structures mentales et institutionnelles du colonisateur. Elle oublie ainsi le fait que, contrairement à la plupart des auteurs noirs qui publient dans l'entre-deux-guerres, Maran a fait montre d'une conscience littéraire et d'une indépendance intellectuelle inédites pour l'époque. En attestent sa trajectoire poétique préalable à la publication de *Batouala* et son accès au champ littéraire par des voies qui échappaient au contrôle idéologique et éditorial de l'institution coloniale. Son premier roman *Batouala* lui a valu la reconnaissance d'un prix littéraire prestigieux mais aussi l'hostilité de l'establishment qui n'a pourtant pas réussi à le faire taire malgré la campagne de discrédit entamée contre lui jusqu'à la fin des années vingt.

Les défenseurs de la colonisation ont trouvé inacceptable l'image des fonctionnaires que Maran a donnée dans son roman. Elle mettait à mal le discours officiel de la France sur les colonies au lendemain de la guerre et donnait des arguments anti-français à l'étranger. L'idée d'une censure *forte* écartée, la neutralisation du discours de Maran passait par les « réponses » : si celles-ci ont eu une efficacité limitée, voire nulle, comme contrepoids au discours de Maran, elles ont en revanche procuré une certaine visibilité à des auteurs inconnus jusque là sur la scène publique. En ce qui concerne l'image des Africains que projetait le récit de Maran, les lectures de l'époque ont été très diverses et contradictoires, mais en général on trouvait qu'elle ne leur rendait pas justice. Or ce n'est pas, certes, dans les réponses immédiates à *Batouala* qu'il faut chercher une connaissance plus « approfondie » des Africains. Par contre, *Batouala* a stimulé un courant de « romans nègres » qui se sont proposé de faire « plus vrai » que lui du point de vue ethnologique. Le désintérêt pour la figure du *boy* dans ces romans montre que les auteurs ont puisé dans le milieu traditionnel, dans l'Afrique « authentique », en vue de rendre dans leurs fictions un primitivisme plus en accord avec les attentes du moment. On sait bien que la littérature coloniale, dans laquelle

on classe tous ces « romans nègres », est un objet sur lequel pèse le discrédit littéraire et moral du fait d'avoir servi une cause politique peu recevable pour nos mentalités post-coloniales ainsi que d'avoir brossé de l'Afrique et des Africains une image fautive, stéréotypée sinon raciste. Pourtant, et en partie à cause de *Batouala*, le roman colonial de l'entre-deux-guerres est plus « préservationniste » que « civilisationniste », en accord avec le différentialisme et le culturalisme qui gagnent la pensée de l'altérité dans l'après-guerre. Comme le montre bien Martin Steins (1981), et tout paradoxal que cela puisse paraître, ces textes ont constitué une étape dans la familiarisation avec certaines idées qui ont préparé ce qui serait formulé plus tard comme « valeurs noires » par le mouvement de la Négritude.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Angenot, M. (1989). Hégémonie, dissidence et contre-discours : réflexions sur les périphéries du discours social en 1889. *Études littéraires*, 22(2), 11–24. <https://doi.org/10.7202/500895ar>
- Boisneuf, A. R. (24-2-1922). Question écrite n° 12620. *Journal Officiel de la République Française*, (20), 512.
- Blache, J. (1922). *Vrais Blancs et vrais Noirs d'Afrique au XX^e siècle*. M. Caillette. [Préface de William Guynet].
- Chathuant, D. (2010). Français de couleur contre 'métèques': les députés coloniaux contre le préjugé racial (1919-1939). *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 97(336-337), 239–253. <https://doi.org/10.3406/outre.2010.4464>
- Delafosse, M. (19/20-12-1921). Une œuvre de haine. *Batouala* ou la calomnie. En couronnant ce pamphlet, l'Académie Goncourt a commis une mauvaise action. *La Dépêche Coloniale et Maritime*, (7208), 1.
- Delafosse, M. (8/9-1-1922). Pour les fonctionnaires coloniaux. La fin des scandales. On demande que justice soit faite. *La Dépêche Coloniale et Maritime*, (7218), 1.
- Delafosse, M. (19/20-2-1922). Pour les fonctionnaires coloniaux. Le droit d'écrire. La licence est la pire ennemie de la liberté. *La Dépêche Coloniale et Maritime*, (7254), 1–2.
- Delafosse, M. (26/27-2-1922). Pour les fonctionnaires coloniaux. À propos du droit d'écrire. Quelques précisions. *La Dépêche Coloniale et Maritime*, (7260), 1–2.
- Delafosse, M. (1922a). *L'âme nègre*. Payot et Cie.
- Delafosse, M. (1922b). *Les Noirs de l'Afrique*. Payot et Cie.
- Delafosse, M. (1922c). Sur *Batouala* et autres romans nègres. In *Broussard ou les états d'âme d'un colonial. Sui-vo de ses propos et opinions* (pp. 170–174). Larose [Première édition : 1909].
- Dewitte, P. (1985). *Les mouvements nègres en France (1919-1939)*. L'Harmattan.
- Egonu, I. (1980). Le Prix Goncourt de 1921 et la 'querelle Batouala'. *Research in African Literatures*, 11(4), 529–545. <http://www.jstor.org/stable/3818226>
- Fayolle, R. (1978-1979). *Batouala* et l'accueil de la critique. *Œuvres et critiques: Réception critique de la littérature africaine et antillaise d'expression française*, III(2)-IV(1), 23–29.

- Finaud, G. (21-10-1923). Livres de combattants. *Le mutilé de l'Algérie*, (319), 19–20.
- Joseph, G. (1922). *Koffi, roman vrai d'un Noir*, Éditions du Monde Nouveau. [Préface de Gabriel Angoulvant].
- Lastours, É. (15-2-1922), Question écrite n° 12433. *Journal Officiel de la République Française*, (16), 393.
- Lebel, R. (1925). *L'Afrique Occidentale dans la littérature française depuis 1870*. Larose.
- Lüsebrink, H.-J. (1990). *Batouala, véritable roman nègre*. La place de René Maran dans la littérature mondiale des années vingt. In J. Riesz / A. Ricard, *Semper aliquid novii: Littérature comparée et Littérature d'Afrique, Mélanges offerts à Albert Gérard* (pp. 143–155) Naar Verlag.
- Maran, R. (1921). *Batouala. Véritable roman nègre*. Albin Michel.
- Musoni B. (1962). René Maran et son œuvre [Thèse de Troisième cycle dactylographiée]. Université de Louvain.
- Mopoho, R. (2001). Statut de l'interprète dans l'administration coloniale en Afrique francophone. *Meta*, 46(3), 615–623. <https://doi.org/10.7202/003658ar>
- Ojo-Ade, F. (1978-1979). René Maran devant la critique. *Œuvres et critiques: Réception critique de la littérature africaine et antillaise d'expression française*, III(2)-I(1), 143–155.
- Pharaud, H. et P. (1924). *Pellobellé. Gentil homme soudanais*. Editions du Monde Moderne. [Préface de M. Delafosse].
- Porra, V. (1994). *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres: enjeux identitaires des discours littéraires et de leur réception*. IKO.
- Porra, V. (1997). *Batouala en France et en Allemagne. Genèse et conséquences d'une polémique*. In *Études francophones de Bayreuth*, (1), 43–53.
- P. V. (1922). Les chroniques. *Le divan*, s/n, 345–347.
- Rodes, J. (6-1903). Les romans. L'exotisme nouveau. *La Grande France*, s/n, 351–354.
- Roelens, N. (2008). Censure ou sensure? *Communication & Langages*, (155), 3–26. www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5370
- Roussin, P. (2020). Liberté d'expression et nouvelles théories de la censure. *Communications, Post-censure(s)* 1(106), 17–32. <https://doi.org/10.3917/commu.106.0017>
- Rubiales, L. (2005). Notes sur la réception du Goncourt 1921 en France. *Francofonía*, (14), 123–145. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=29501409>
- Rubiales, L. (2009). À chacun son Kipling ou les ambiguïtés d'un modèle littéraire. In N. Dodille, *Idées et représentations coloniales dans l'Océan Indien* (pp. 111–123). Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- Rubiales, L. (2010). Désillusion et frustration : l'administration coloniale contre René Maran. In J.-F. Durand, J.-M. Seillan et J. Sévry, *Le désenchantement colonial* (pp. 218–237). Kailash. http://www.sielec.net/pages_site/FIGURES/rubiales_maran.htm
- Rubiales, L. (2016). René Maran, un dandy noir entre Bordeaux et l'Obangui-Chari (1909-1921). *Les Lettres romanes*, 70(1-2), 159–181. <https://doi.org/10.1484/J.LLR.5.111024>
- s/a (15-12-1921). M. Maran, auteur de *Batouala*, a le Prix Goncourt. *L'Humanité*, (6474), 1.
- s/a. (2-8-1933). Dans la Légion d'Honneur. *Les Annales coloniales*, (87), 3.
- Singaravélou, P. (2008). De la psychologie coloniale à la géographie psychologique. Itinéraire, entre science et littérature, d'une discipline éphémère dans l'entre-deux-guerres. *L'Homme & la Société*, (167-168-169), 119–148. <https://doi.org/10.3917/lhs.167.0119>

- Siger, C. [Ch. Régismanset] (15-2-1922). Questions coloniales. Littérature et colonies. *Mercur de France*, (568), 197–203.
- Steins, M. (1981). Entre l'exotisme et la négritude : la littérature coloniale. *L'Afrique littéraire et artistique*, (58), 71–82.
- Trautmann, R. (1922). *Au pays de Batouala, Noirs et Blancs en Afrique*. Payot. [Préface de Pierre Mille].
- Zinsou, É. / Zouménou, L. (2004). *Kojo Tovalou Houénou précurseur. 1887-1936. Pannégrisme et modernité*. Maisonneuve & Larose.

Lourdes Rubiales est enseignante de littératures en langue française à l'Université de Cadix (Espagne) et responsable du groupe de recherche « Estudios de francofonía » (PAI-375). Elle s'intéresse aux discours (politiques, scientifiques et littéraires) émanant de la colonisation française. Dans cet axe se situent ses travaux sur l'écrivain d'origine guyanais René Maran – parmi lesquels sa thèse de doctorat, soutenue en 2006 (René Maran o la emergencia de un escritor en el contexto colonial y negroafricano francófono) – ainsi que plusieurs articles sur la littérature coloniale des années 20 et 30 du XX^e siècle.

Elle s'intéresse aussi aux processus de production, de légitimation et de réception de la littérature et à la dynamique régissant la littérature française/francophone dans le contexte de la littérature mondiale. Dans cet axe s'encadre sa participation à deux projets du centre de recherches « Écritures » de l'Université de Lorraine (France) et ses travaux sur le discours théorique de la littérature négro-africaine. On peut également citer dans ce domaine de recherche ses travaux plus récents sur les relations culturelles et littéraires entre la France et l'Espagne.

Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, organisés par l'APELA (Association pour l'étude des littératures africaines), la SIELEC (Société internationale d'étude des littératures de l'ère coloniale), le CIRESC (Centre international de recherche sur les esclavages et post-esclavages du CNRS), le CEAN (Centre d'études d'Afrique Noire), le CERPANAC (Centre d'études et de recherches sur les pays d'Afrique noire anglophone et du Commonwealth), le CIEF (Conseil international d'études francophones), etc. Elle a été secrétaire de la revue *Francofonía* et éditrice du volume monographique de la série *L'Autobiographie dans l'espace francophone* (IV. Les Caraïbes et l'Océan Indien). Finalement, elle a publié des articles dans des revues (*Les Cahiers du CERPANAC*, *Les cahiers de la SIELEC*, *Cédille*, *Les Lettres Romanes*, *Thélème*, etc) et dans des ouvrages collectifs de prestige (*Karthala*, *PUPS*, *Peter Lang*, *Classiques Garnier*, etc.).

Hybridations de la femme-animal dans les nouvelles de Boris Vian

DIANA REQUENA ROMERO

Université de Lille 3 / France

✉ dianarr8@hotmail.com

RÉSUMÉ. La place accordée au personnage féminin chez Boris Vian est très particulière. Il est souvent présenté comme un personnage secondaire. Pourtant, même si les apparitions des personnages féminins dans les récits peuvent être succinctes, leur développement comme personnage est loin d'être simple. Ils subissent des transformations corporelles qui leur octroient une nature animale. Avec cet espace privilégié du personnage féminin qui le situe entre deux mondes, l'auteur réussit à présenter un panorama de la position de la femme au xx^e siècle, en passant par la garçonne jusqu'à arriver à la *pin-up*. Néanmoins, ces personnages s'inscrivent dans la sphère décrite sous le terme de *langage-univers* inventé par Jacques Bens. Pour cette étude, nous abordons les nouvelles de l'auteur qui, malgré la brièveté des récits, offrent un éventail d'hybridations de la femme-animal.

RESUMEN. *Hibridaciones de la mujer-animal en los relatos cortos de Boris Vian.* El lugar que se le da al personaje femenino en la obra de Boris Vian es muy particular. A menudo es presentado como un personaje secundario. No obstante, aunque las apariciones de los personajes femeninos en los relatos puedan ser

MOTS-CLÉS :
hybridations ;
femme-animal ;
garçonne ;
pin-up ;
nouvelles

PALABRAS CLAVE:
hibridaciones;
mujer-animal;
garçonne;
pin-up;
nouvelles

Pour citer cet article

Requena Romero, D. (2022). Hybridations de la femme-animal dans les nouvelles de Boris Vian. *Hybrida*, (5), 153–171. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).23711](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).23711)

sucintas, el desarrollo como personaje dista de ser simple. Así, sufren transformaciones corporales que les otorgan una naturaleza animal. Con este espacio privilegiado del personaje femenino que se sitúa entre dos mundos, el autor consigue presentar un panorama de la figura de la mujer en el siglo xx, pasando por la *garçonne* hasta llegar a la *pin-up*. No obstante, estos personajes encajan en la esfera descrita bajo el término *langage-univers* acuñado por Jacques Bens. Para este estudio nos centraremos en los relatos cortos del autor, los cuales, a pesar de su extensión, ofrecen un abanico de hibridaciones de la mujer-animal.

ABSTRACT. *Hybridizations of the animal-woman in Boris Vian's short stories.*

The place given to the female character in Boris Vian is very distinctive. She is often presented as a secondary character. Yet, although the appearances of female characters in the stories may be succinct, their development as characters is far from simple. They undergo body transformations that grant them an animal nature. With this privileged space of the female character, which places her between two worlds, the author succeeds in presenting a panorama of the position of women in the twentieth century, from the *garçonne* to the *pin-up*. However, these characters fit into the sphere described under the term *langage-univers* coined by Jacques Bens. For this study, we focus on the author's short stories, which, despite their brevity, offer a range of hybridizations of the animal-woman.

KEY-WORDS:

hybridizations;
animal-woman;
garçonne;
pin-up;
short stories

1. Introduction

« Le laid doit être mâle et ce n'est pas la faute des hommes s'il est si souvent de sexe opposé ».¹

Les personnages féminins dans les œuvres de Boris Vian sont des personnages avec des incarnations corporelles très travaillées qui subissent plusieurs transformations, malgré leur rôle de personnage secondaire. En effet, Boris Vian donne vie à des personnages hybrides, de nouvelles entités et identités qui rapprochent l'être humain du règne animal. Néanmoins, ces identités ne naissent pas toujours sous la même forme. Le propos de cette étude sera de montrer les approches entre ces deux mondes, en se concentrant sur le personnage féminin dans les nouvelles de Boris Vian.

Quoiqu'elles soient souvent brèves, nous avons eu l'occasion de travailler plus d'une quarantaine de nouvelles. Comme Herbert Dickhoff le souligne dans son article « Approche discrète des nouvelles de Boris Vian », Boris Vian trouve dans le format de la nouvelle le moyen d'expression le plus concis et complet par rapport à son œuvre : « Pour le genre même de la nouvelle, elles compriment, elles condensent l'œuvre de Boris Vian, [...] un miroir qui reflète l'ensemble de l'œuvre [...]. L'univers de Boris Vian ne se trouve pas dans une seule nouvelle, mais dans leur ensemble » (1977, p. 344). Par ailleurs, il est intéressant d'aborder l'analyse du personnage féminin dans les nouvelles de Boris Vian, car, malgré les travaux déjà publiés sur ses personnages, nous considérons que ceux-ci se concentrent plutôt sur les héros ou sur les personnages féminins de ses romans les plus connus. Quoiqu'il en soit, l'analyse du personnage féminin dans les nouvelles n'a pas été envisagée dans sa totalité, c'est-à-dire en considérant l'intégralité des nouvelles comme un ensemble et non individuellement. Il est pertinent aussi de remarquer que très peu de travaux ont traité exclusivement des nouvelles de l'auteur. Parmi ceux-ci, en 1999, Fayard entreprend la publication des *Œuvres de Boris Vian* sous la direction de Marc Lapprand et Gilbert Pestureau : collection en 15 volumes de couverture blanche, parmi lesquels, nous trouvons pour la première fois la compilation de toutes les nouvelles de l'auteur. Par ailleurs, en 2014, une étude spéciale est dédiée aux nouvelles dans l'œuvre d'Alistair Rolls, intitulée *If I say If*. Cette publication présente une traduction en anglais, langue si chère à Vian, de ses poèmes et nouvelles. D'ailleurs, nous y trouvons une analyse du genre de la nouvelle chez Boris Vian. Il y traite de l'histoire de Boris Vian avec le format de la nouvelle, de ses

¹ Citation de Boris Vian extraite d'une note inédite, écrite en 1946 et recueillie par François Caradec dans la préface de « Les lorettes fourrées ».

influences et des différentes connexions établies entre les personnages de ses différents formats de récits, sans oublier son traitement si particulier du langage.

Nous trouvons dans presque la totalité des nouvelles, la mention ou l'apparition d'un ou plusieurs personnages féminins, soit avec un rôle direct dans l'intrigue, soit de façon implicite. Dans tous les cas, il s'agit d'un personnage secondaire. Son entrée en scène dépend intégralement d'un personnage masculin, qui peut être lui aussi un personnage secondaire. Dans les nouvelles de Boris Vian, la femme n'est pas conçue d'une façon complètement libérée. Si des personnages féminins y apparaissent, c'est dans la mesure où les voix masculines les conçoivent. En conséquence, ce n'est pas étonnant de découvrir des descriptions corporelles très détaillées sur la femme où, en certaines occasions les seules parties visées sont les seins, et, de ce fait, cela témoigne d'une dépersonnalisation de celle-ci. Comme le soulignent Mariana de Cabo et Estefanía Montecchio dans leur article « La mujer natural : la influencia de Charles Baudelaire en *L'Automne à Pékin* de Boris Vian », l'auteur utilise la métonymie pour décrire le personnage féminin et, en conséquence, celui-ci est sexualisé : « La mujer queda, por tanto, reducida únicamente a un objeto pasivo de sexualidad y esta consideración es puesta de manifiesto por Vian mediante una imagen de gran violencia, una metonimia que circunscribe el cuerpo femenino a una funcionalidad meramente sexual » (2019, p. 293).

Nous remarquons également que les personnages féminins, à la différence des masculins, ne disposent pas en règle générale d'un nom propre. Elles sont désignées par la position qu'elles occupent : la putain, la sœur de Peter Gna (qui représente la première femme de l'auteur, Michelle Légglise), la propriétaire, la vendeuse de poivre, entre autres. En d'autres occasions, elles répondent à un ordre numérique, à la façon d'un simple figurant. Ainsi, nous trouvons Madame 358-1 et Madame 358-2 dans la nouvelle « Le figurant ». Bien que le contexte justifie cet emploi, il est intéressant de souligner que ce mode de fonctionnement n'est utilisé que pour les personnages féminins. Le fait de déshumaniser les personnages féminins n'est pas un hasard, puisque, comme nous le verrons plus tard, elles ne sont tout simplement pas considérées comme des êtres humains, mais comme des objets de consommation. Comme c'est le cas pour les animaux élevés pour leur viande, ces personnages féminins sont dépourvus d'un nom.

2. Transposition d'une réalité : la garçonne et la *pin-up*

La rédaction de la plupart de ces nouvelles s'est inscrite dans la deuxième moitié des années 40, coïncidant avec la fin de la Seconde Guerre mondiale, contexte à prendre en compte lors de la lecture de ces nouvelles. En effet, le rôle de la femme

dans la société change avec l'effervescence de la guerre et l'arrivée des soldats américains. C'est à cette époque-là que le personnage de la *pin-up* naît, dans le but d'enterrer la garçonne, la femme androgyne des années 30, asexuée, qui lutte pour les droits des femmes et qui aspire aux privilèges masculins à travers un changement esthétique. La garçonne disparaît peu à peu en faveur de la femme sexy fantasmée par les soldats américains. La *pin-up* prend de plus en plus vie avec la propagande américaine. Ce qui était dans un premier temps une image *to pin up* devient une stratégie socio-militaire et les femmes commencent à imiter cet archétype. Le corps de la femme est à nouveau sexualisé, malgré les efforts des garçonne du début du siècle. La *pin-up* est une femme simple et naïve, avec une silhouette qui met en relief ses attributs féminins : des seins en forme d'obus, des jambes très longues, la taille serrée et des fesses relevées² (Favre, 2018, p. 181). L'image d'une femme blonde, souvent habillée avec tous types d'uniformes, est aussi vénérée. Comme Mercedes García Expósito le montre dans son ouvrage *De la « Garçonne » à la « Pin-up »*, la devise victorienne qui défend l'intellect chez les hommes et le corps chez les femmes réapparaît (2016, p. 26). Cette devise sera reprise dans les nouvelles de Boris Vian. Pour citer un exemple, nous prenons la nouvelle « Blues pour un chat noir », où plusieurs personnages masculins et féminins apparaissent et montrent un reflet de l'époque. Ainsi, en plus de deux soldats américains qui souffrent de toutes sortes de railleries, l'auteur introduit plusieurs prostituées et un personnage autobiographique, célèbre aussi par d'autres récits, Peter Gna – le beau-frère de Boris. Ce personnage est accompagné de sa sœur (Michelle Légglise), qui est présentée justement comme la sœur de Peter Gna pendant tout le récit, sans un nom propre. D'ailleurs, ce manque de considération pour le personnage se perçoit à travers le ton condescendant et paternaliste utilisé par l'auteur. Ce personnage se montre naïf, alors que son frère semble mener la danse et ne parle des femmes qu'à propos du sexe. Encore un exemple très direct et chargé d'une tonalité comique dans la nouvelle « La route déserte » : « Noémi, dont le père était inspecteur et la mère encore bien conservée, [...] » (Vian, 2016, p. 79).

Pourtant, comme nous le verrons dans l'analyse qui suit, la devise victorienne n'est pas toujours respectée, étant donné que certains personnages féminins apparaissent séduisants et malins en même temps, comme ce sera le cas de la vendeuse de poivre. Alors que les personnages féminins peuvent acquérir ces deux caractéristiques, ce n'est pas le cas pour les personnages masculins : soit ils sont intelligents, soit ils sont les

² Ainsi est-elle décrite dans Favre, C. (2018, pp. 181-186). Cette description de la femme *pin-up* est souvent reprise par Boris Vian. Ses personnages féminins se caractérisent par leurs seins en pointe, leurs jambes longues et leur « croupion relevé ».

victimes des femmes. Dans les deux cas, l'auteur ne s'attarde pas sur la description du corps masculin. Il n'est pas observé ni décrit minutieusement comme celui de la femme. A cette époque, le seul corps qui intéresse est celui de la *pin-up*. Nonobstant, il est nécessaire de souligner dans ce point que *L'Écume des jours* commence justement avec la description physique de son personnage principal, Colin, qui montre sa préoccupation pour son apparence :

Colin terminait sa toilette. [...] s'armant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de ses paupières mates, pour donner du mystère à son regard. [...] Quelques comédons saillaient aux alentours des ailes du nez. En se voyant si laids dans le miroir grossissant, ils rentrèrent prestement sous la peau [...]. (Vian, 1963, p. 9)

Cette scène où il essaye d'exalter son apparence physique et son charme dévoile au fur et à mesure du roman l'incapacité du personnage à s'adapter à ce rôle viril et autoritaire qui prévaut à cette époque. En revanche, Colin est un personnage maladroit qui patauge et qui ne trouve jamais sa place. Néanmoins, cette description qui se présente comme une habitude routinière de préparation du personnage diverge des descriptions féminines. Colin est décrit d'une façon affable et son corps n'est pas l'objet d'hypersexualisation : « Il était assez grand, mince avec de longues jambes, et très gentil » (Vian, 1963, p. 9). Dans ce passage, la description de Colin aide le lecteur à avoir un premier aperçu de sa méticuleuse personnalité et de l'étrangeté du monde où il habite à travers la personnalisation de certains éléments. Pourtant, cette méthode n'est pas reprise dans d'autres romans comme *L'Arrache-cœur* ou *L'Herbe rouge*, dans lesquels, ces descriptions initiales sont inexistantes. Les personnages masculins sont alors introduits dans le récit, issus de nulle part, provoquant une sensation de vide quant à leur personnalité.

En revanche, la description des corps féminins n'a pas le même objectif. Comme nous l'avons déjà annoncé, l'auteur a recours à des tableaux métonymiques de la femme avec un ton souvent loin d'être affable. En effet, la société de l'époque était partisane d'une « mystique de la féminité » (Expósito García, 2016, p. 363), qui répondait à un canon de beauté très défini : une femme blonde, inoffensive, irrésistible et souriante. Boris Vian octroie une place prépondérante à la description des corps féminins dans ses nouvelles. Les femmes sont séduisantes, avec une apparence très soignée. Même après la mort, la beauté féminine apparaît intacte, avec la même inertie que la *pin-up* représentée sur des images encourageant les soldats de la Seconde Guerre mondiale : « Noémi, sur son brancard, avait encore ses belles lèvres rouges bien ourlées, ses cheveux roux foncé, son nez droit, mais ses yeux étaient fermés » (Vian, 2016, p. 94). À travers ce personnage féminin de la nouvelle « La route déserte », Boris Vian impose l'impermeable beauté de la *pin-up* jusque dans sa mort.

3. Un regard surréaliste : la femme-animal

Boris Vian ne se limite pas à immortaliser la *pin-up* et la garçonne dans ses récits. D'autres rôles de femmes, propres aux périodes précédentes, y apparaissent. Nous trouverons des personnages féminins correspondant à la femme fatale, comme Mme Eskubova dans « Marseille commençait à s'éveiller » ; à la *vamp*, assoiffée de vengeance, tel que Slacks dans « Les chiens, le désir et la mort » (nouvelle signée avec son pseudonyme Vernon Sullivan), ou même à la ginandroïde, comme la machine de « Le danger des classiques » qui hait les hommes. Ce n'est pas étonnant, si nous tenons compte du mouvement artistique du surréalisme, dont Boris Vian ne se considère pas adepte, mais avec lequel il partage certaines idées. Le surréalisme est un mouvement qui présente une division lors de la représentation de la femme. D'un côté, nous avons la femme-muse, métamorphosée, une sorte d'entité divine ; d'un autre, la femme comme objet sexuel, dont seul le corps est intéressant. Ces deux perspectives sont aussi présentes dans les nouvelles de Boris Vian.

Les personnages des récits de Boris Vian, indépendamment de leur degré d'intégration dans l'intrigue, subissent des hybridations corporelles en créant parfois des corporéités qui oscillent entre le comique et l'absurde. Plusieurs travaux ont été consacrés à l'étude de ces métamorphoses où des liens entre le règne animal et l'être humain s'établissent. À propos de la femme, les barrières cèdent souvent vers l'être animal, comme Adela Cortijo le remarque dans sa thèse *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian* : « [...] la mujer parece simbolizar en Boris Vian el lado animal de la especie y no a un individuo » (2003, p. 268). En tant qu'adepte de la 'pataphysique, il octroie une place importante à l'incarnation animale. Ainsi, dans la nouvelle « Les remparts du sud », nous trouvons la description physique d'une passante qui vacille entre être humain et être animal. Elle est appelée « poule » à plusieurs reprises par le narrateur et, pour soutenir cette dénomination, elle est décrite avec un « croupion relevé » (Vian, 2011, p. 42) en imitant la position de la poule. Cette passante, qui n'est pas pertinente pour le déroulement de l'intrigue, montre cette étape intermédiaire entre les deux mondes, la fusion et l'hybridation des personnages, en même temps qu'elle présente le monde vianesque au lecteur, comme nous le développerons plus tard.

Parmi tous les portraits féminins dessinés, nous pourrions distinguer deux grands groupes, dans lesquels tous les types de femmes antérieurement mentionnés pourraient se classer : d'un côté, la femme chasseuse ; d'un autre, la femme chassée. Ces deux femmes envahissent les récits de Boris Vian dans une sorte de combat ou

de confrontation qui expose les deux visions que la société contemporaine de l'auteur avait de la femme. Ce qui paraît à priori être une ambiguïté à propos du rôle de la femme révèle en fait une évolution de la mentalité de l'auteur. En effet, comme Michel Rybalka l'énonçait déjà dans *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation* : « [...] tous les textes écrits de 1944 à 1952 portent la trace de ce que l'on pourrait imparfaitement appeler la misogynie de Vian » (1969, p. 142). Dans les faits, les deux rôles révèlent le lien entre la femme et le monde animal, soit par les descriptions physiques des personnages, soit par leurs manières d'agir obéissant aux instincts les plus primitifs. Nous mettons en évidence l'emploi du mot « femelle » de la part d'une voix masculine pour s'adresser au personnage féminin aussi bien quand elle prend le rôle de chasseuse que quand elle est chassée. En revanche, malgré le nombre de nouvelles, nous ne trouvons pas la nomenclature équivalente pour présenter le personnage masculin : le terme « mâle » n'est pas utilisé. Avec l'usage du mot « femelle », la femme est réduite au règne animal induisant ainsi un déséquilibre des rôles, puisqu'elle est humiliée et restreinte à sa capacité sexuelle. Néanmoins, certains personnages féminins profitent de cette surcharge sexuelle et en tirent profit. Cela sera le cas des personnages féminins de *L'Herbe rouge*, sous leur apparence de femmes futiles, mais aussi de plusieurs personnages féminins des nouvelles, comme nous verrons plus tard. Ainsi, Folavril avoue le rôle qu'elle doit jouer en tant que femme et les clichés auxquels elle doit se tenir : « Nous sommes jolies, nous essayons de les laisser libres, nous essayons d'être aussi bêtes qu'il faut puisqu'il faut qu'une femme soit bête – c'est la tradition – et c'est aussi difficile que n'importe quoi, [...] » (Vian, 1962, p. 149).

D'ailleurs, dans ce monde si particulier, les personnages masculins ne sont pas les seuls à trouver un exutoire sexuel dans le corps féminin, c'est également le cas des animaux doués de parole : le chat de « Blues pour un chat noir » agit avec le même instinct sexuel que le reste de personnages masculins non animalisés : « – Je m'en taperais bien une tricolore, dit-il » et le chat ponctue : « Vous n'en connaissez pas une ? demanda le chat à la putain. Vos amies n'ont pas de chattes ? » (Vian, 2016, p. 131). Ce dernier mot revient au mot « femelle », puisqu'il ramène les femmes à leur état de femelles, en insistant sur leur capacité reproductive. C'est un schéma qui se répète dans la société comme Simone de Beauvoir le remarque dans son livre *Le Deuxième Sexe*. En effet, elle expose le parallélisme réalisé socialement entre être humain/homme et femelle/femme. Lorsque la femme est définie, même au-delà de la fiction, le mot « femelle » suffit, la réduisant ainsi uniquement à la procréation (Beauvoir, 2020, p. 37). La femme, tel un distributeur automatique, n'est utilisée que pour sa capacité de reproduction.

3.1. La femme chassée

Nous commencerons donc par la femme chassée, puisqu'elle apparaît avec une grande fréquence dans les nouvelles. Nous adoptons le terme « femme chassée », étant donné que ces personnages féminins sont toujours la victime, la proie d'un personnage masculin, parfois même de la voix narrative. Dans la nouvelle « Le plombier », le personnage féminin de Jasmin est la proie du narrateur-personnage : « [...] je voudrais cerner sa taille de mes bras durs et la faire expirer sous des baisers sangsuels [...] » (Vian, 2016, p. 70). Dans cette nouvelle, le personnage féminin n'est pas seulement secondaire, il est même inexistant, c'est un produit de l'imagination du protagoniste. Le mot-valise « sangsuel » composé par « sangsue » et « sensuel » met en lien deux sujets qui sont toujours en contact dans les nouvelles de Boris Vian : la mort et l'érotisme. Comme nous le verrons plus tard dans d'autres exemples, plus la mort est présente, plus l'érotisme l'est aussi. Dans la nouvelle « Un drôle de sport », deux hommes partent justement à la « chasse » aux femmes. Ils sont en soirée et leur seul but est de trouver deux femmes avec qui coucher : « Ils burent et se mirent en quête (de femmes) » (Vian, 1983, p. 109). Même le narrateur les décrit comme des chasseurs qui sont à la recherche de leurs gibiers, des proies à consommer et à jeter, description qui se complète avec l'ironie du titre « Un drôle de sport ».

La femme chez Boris Vian est souvent présentée comme un petit animal inoffensif, voire naïf. Un exemple très visuel de cette représentation innocente apparaît dans la nouvelle « Le loup-garou ». Dans ce récit, le mythe du loup-garou est inversé : il s'agit d'un loup qui se fait mordre et devient un homme et adopte de ce fait les mauvais comportements des êtres humains. Sa proie est évidemment une femme qui est décrite par le narrateur comme une « brune biche » (Vian, 2011, p. 14). Avec le terme « biche », la femelle du cerf, nous avons la comparaison de la femme avec un animal considéré comme inoffensif, désarmé, souvent adorable et gentil. Par ailleurs, nous trouvons dans cette nouvelle l'utilisation du terme « femelle » (Vian, 2011, p. 15) afin de se référer au personnage féminin.

Ce n'est pas la seule occasion où le personnage féminin est traité de façon condescendante, voire avec mépris. Dans la nouvelle « Une pénible histoire » le personnage féminin se désigne péjorativement comme étant « [...] une andouillette bleue [...] » (Vian, 2011, p. 123), terme qui la rapproche de la nourriture. Elle joue le rôle d'une pauvre jeune fille, simple et inoffensive. Elle trompe le personnage principal, le narrateur et le lecteur, car il faut attendre la fin de l'histoire pour qu'elle se démasque : elle a arnaqué le protagoniste et a réussi à lui dérober son argent. Le personnage féminin, assez rusé, fait semblant d'être niais en vue d'atteindre son but.

Pourtant, cette appellation condescendante nous permet d'introduire un autre sujet qui est en rapport avec l'animalisation du personnage féminin. Le terme « andouillette » évoque la nourriture d'origine animale. Comme nous l'avions précédemment avancé, nous constatons très souvent que la femme est regardée comme un plat appétissant, comestible. Même quand le personnage féminin ne joue pas vraiment un rôle, nous pouvons repérer des scènes où des femmes apparaissent, sans parler, sans agir, sans avoir un effet appréciable sur l'intrigue, comme un plat prêt à être consommé : « – Hum ! Dit l'un. – Oui... répondit le second » (Vian, 2011, p. 92). Carol J. Adams l'exprime dans *The Sexual Politics of Meat* : « To feel like a piece of meat is to be treated like an inert object when one is (or was) in fact a living, feeling being » (2011, p. 82). La femme devient la proie : le corps féminin est décrit et analysé comme s'il était un morceau de viande. Il ne s'agit plus d'une question esthétique de beauté physique, le personnage féminin est comparé à l'animal par rapport à la comestibilité de son corps. Nous le remarquons de nouveau dans la nouvelle « Le figurant » où des personnages masculins étudient et débattent sur le corps féminin : « Elle a un cul, on a envie de mordre dedans et d'en enlever un gros morceau » (Vian, 2016, p. 197). Ils regardent le corps féminin comme un morceau de nourriture et échangent à ce sujet violemment, avec une sorte d'envie insatiable. À un moment donné, dans la nouvelle « Martin m'a téléphoné », la femme n'est pas seulement traitée comme un animal qu'on pourrait manger. Nous avons l'impression qu'elle a été gavée et choisie pour sa postérieure exposition comme s'il s'agissait d'une ferme avec une grande production où les produits doivent être parfaits à la vente : « [...] on aurait dit qu'on les avait fabriquées en gonflant un peu et en serrant à la taille pour faire sortir la poitrine et les fesses » (Vian, 2011, p. 76). Le corps féminin est un produit prêt à la consommation et la fréquence avec laquelle des prostituées, femmes à consommer, apparaissent dans les nouvelles soutient notre idée.

Un trait qui joue un rôle très important dans ce rapprochement entre le corps féminin et le monde animal est l'odeur. Les femmes des récits de Boris Vian ont très souvent un parfum : « [...] les odeurs ont quelque chose de vital et contribuent à rendre plus vivant ce à quoi elles sont associées ; [...] » ou encore « Une femme, c'est avant tout pour Vian un parfum, [...] » (Rybalka, 1969, p. 153). À travers le parfum, la femme devient désirable et, par conséquent, comestible. En définitive, le corps féminin chez Boris Vian est synesthésique. Il arrive – comme la nourriture – aux personnages masculins à travers les sens : en premier lieu la vue, ensuite l'odorat et dans certaines occasions, même le goût et le toucher. Parfois, les sens sont mélangés, comme c'est le cas dans la nouvelle « Le Rappel » : « [...] il pouvait sentir son parfum, vert sur ses bras

et son corps [...] plus mauve près des cheveux [...] » (Vian, 1967, p. 205). Comme un morceau de viande, le corps féminin est objet d'exposition en vue d'attirer le consommateur, c'est à dire, le personnage masculin, qui dans certains contextes arrive même à juger sa qualité à travers l'odorat ou le toucher. Pour preuve, dans la nouvelle « L'écrevisse », la propriétaire, qui joue un rôle maternel, se fait remarquer puisque son odeur corporelle de gibier pénètre la salle : « – Ça sent drôle dans l'escalier, dit le chef. – C'est la logeuse, dit Jacques. Elle ne ferme jamais sa robe. – Ça sent bon, dit le chef. Ça sent le garenne. » (Vian, 2015, p. 73). Cette citation nous fait penser à priori à une réaction par rapport à un plat cuisiné plus qu'à l'odeur corporelle d'un être humain. Ce parfum fort et sauvage, lequel pour nous pourrait s'apparenter à de la transpiration et être, de ce fait, repoussant, relève l'effet contraire dans le monde vianesque. C'est une émanation agréable, voire appétissante.

Le dernier des sens, l'ouïe, peut aussi invoquer le corps féminin. Par exemple, dans *L'Écume des jours* la belle Chloé est pré-choisie par Colin à travers sa sélection musicale homonyme. Étant donné la représentation sensorielle et synesthésique de la femme, celle-ci ne peut être décrite que via une conception physique.

Néanmoins, l'association de femme comme proie ne se limite pas à ce sens figuré où elle est comparée à un morceau de viande. Les personnages masculins autour d'elle la traitent comme une identité de deuxième niveau et, le cas échéant, ils agissent avec elle avec le même instinct que des animaux. Dans des nouvelles comme « Le figurant » ou « L'amour est aveugle », nous découvrons des passages de viols de la femme, voire à plusieurs personnes, comme s'il s'agissait d'un accouplement animal : « Vous n'allez pas me sauter dessus à cinq ou six ? » (Vian, 2011, p. 65). D'ailleurs, nous ne trouvons pas de réactions dans le récit qui manifestent la surprise ou le refus de cette situation. Il est décrit comme un acte naturel, en réponse à un instinct : « Une figurante se faisait violer dans un coin, des roses et des œillets tombaient en pluie [...] » (Vian, 2016, p. 207).

Pourtant, il ne faut pas oublier que cette hybridation s'intègre dans le monde vianesque. Autrement dit, l'auteur réalise des croisements de personnages dans un monde qui leur appartient, qui n'est pas le nôtre. Il s'agit d'un monde parallèle où les personnages se trouvent en harmonie avec les situations présentées, souvent chargées d'un humour noir qui pousse à la limite du rire jaune. Il ne s'agit pas donc d'une division entre le monde humain et le règne animal, tout est mélangé dans la même atmosphère. Ainsi, nous trouvons la (con)fusion du monde animal et de l'être humain dans la nouvelle « Une grande vedette », où le chien, pourvu d'une voix, est capable de parler et de penser comme le reste de personnages masculins. Cela implique qu'il insulte les

femelles. Puisque le mot « femelle » est souvent utilisé pour s'adresser au personnage féminin, nous sommes témoins ici de l'ambiguïté entre ce fait et l'usage (plus légitime) du terme femelle pour se référer aux femelles canines. En quelque sorte, c'est la même opération auparavant décrite avec le chat de « Blues pour un chat noir » et son emploi du vocable « chatte ».

3.2. La femme chasseuse

Contrairement à la femme proie, nous trouvons la femme chasseuse. Plus la femme se rapproche de l'animal sauvage, plus elle ressemble physiquement à une femme androgyne. L'autonomisation des personnages féminins passe par l'animalisation sauvage de ceux-ci. Dans ce cas il ne s'agit plus d'une femme inoffensive symbolisée par un petit gibier mais, d'un personnage féminin puissant représenté par des animaux de grande taille, forts et sauvages, voire violents.

Ainsi, nous remarquons la présence de personnages féminins chargés d'audace et de ténacité. Le narrateur, pour transmettre cette nervosité et cette puissance, compare la femme à un cheval. C'est le cas de Slacks, le personnage féminin de « Les chiens, le désir et la mort » : « Elle m'a donné un coup sur la main avec son poing droit, sans avoir l'air. Elle tapait comme un cheval » et encore quelques lignes après : « Elle respirait en soufflant comme un cheval » (Vian, 2011, p. 100). Cette caractéristique est accompagnée par la brutalité et la violence, traits qui, selon Rybalka, sont beaucoup plus manifestes dans les textes signés par Vernon Sullivan. Néanmoins, nous le trouvons aussi dans des récits signés Vian. Dans *Conte de fées à l'usage de moyennes personnes*, un des personnages féminins est appelé « Cheval » : « Joseph était assis entre Barthélémy et sa compagne de voiture. (Ai-je dit qu'elle s'appelait Cheval ?) » (Vian, 2010, p. 13). Quelques lignes après, elle est frappée, mais elle reste dans son état sauvage : « Elle ne se formalisa pas pour si peu [...] » (Vian, 2010, p. 14). Le jeu femme-animal réapparaît, mais elle n'est plus la proie. Elle incarne le prédateur.

Alors que dans la nouvelle « Une pénible histoire », le personnage féminin fait semblant d'être inoffensif, naïf et malheureux tout en tirant profit de son charme, dans « Marseille commençait à s'éveiller » nous tombons sur une sorte de Mata Hari qui s'offense lorsqu'il lui est demandé d'agir de cette façon : « - Vous me prenez pour une grue, dit-elle. Je ne suis pas Marthe Richard [...] » (Vian, 2011, p. 89). Le mot « grue » employé à la fois pour l'animal et pour une femme niaise ou facile selon le CNRTL sert à décrire la femme chassée qu'elle refuse d'être.

En conséquence, pour éviter d'être chassée, la femme chez Boris Vian est chasseuse. Le personnage féminin n'est plus décrit comme un plat appétissant. D'ail-

leurs, il perd ses qualités dites féminines. Soit elle se rapproche des figures mystiques, soit elle est androgyne. Nous pouvons le vérifier avec le personnage féminin de « Les chiens, le désir et la mort », qui porte des pantalons, fait souligné plusieurs fois dans le récit, et auquel elle doit son nom Slacks. Ce qui est étonnant dans cette nouvelle c'est que, même si la protagoniste des actions est ce personnage féminin, l'histoire est racontée par une voix masculine, narrateur qui paiera pour les délits perpétrés dans la nouvelle. *À priori*, ce narrateur personnage témoin serait le personnage secondaire de l'histoire, mais les rôles s'inversent lorsqu'il s'approprie le récit. Il s'attribue la voix principale de l'histoire, dans le sens où c'est lui qui la raconte et montre son regard. Le personnage féminin est décrit comme une sorte d'animal féroce et puissant, assoiffé de sang. D'ailleurs, les descriptions jouent avec les lumières, ce qui fait apparaître le personnage féminin comme un vampire. Elle s'amuse à conduire à toute vitesse le taxi du protagoniste, ce qui entraîne plusieurs décès, parmi lesquels un chien et une jeune fille. Ce n'est pas un hasard si elle écrase en premier lieu le chien et, ensuite, la jeune fille. Cela montre une hiérarchie où les animaux et les femmes chassées sont à la même hauteur. Le personnage féminin de cette nouvelle se laisse emporter par un instinct primitif et irrationnel et elle fait du personnage masculin sa proie. Cet instinct primitif dont il est question se dévoile très évidemment par la voix masculine quand il s'agit de la sexualité. Le personnage principal de « Les chiens, le désir et la mort » est abasourdi par la réaction de Slacks. En effet, le narrateur décrit l'état physique de Slacks, qui paraît avoir eu un orgasme en écrasant un chien sur le trottoir : son corps se contracte et elle bave légèrement. Pourtant, dans cette histoire que s'approprie le narrateur, le lecteur reçoit constamment ses pensées et impressions : il est, comme lui, stupéfait par l'orgasme de Slacks, survenu sans intervention masculine. Cet extrait de l'orgasme est traité d'une façon si naturelle que les sentiments qu'il inspire sont tournés en ridicule. La liberté sexuelle féminine surprend le personnage narrateur, alors que, paradoxalement, il ne montre aucune surprise lors des scènes de viol dans d'autres nouvelles. La femme chassée est une proie et cela nétonne ni le personnage masculin ni le narrateur. Au contraire, ce dernier justifie le personnage masculin lorsque le personnage féminin prend les rênes : « [...] il faut se mettre à la place d'un homme qui dort [...], qui constate que sa grosse logeuse croulante s'est transformée en une Walkyrie aux sens aigus et plantureux, Circé avide d'une caverne de plaisirs imprévus » (Vian, 2011, p. 62). Malgré la peur que lui inspire l'état sauvage de la femme, la voix masculine se montre toujours attirée par celle-ci. D'ailleurs, le personnage principal de « Les chiens, le désir et la mort » avoue une érection quand le personnage féminin s'assoit sur lui, bien qu'elle soit décrite comme androgyne.

Pourtant, Slacks n'est pas le seul personnage féminin que l'on identifie à l'animal sauvage. Aussi bien dans les nouvelles de Boris Vian que dans ses romans, nous pouvons déchiffrer un lien entre le personnage féminin et le loup. D'ailleurs, nous pourrions même parler d'une meute de loups, puisque le personnage féminin qui agit comme tel n'apparaît jamais en solitaire. La nouvelle « Le voyeur » a lieu dans un petit hôtel de montagne, surnommé le « Cirque des Trois-Sœurs ». En effet, nous avons trois personnages féminins – dont les noms commencent par la lettre « l » comme le mot « loup » –, et un personnage principal masculin dont la curiosité est éveillée par les filles et les contemple comme on regarde un spectacle. Depuis le début de la nouvelle, celui-ci les considère comme un plat appétissant à manger : « [...] leurs yeux luisaient [...]. Leur peau, lissée par le soleil, donnait envie d'y mordre » (Vian, 2011, p. 151). Il les visualise en quelque sorte comme le gibier, alors qu'elles sont décrites en même temps comme des animaux sauvages : « [...] flexibles et fermes comme de jeunes bêtes libres » (Vian, 2011, p. 151), ce qui paraît attirer encore plus le protagoniste. Néanmoins, comme c'est le cas souvent dans les nouvelles de Boris Vian, le narrateur se positionne du côté du personnage masculin. Ainsi, nous remarquons que le protagoniste n'est pas le seul à être attiré par ces jeunes femmes sauvages, c'est aussi le cas de la voix narrative : « [...] chacune dans leur genre, des créatures tentantes [...] » (Vian, 2011, p. 153).

À nouveau, le narrateur s'interroge sur l'attitude des trois jeunes filles, lorsqu'elles ne sont pas socialement polies avec le personnage masculin. Michel Rybalka le remarque dans son œuvre *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation* : Boris Vian n'était pas à l'aise avec « l'idée de faire la cour » et refusait par peur la « mauvaise foi de la femme » (1969, p. 51). Pourtant, dans d'autres nouvelles où la femme est maltraitée, voire violée, la voix narratrice ne se manifeste pas en sa faveur. Au fur et à mesure que la nouvelle avance, elles sont décrites comme « [...] un peu garçonnières–jusqu'à ce qu'on s'attarde à détailler leurs bustes [...] » (Vian, 2011, p. 153). De la même façon que pour Slacks, la description antiféminine paraît une *condition sine qua non* afin de fournir au personnage féminin force et courage. De cette façon, les personnages féminins passent de stature de proies à celle d'animaux sauvages. Elles passeront à l'action comme des chasseuses : lors d'une scène érotique entre elles, elles se rendent compte que le protagoniste les fixe. Les trois filles sont décrites comme une espèce d'animal qui suit son instinct, des félines sauvages et androgynes : « [...] comme des bêtes, s'enlaçant par moments pour des luttes brèves » (Vian, 2011, p. 155). Quand elles découvrent le voyeur, elles l'assomment et elles le crucifient avec ses skis. Ces trois filles qui agissent comme des loups en meute sont interchangeable, comme le remarque Anne Clancier quant aux personnages du roman *J'irai cracher sur vos tombes* :

« Nous comprenons maintenant pourquoi les deux protagonistes se nomment LEE et LOU, [...] interchangeables, tous deux dotés du même type de sadisme oral. [...] prénoms de trois lettres commençant par la même consonne, [...] elle évoque évidemment un loup » (1967, p. 62-63).

La ligne directrice de la femme sauvage semble toujours la même : pour être puissant et se manifester contre la naïveté de la femme chassée, le personnage féminin est décrit de façon androgyne (comme c'est le cas aussi dans « Le danger des classiques ») et souvent lesbien (voir « Divertissements culturels »). À cette caractéristique, nous pouvons ajouter qu'elle devient souvent meurtrière d'un personnage masculin. Cette hybridation de la femme sauvage est considérée comme une transformation. Autrement dit, elle devient chasseuse, elle fusionne avec son instinct le plus primitif comme dans une quête pour la survie. L'autonomisation de la femme chasseuse passe par l'hybridation et la mystification du personnage féminin. En revanche, la femme chassée ne subit aucune transformation, il s'agit d'une hybridation innée en quelque sorte.

4. Un univers vianesque

Quoiqu'une étude linguistique n'est pas proprement envisagée dans ce travail, il faut encadrer ces hybridations des personnages dans le concept de langage-univers créé par Jacques Bens à propos du roman *L'Écume des jours* de Boris Vian. Dans la postface de l'édition de 1963, Bens souligne ce monde particulier, construit grâce au rapport entre le langage et la contemplation de la réalité de Boris Vian. En effet, Boris Vian était créateur de mots, il détournait la langue française – et souvent l'anglaise, voire, l'allemande – afin de créer un mot-valise qui se rapproche le plus de son idée. Il existe une harmonie parfaite entre les personnages et les actions qui arrivent dans ce monde, harmonie qui se manifeste par le langage. Toutes les lois présentées dans ce monde pourraient être considérées d'une certaine façon comme légitimes et cohérentes. Ainsi, « [...] les personnages de Boris Vian ne manifestent pas notre incompréhension : cet univers est le leur. Ils s'y comportent comme nous dans le nôtre [...] » (Bens, 1963, p. 178). Les personnages, les actions et les pensées sont des pignons qui ne fonctionneraient pas dans une autre machine. Ils ne seraient pas compréhensibles en dehors du contexte de ce cosmos. C'est justement ce langage-univers qui rend possible l'assemblage des différents rôles de la femme à l'intérieur d'un même recueil.

Le seul recueil pourtant publié du vivant de l'auteur est *Les Fourmis* en 1949. Dans cet ouvrage, nous pouvons effectivement trouver toutes les femmes de l'univers vianesque plus ou moins animalisées : de la femme *pin-up* avec des descriptions très

détaillées de son corps et qui est objet de désir et consommation, comme c'est le cas dans les nouvelles « Le figurant » ou « Blues pour un chat noir » jusqu'à la femme libérée sexuellement, voire garçonnière, telle que dans « Le brouillard » ou « L'oie bleue ». Dans ce recueil, nous découvrons aussi des rôles intermédiaires qui couvrent l'ensemble de la palette des comportements. D'un côté de cette palette, dans « L'écrevisse » la serviable propriétaire-garenne joue un rôle maternel envers le personnage principal qui est malade. Elle prend soin de lui, en même temps qu'elle est sexualisée. De l'autre, les personnages féminins de la nouvelle « Le voyage à Khonostrov » participent à la torture inquisitoriale réalisée à Saturne Lamiel et nous sommes témoins de leur beauté et de leur laideur, fait qui n'émerge pas lorsqu'il s'agit d'un personnage masculin. Pourtant, comme nous l'avons constaté lors de la lecture de ses nouvelles et avec la citation introductive de cette étude, la laideur n'est pas propre à la femme. En revanche, cette caractéristique correspond le plus souvent aux traits considérés comme masculins. Dès que la laideur est associée à la femme, elle est interprétée de façon négative. Comme Lydie J. Haenlin (1976) le propose dans son article, Boris Vian utilise le langage littéraire afin de reproduire la société de l'époque en même temps qu'il réalise une critique de celle-ci. C'est pour cette raison que les traits des personnages féminins dans l'ouvrage de Boris Vian sont amplifiés et dramatisés. Leurs attributs sont portés à leur paroxysme. La femme est exagérée, elle est une hyperbole d'elle-même, son physique la caractérise.

Par ailleurs, dans ce système d'engrenages où tout tourne à la perfection, nous avons l'impression que les barrières entre le monde animal et le monde humain sont floues. L'humeur du récit provoque la confusion. Dans « Blues pour un chat noir », une « péripatéticienne » apparaît entourée de deux soldats américains qui la touchent et la tiennent : « Celui de droite, on ne voyait pas sa main gauche, celui de gauche non plus, mais lui était gaucher » (Vian, 2016, p. 122). D'une certaine façon, les soldats marquent leur territoire sur la prostituée, ils font d'elle leur conquête et objet de consommation. Toutefois, en employant un ton satirique, l'auteur critique l'ensemble des protagonistes, aussi bien les soldats que la prostituée. Tous sont stigmatisés et rabaissés.

5. Conclusion

Pour conclure, les personnages féminins des nouvelles de Boris Vian subissent des hybridations qui réduisent les barrières entre l'être humain et l'animal. Les personnages féminins se résument à la femme naïve, représentée par un petit animal inoffensif. Elle est considérée comme un produit de consommation, dont le rôle correspond souvent à la *pin-up*. Si, cependant, elles refusent ce rôle, elles expérimentent une

transformation. Elles sont associées à de grands animaux, qui habitent dans la nature, souvent dangereux. Même dans ce cas, certains personnages féminins continuent à être regardés physiquement comme des *pin-ups*, d'autres subissent une transformation qui les rapprochent de la garçonne. En tout cas, tous les personnages féminins restent des « femelles » – et non des femmes – qu'elles montrent ou pas de férocité.

Malgré cette approche animalière, Boris Vian expose un éventail d'archétypes de la femme du XX^e siècle. Quoique, comme Mercedes Expósito García l'annonce, la période allant des années 20 (l'époque de la naissance de l'auteur) à la fin des années 40 (moment de rédaction des nouvelles) a vu naître de nouvelles générations de femmes d'un caractère plus conservateur que les générations précédentes (2016, p. 123). Néanmoins, si Boris Vian était célèbre de son vivant, c'était par son goût pour la provocation. Agitateur passif, il utilise l'humour noir et l'ironie pour s'exprimer, ce qui provoque au sein du public, comme il le déclare, une certaine confusion : « [...] quand j'écris des blagues, ça a l'air sincère et quand j'écris pour de vrai, on croit que je blague »³ (Arnaud, 1981, p. 231). Avec ce jeu, Boris Vian caricature les personnages féminins. Leurs traits sont exagérés afin de réaliser une critique de l'époque. Ce qui peut paraître dans un premier temps un jugement sexiste et misogyne se dévoile comme une parodie de l'auteur concernant la société contemporaine. Il la tourne en ridicule et pousse sa critique à son paroxysme avec les récits signés Vernon Sullivan. Comme l'assure Cusácovich, il s'agit d'une double tromperie. Même si une poétique commune entre Boris Vian et Vernon Sullivan est évidente, l'autrice considère que les œuvres de Vernon ne riment pas avec la pensée de Vian. La violence, l'agressivité, l'érotisme et la femme sont des caricatures poussées à la limite (2021, p. 380).

En même temps, l'esprit anticonformiste de l'auteur fait qu'il s'intéresse à des autrices féministes garçonnières comme Virginia Woolf ou encore Simone de Beauvoir qui, d'ailleurs, était parmi son cercle d'amis et qui partagea son regard par rapport à la femme américaine. La femme dans les nouvelles de Boris Vian est regardée de la même façon que Beauvoir la présente dans son œuvre. Elle est l'Autre : elle est définie par rapport à l'homme. Elle devient vitale pour l'homme, dans le sens où celui-ci se compare à elle ou, plutôt, à ce que la société attend d'elle. Il la modèle, malgré son autonomie : « Ils l'ont inventée. Mais elle existe aussi sans leur invention. C'est pourquoi elle est, en même temps que l'incarnation de leur rêve, son échec » (Beauvoir, 2020, p. 305). Vian partage aussi l'idée de Beauvoir quand elle expose qu'on ne naît pas femme, mais qu'on

³ Mots d'une lettre adressée à Ursula Vian-Kubler, recueillie par Noël Arnaud dans *Les vies parallèles de Boris Vian*.

le devient. Ses personnages le manifestent par l'hyperbole de leurs traits (comme c'est le cas de Folavril dans *L'Herbe rouge* ou de Noémi avec son rôle traditionnel d'épouse même avant le mariage ou encore de la logeuse ou de Marthe et un long etcétera). Derrière la satire, la femme est traitée avec respect et admiration. De ce fait, elle devient le moteur direct ou indirect de l'intrigue. Cusácovich l'exprime ainsi lorsqu'elle étudie *L'Écume des jours* : « [...] los forzudos hombres se desinflan, débiles ante las dificultades, como Colin ante el nenúfar, y las delicadas princesas se convierten en violentas justicieras [...] » (2021, p. 389). La naïve *pin-up* récupère l'audace masculine de la garçonne. C'est ainsi que cette diversité de représentations du personnage féminin dans les nouvelles de Boris Vian se fait possible. Grâce à ses différents intérêts littéraires, il réussit à exposer un panorama qui va de la garçonne à la *pin-up* à travers l'amplification et l'animalisation de celles-ci. Quoi qu'il en soit, son œuvre ne doit pas être considérée comme une offense à la femme ou, au contraire, une apologie de celle-ci. Derrière l'humour noir, il dénonce le malaise de la société compte tenu des progrès de la femme⁴ avec des archétypes répandus et exagérés de cette dernière. Boris Vian n'épargne personne : il s'agit d'un amalgame d'humour noir, de l'absurde et du surréalisme avec une tonalité critique par rapport à la société de l'époque. En définitive, il attaque la stupidité humaine et il réalise un tableau de celle-ci dans le plus pur style vianesque.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adams, C. J. (2011). *The sexual politics of meat: a feminist-vegetarian critical theory*. Continuum.
- Arnaud, N. (1981). *Les vies parallèles de Boris Vian*. Christian Bourgois.
- Beauvoir, S. (2020). *Le deuxième sexe, I: Les faits et les mythes*. Gallimard.
- Bens, J. (1963). Un langage-univers. In B. Vian, *L'écume des jours* (pp.177-187). Union générale d'éditions.
- Clancier, A. (1977). Qu'est-ce qui fait courir Boris Vian? In N. Arnaud et H. Baudin (Dirs.), *Boris Vian: Colloque de Cerisy* (vol. 2, pp. 49-85). Union générale d'éditions.
- CNRTL. (s.d.). *Grue*. <https://www.cnrtl.fr/definition/grue>
- Cortijo Talavera, A. (2003). *El sistema de personajes en la obra narrativa de Boris Vian* [Thèse de Doctorat, Universitat de València]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/9831>
- Cusácovich Torres, A. (2021). *Lo femenino en L'Écume des jours de Boris Vian: una visión ecocrítica* [Thèse de Doctorat, UNED]. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:ED-Pg-Filologia-Acusacovich/CUSACOVICH_TORRES_Ainhoa_Tesis.pdf

⁴ Il ne faut pas négliger que c'est à ce moment-là, à la sortie de la Deuxième Guerre Mondiale, que les femmes françaises ont le droit au vote pour la première fois, bien qu'elles l'aient demandé à la fin de la Première Guerre Mondiale, sans succès.

- De Cabo, M. et Montecchio, E. (2019). La mujer natural : la influencia de Charles Baudelaire en *L'Automne à Pékin* de Boris Vian. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 31, 284-296. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2019312984
- Dickhoff, H. (1977). Approche discrète des nouvelles de Boris Vian. In N. Arnaud et H. Baudin (Dir.), *Boris Vian : Colloque de Cerisy* (vol. 1, pp. 333-335). Union générale d'éditions.
- Expósito García, M. (2016). *De la garçonne a la pin-up : Mujeres y hombres en el siglo XX*. Ediciones Cátedra.
- Favre, C. (2018). The pin-up: American eroticism and patriotism during the Second World War. *Inflexions*, 38, 181-186. <https://doi.org/10.3917/infle.038.0181>
- Haenlin, L.J. (1976). Les Comparaisons de Boris Vian : éléments d'une rhétorique de dissuasion, *The French Review*, 50(2), 278-283. <http://www.jstor.org/stable/390087>
- Rybalka, M. (1969). *Boris Vian : essai d'interprétation et de documentation*. Lettres Modernes.
- Vian, B. (1962). *L'herbe rouge*. Jean-Jacques Pauvert.
- Vian, B. (1967). *L'herbe rouge (roman), Les lorettes fourrées (nouvelles inédites)*. Jean-Jacques Pauvert.
- Vian, B. (1983). *Le ratichon baigneur et autres nouvelles inédites*. France Loisirs.
- Vian, B. (2010). *Œuvres romanesques complètes, I*. Gallimard.
- Vian, B. (2011). *Le loup-garou et autres nouvelles*. Librairie Générale Française.
- Vian, B. (2015). *Blues pour un chat noir et autres nouvelles*. Librairie Générale Française.
- Vian, B. (2016). *Les fourmis*. Librairie Générale Française.

Diana Requena est lectrice d'espagnol à l'Université de Picardie Jules Verne depuis 2019. Elle est diplômée en 2018 en Lettres Modernes et en 2019 elle a obtenu un Master en Recherche en langues et littératures. Elle a bénéficié d'une bourse de recherche au département de philologie française et italienne de l'Universitat de València. En parallèle à son travail d'enseignante, elle prépare actuellement un Doctorat en littérature française en codirection à l'Université de Lille au sein du laboratoire ALITHILA. Son axe de recherche porte sur la question du genre, plus précisément sur l'étude des personnages féminins dans l'œuvre de Boris Vian.



Justine Latour

TRACES

restos de barrios

LULA CARBALLO

Écrivaine / Escritora

sur la piste cyclable, *papa regarde-moi!*, chuter en bmx, essuyer mes mains incrustées de pierres pointues. ici, dans les souvenirs de mon premier quartier d'enfance, les édifices côtoient des bidonvilles en carton. j'emprunte des trajets interminables vers le centre-ville de montevideo, et je hume l'odeur des aliments que personne ne peut m'offrir. nous sommes pauvres en garrapiñadas, bizcochos, merengues et panchos. mon ventre fait de l'écho. la musique des machines à sous résonne sur le comptoir du dépanneur. j'entends les cris de la mère de ma mère battue par son amant alcoolique, les coups de poings sur le mur mitoyen de ma chambre, les rats qui se promènent sur mon oreiller. je me réveille souvent en sursaut, les vidanges brûlées devant la porte, le plafond en plastique. je souffre de problèmes respiratoires portant le nom de la nature qui foisonne.

j'ai appris à lire la nuit, égarée dans l'encyclopédie des fleurs.

* * * *

montevideo, años 90, villa española, calles de pedregullo, casa sin árboles. vecinas tóxicas, gritos y murmullos. las venas abiertas de mi tía enferma, la basura acumulada, el humo, las ratas, la hija milica de la loca de al lado, la vieja yazira, sus amantes violentos, los llantos, las piñas y las puertas agujereadas de los roperos, el cielorraso de plástico recubriendo el techo de mi cuarto, los libros con flores ilustradas, los abrazos, las lecturas, las vegetaciones, los accidentes de tránsito, las muertes sin crónicas anunciadas, los rostros transformados por el cansancio y el silencio.

y dos o tres cosas más que no desvelaré.

Pour citer ce texte

Carballo, L. (2022). restos de barrios. *Hybrida*, (5), 172–175. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25557](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25557)



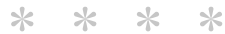
voisinage hanté. soir d'automne, je marche dehors. je m'arrête là où je vois de la lumière. je sonne. un homme ouvre sa porte et me dévisage avec mépris : *tu diras à ta mère que c'est interdit de faire travailler des enfants et que c'est insalubre de vendre des parts de gâteau en faisant du porte-à-porte*. il n'avait qu'à rien m'acheter. il n'avait qu'à garder le silence.

la nuit, les voleurs craignent les coups de feu du calibre 38 de mon père, revolver argenté, froid et lourd que j'ai déjà serré entre mes mains.



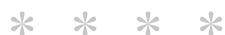
ombú, barrio con nombre de árbol, la casa de mi padre cuando aún era un niño. la mía, también, veinte años más tarde. la vecina italiana que nos ofreció pan duro el día de nuestra mudanza, la vecina rica que le dio trabajo a mi madre. sus lágrimas de señora amargada, su marido bandido con amante joven, el arma apuntando una garganta temblorosa. las metáforas. las mentiras encubriendo imperios de pacotilla. las apariencias no engañan a las niñas enfermas. tres meses en cama con el hígado cansado. probé todas las galletitas de agua y los dulces de membrillo del almacén de don carmelito. la enfermera entraba a mi cuarto una vez por semana para sacarme sangre.

ahora de grande, no le temo a las agujas. conozco el dolor que procuran y sé que puedo resistirlo.



camino maldonado, avenue aux voitures inquiètes. j'emprunte, chaque matin, le parcours à obstacles séparant ma maison de mon école secondaire. mes chaussures aux semelles fatiguées évitent les petites roches et les flaques d'eau. mon amour malade au cœur agité. sa tuberculose de fin de siècle, les premières lectures des contes de garcía márquez. ma boulimie pauvre. mes jambes poilues. mes traumas d'adolescente. l'infestation de coque-velles dans ma chambre. les journées humides d'automne, les limaces se tortillent dans du sel de mer.

pour rendre visite aux parents de mon père, nous traversons une zone piégée, je me recroqueville sous le siège de la voiture, évite les projectiles lancés par des voyous qui tentent de nous voler.



camino maldonado, avenida con automóviles alborotados. en el trayecto que separa mi casa de mi colegio evito los charcos y las piedras. cuido mis zapatos de gamuza con suela

cansada. disimulo la tristeza. de un primer amor enfermo. tuberculosis de fin de siglo. garcía márquez y la lectura de sus primeros cuentos. escondo una bulimia pobre. acumulo traumas, bigote, uniceja y piernas peludas.

miles de cucarachas invaden mi cuarto. los días de lluvia, las babosas se retuercen en sal gruesa. pero no me quejo. vivo en una casa con hermoso patio y jardín.

* * * *

montréal en plein été. la plaza st-hubert brille avec ses commerces protégés par des toits en tôle verte. ma voisine salvadorienne achète une robe de bal à 650\$. tissu noir, tulles transparentes aux broderies argentées et aux motifs abstraits incrustés de cristaux. maquillage et coiffure dans un salon de beauté latino. elle transitionne de jeune fille de 16 ans en femme mûre en un clin d'œil.

moi, grosse aux cheveux courts, je la regarde partir en limousine et je pense : *je n'ai pas beaucoup de temps pour avoir l'air d'autre chose d'ici un an.*

thérapie alimentaire. anxiété contrôlée. robe satinée bleue achetée dans une boutique seconde main. coiffure ostentatoire, esthétique années soixante-dix, sprinette dans mes cheveux.

si je ferme les yeux, je ressens le parfum artificiel de mon bal de finissants.

* * * *

montréal, años 2000, la plaza st-hubert brilla con sus comercios protegidos por techos de lona verde. mi vecina salvadoreña se compra un vestido de 650\$. tules bordados con flores plateadas e incrustaciones de cristales. delante del espejo, pasa de ser una joven de 16 años a señora adulta en un abrir y cerrar de ojos.

yo, gorda y con pelo corto, la miro irse en limusina y pienso: *no me queda tiempo para parecerme a otra cosa de aquí a un año.*

terapia alimenticia. ansiedad controlada. vestido celeste satinado comprado en una tienda de segunda mano. peinado sesentoso improvisado con exceso de fijador en aerosol.

veinte años más tarde, cierro los ojos y vuelvo a sentir el perfume artificial de mi baile de egresados.

y no me invade ninguna nostalgia.

* * * *



TRACES

[TIMESCAPES]

ALEXANDRE MELAY

✉ melayalexandre@gmail.com

«La globalisation commence comme une géométrisation de ce qui n'est pas mesurable». (Sloterdijk, 2010, p. 41)

Les photographies de la série [TIMESCAPES] portent un regard engagé vers la soif de domination que l'être humain produit sur son environnement, et qui ne cesse de définir ce début de XXI^e siècle. Ces questionnements demeurent propres à l'extrême contemporain, avec l'impossibilité du paysage et la crise de l'urbanité, l'émergence de non-lieux et la tentative pour inventer des lieux où vivre, face à l'implacable déconstruction structuraliste du sujet. Le capitalisme, né de l'ère Anthropocène, ce « Siècle de l'Homme » initié avec la Révolution industrielle, a investi notre langage visuel dans lequel tout un imaginaire urbain s'est structuré, construit, architecturé, et où s'institue un système ayant recours à la réalité et à la fiction, entre réalité sociale et imaginaire poétique, entre documentaire et fiction. Un système dont les espaces-mondes créent des formes particulières, des formes esthétiques qui deviennent les cadres privilégiés de fictions représentatives de l'espace contemporain. En d'autres termes, cet extrême urbain contemporain né du Capitalocène se traduit par une urbanisation galopante de la planète, où les villes-mondes finissent par définir à elles seules de nouvelles formes de l'urbain. Tous ces non-lieux photographiques désignent des espaces-mondes, ce sont des images de territoires qualifiés d'intermédiaires ou d'intercalaires. À la fois constructions ou déstructurations démultipliées de l'environnement urbain, ces images donnent à voir un système particulier, celui d'un appareil de capture et de distribution des flux. Il s'agit de l'illustration de la technosphère qui désigne la partie physique de l'environnement affecté par les modifications d'origine anthropique, c'est-à-dire la totalité des constructions

Page de gauche : Alexandre Melay, [TIMESCAPES] *A four dimensional space* *Woodland - Hong Kong.

Pour citer ce texte

Melay, A. (2022). [TIMESCAPES]. *Hybrida*, (5), 176–185. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25383](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25383)

d'origine humaine, des premiers outils jusqu'aux dernières avancées technologiques, en passant par les infrastructures, les marchés industriels, les différents moyens de transport et l'ensemble des produits transformés. C'est ainsi que les changements de la Terre deviennent le reflet des changements de nos sociétés humaines.

Ces espaces en mouvement perpétuel illustrent aussi le phénomène de l'accélération du temps et de ces dérives, sur des territoires en transformation constante, où l'éternité se manifeste uniquement à travers le changement ; puisque sans mouvement, il semble qu'à l'ère du Capitalocène, il n'y a point de devenir. Les effets extrêmes de la mondialisation redessinent ainsi aujourd'hui des centaines de villes ; vitrine du capitalisme débridé, ce qui surprend, c'est ce chaos constant dans chaque ville ; une révolution urbaine faite de constructions qui imposent une ségrégation socio-spatiale, entre densité et verticalité de l'urbanisme. Vision d'une croissance urbaine incontrôlée et abstraite, où chaque ville devient globale, mouvante et en perpétuel changement, prit dans le rythme effréné incontrôlable de l'urbanisation imposée par la globalisation du capitalisme. Les photographies aux compositions à la domination géométrique tendent vers l'abstraction, où les conditions de définition de l'abstrait sont la caractéristique même de l'accélération du monde ; car l'abstraction de la mondialisation et la rationalité du capitalisme représentent l'abstraction de la réalité matérielle associée aux échanges mondiaux dans laquelle le capital a atteint sa dématérialisation ultime. Une abstraction et une géométrisation de l'espace qui révèlent la prédominance de la pensée rationalisée, la grille étant un point d'appui dans une économie axée sur des procédures standards optimisées ; un dispositif formel qui devient l'un des symboles des principes de la raison instrumentale et de l'efficacité économique. En effet, la grille structure et (ré)actualise les relations avec les environnements, et ce faisant les rapports au monde. En installant un espace plat, lisse et infini, et alors même que l'être humain ne semble toujours pas s'inquiéter de son destin catastrophique dont il est l'obstiné bâtisseur, les distances disparaissent, chaque position en vaut une autre, les différences culturelles s'estompent, l'individu finit par être aliéné et sa sociabilité appauvrie. Face à cela, l'urgence est de stopper les logiques de destruction qui sont à l'œuvre sur la planète, afin de réinventer la cohabitation du vivant à travers des mondes multiples et enchevêtrés, pour ainsi dépasser la tension entre l'environnement et l'être humain.

Alexandre Melay. Docteur en arts, esthétique et théorie des arts contemporains de l'Université de Lyon et artiste-chercheur diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Enseignant-chercheur à l'université d'Aix-Marseille, il consacre ses recherches aux esthétiques, aux imaginaires et aux expériences de l'Anthropocène. Son travail photographique interroge les espaces-temps anthropiques, les formes de modernité ou les phénomènes de mutations spécifiques à l'ère de la globalisation en abordant les thématiques et les problématiques symptomatiques de notre époque contemporaine où se mêlent le réel et le fictionnel. Website : alexandremelay.com





Alexandre Melay. [TIMESCAPES] *Static and kinetic landscape - Shanghai, China.*



Tous droits réservés © Alexandre Melay



Alexandre Melay. [TIMESCAPES] Looking the light lines - Vancouver, BC .



Tous droits réservés © Alexandre Melay

Alexandre Melay. *[TIMESCAPES] Grid as landscape/capturing urban density - Los Angeles.*



Tous droits réservés © Alexandre Melay

Alexandre Melay. [TIMESCAPES] +Electronic surface+connecting to the grid - Los Angeles.



Tous droits réservés © Alexandre Melay

Alexandre Melay. *[TIMESCAPES] In-between zone-between the formal and the informal - Beijing.*
Page suivante, Alexandre Melay. *[TIMESCAPES] The endless city/beyond the maximum - Los Angeles.*





TRACES

Entrevista a Laura Alcoba

«¿Para qué sirven las historias?»

NATALIA LORENA FERRERI

Universidad Nacional de Córdoba (IDH-CIFFyH) Celehis / Argentina

✉ natalia.ferreri@unc.edu.ar

FRANCISCO AIELLO

INHUS-UNMdP y CONICET / Argentina

✉ aiellofrancisco@yahoo.fr

Par la forêt es la última novela de la escritora Laura Alcoba (La Plata, 1968), editada en Gallimard en enero de este año. Allí, la autora relata en francés una historia que roza lo inenarrable: un doble infanticidio, varios intentos de suicidio y la experiencia del exilio. Griselda, madre de tres hijos, mata a los dos más pequeños. Flavia, la hija mayor, sobrevive no solo a la muerte temprana, sino también al silencio que, por años, envuelve los hechos que no pueden ser explicados con palabras. En *Par la forêt*, una narradora en primera persona que se encuentra con los protagonistas de esta historia, los escucha, toma nota y escribe, reúne en un tiempo ulterior las palabras que acaso no pudieron ser dichas antes.

En esta entrevista, que tuvo lugar en el café Le progrès de París en julio de 2022, Laura Alcoba comparte la experiencia íntimamente humana y escritural que significó la creación de *Par la forêt*. Desde esta novela, en retrospectiva, Alcoba recorre su escritura novelística, revela su vínculo con la traducción y la lengua materna, y ofrece una mirada sobre para qué contar, para qué sirven las historias.

Pour citer ce texte

Ferreri, N. L., & Aiello, F. (2022). Entrevista a Laura Alcoba: «¿Para qué sirven las historias?». *Hybrida*, (5), 186–202. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25584](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25584)

Par la forêt es la sexta novela que la autora publica en la colección Blanche de Gallimard, a la que la preceden *Manèges. Petite histoire argentine* (2007), *Jardin blanc* (2009), *Les passagers de l'Anna C.* (2012), *Le bleu des abeilles* (2013) y *La danse de l'araignée* (2017), distinguida con el premio Marcel Pagnol. En español, su obra fue publicada por Edhasa (Argentina) y Alfaguara (España).¹ La traducción de *Par la forêt* estará a cargo del novelista y periodista argentino Eduardo Berti, y próximamente aparecerá en España por la editorial Alfaguara.

Natalia L. Ferreri & Francisco Aiello: ¿Cuándo surge el proyecto de escribir esta historia? ¿Qué fue lo que motivó a escribir este libro?

Laura Alcoba: Lo tenía en mente desde hacía mucho tiempo, pero de manera muy confusa. En 2010, fui a ver *La isla siniestra* de Scorsese; fue muy extraño para mí ver esa película, porque salí del cine de la Bastille con la sensación de que ya conocía la historia que contaba, era una sensación como *troublante*. Porque, claro, en el centro de la película está la locura del personaje principal, que está vinculada con el triple infanticidio cometido por la mujer. Esa imagen fue *troublante*, porque en la película son una nena y dos varones. Salí del cine y pensé: “esto ya lo oí, ya oí hablar de esta historia, ¿cómo puede ser?”. Después me di cuenta de que sí, de que había oído hablar de una historia muy similar y que, de manera extraña, yo misma la había ocultado. Es que indagué mucho mi memoria, pero trabajé más sobre elementos anteriores que recordaba. Bueno, me di cuenta de que, en efecto, mi papá me había contado una historia muy cercana y el recuerdo se reactivó cuando mi padre me contó que la persona, que en el libro se llama Flavia, había entrado en contacto con él. Ahí me volvió a contar la historia y, entonces, recordé, pude hacer *le lien*. Por ese tiempo, 2011, se lo comenté a mi editor, pero después escribí otros libros, y le dije “si un día me animo, voy a escribir una historia terrible que ocurrió en la comunidad argentina. Pero no, no sé cómo hacerlo.” Y, tiempo después, me decidí: empecé en 2018, 2019. No sé cuándo entré en contacto, fue todo muy rápido y entonces también muy *troublant* porque dije: “Bueno, voy a tratar de ver qué ocurrió exactamente, volver a acercarme a esa gente”. Tenía en mente haber estado en su casa, porque mi padre había vivido ahí cierto tiempo y después se cortaron los puentes por completo simplemente a causa del terror de la historia. Pero no sabía muy bien cómo hacerlo y fue todo muy, muy rápido, muy extraño también porque yo no sabía si estaba dispuesta a acercarme a una historia tan terrible, si es-

¹ Ediciones en español: *La casa de los conejos* (2008), *Jardín blanco* (2010), *Los pasajeros del Anna C.* (2012), *El azul de las abejas* (2015), y *La danza de la araña* (2018). En 2021, apareció Trilogía de la casa de los conejos (2021), cuyo prólogo estuvo a cargo de Daniel Pennac.

taba dispuesta a escuchar, a escuchar qué, qué estaba buscando, no lo tenía muy claro. Concretamente, le escribí un mail a mi padre preguntándole si recordaba a aquella gente y si tenía la posibilidad de restablecer contacto. Al día siguiente, en mi móvil, y fue muy extraña toda la sucesión, tengo un mensaje del personaje de Griselda, digamos, de la persona que se llama Griselda en la novela. Fue muy extraño porque mi padre no me dijo que iba a dar mi número de teléfono. Aparte, yo pensaba entrar en contacto con la hija, Flavia, y no con la madre. Me asusté mucho, después mi padre me dijo que él le había mandado un mail dando mi número a Flavia –digo los nombres ficcionales–, no a Griselda. Flavia se lo había dado a la madre, que me llamó al día siguiente. En ese momento tuve la impresión de que estaban esperando. Me estaban esperando. Incluso me asusté. Yo no sabía si estaba dispuesta y ya los tenía encima. Griselda quería verme. Fui a la casa de ellos, en un primer momento, y ahí estaban mis libros en la biblioteca. Me dije: “Bueno, ya está, un día lo voy a hacer, un día lo voy a hacer y, de repente, ya estaba ahí”.

N. L. F. & F. A.: ¿Cómo siguió el proceso después de ese encuentro?

L. A.: Ahí detrás estaban mis libros; me resultó muy extraño. Primero estuve en contacto con la pareja, fui a la casa de ellos, pero en ese momento no se podía hablar, porque yo lo que tenía claro era que no podía hablar con ellos dos a la vez. Ellos sabían que iba a escribir un libro, pero yo no sabía muy bien cómo abordar el tema. Entonces, empezaron a contarme de su exilio, de los dos; tomé notas, pero sabía que no era eso lo que iba a escribir. Después vi a Flavia, y ahí sentí que tenía que escribir ese libro, digamos, que yo tenía que escribirlo. Después siguieron las entrevistas con ellas dos, pero por separado, y ya no en la casa.

N. L. F. & F. A.: En el café Boucheron.

L. A.: Claro, como aparece en la novela, en el café frente a la estación de metro Saint Paul. Fue todo extraño, era como que el libro se iba escribiendo, las situaciones se iban armando. Después traté de tomar un poco de distancia, y puse la historia de Medea. Pero el libro, de alguna manera, se escribió con la gente ahí, que me lo estaban entregando en ese momento.

N. L. F. & F. A.: Al mismo tiempo, la historia era tu propia historia, surgen puntos en contacto. Un poco vemos eso en *Les passagers de l'Anna C.*, donde también está ese ejercicio: primero de conocer situaciones que no habías vivido, porque no habías nacido, y después recordar otras, evocar los recuerdos de los otros para de ahí escribir. Por eso nos preguntamos qué conexión encontrás entre este libro y las novelas anteriores, sobre todo, en relación a *Manèges*, *Le bleu des abeilles* y *La danse de l'araignée*.

L. A.: De manera muy profunda con *Manèges*, pero no creo que solo con esta novela. *Par la forêt* es la memoria de los otros, pero al mismo tiempo hay conexiones; es como si una serie de situaciones estuviera en la historia de ellos, en un nivel de concentración dramática y de concentración casi en el sentido como los extractos, que la hace llegar a otra dimensión. Pero es verdad que hay una serie de puntos de conexión muy fuertes, por supuesto. Creo que en la reconstrucción de la historia. Sentí una proximidad con Flavia muy grande, pienso que eso se nota en el libro y que esa nena tiene que ver con la nena de *Manèges* evidentemente, aunque es otra historia.

N. L. F. & F. A.: En el caso de Flavia, hablás de la cercanía que sentiste. Por eso, en los encuentros con ella aparece la raya de diálogo que incorpora tu propia voz en el intercambio. En cambio, en cuanto a Griselda, notamos que tal instancia de diálogo está ausente: hay un monólogo ante el cual la narradora escucha, toma nota y asiente, pero no habla.

L. A.: Sí, efectivamente. Con Griselda escuché la historia, traté de escucharla y de ponerla en relato; pero hay algo que tiene que ver con el espanto, con la locura, que me dejaba afuera, digamos, pero traté de escuchar, de recibir en la medida en que podía, no sé hasta dónde lo logré. En ciertos momentos, sentí mi límite, aunque traté de respetar lo mejor posible el dolor que podía haber ahí. Hay algo, por supuesto, que tiene que ver con una experiencia extrema que me es ajena y que, sin embargo, no trataba tampoco de explicar. En cierto punto me pregunté qué estaba haciendo con esta historia, con una mujer que ahogó a sus dos hijos. ¿Cómo sigue esto? Es acercarse a ese espanto y, al mismo tiempo, indagar cómo se sobrevive a ese espanto, pero sin explicarlo, porque no se trataba de explicar. Hay algo del orden de lo inexplicable que tiene que ver con la locura, que yo no quiero poner en palabras, ni reducir. Eso creo que me ayudó a no entrar en algo que hubiese sido sumamente reductor desde mi punto de vista, como caer en una explicación de tipo “es un drama del exilio”; no quería entrar en eso. Intenté despegar. Es lo que traté de hacer con la relectura del mito de Medea, pensando que podía haber algo ahí, en la historia de Griselda (y en tantas otras historias), que remite a otra dimensión. Esa es la propuesta de lectura. Pero sin cerrarla.

N. L. F. & F. A.: Claro. Sin dar un diagnóstico.

L. A.: No, porque yo no pretendo darlo.

N. L. F. & F. A.: Además, vemos que no clausurás otros sentidos, porque también se sugieren otras lecturas o explicaciones para considerar a Griselda, incluida la relación con su madre.

L. A.: Absolutamente. Sí, hay como una serie de golpes que recibe Griselda. Se quiebra y, finalmente, se termina por romper. Es así como traté de seguir la historia, de darla a

leer; yo la veo de ese modo. Una persona que recibe golpes, desde la infancia y que, en cierto momento, como que se parte.

N. L. F. & F. A.: Es interesante el modo en que se van presentando los hechos. Al principio del libro conocemos el infanticidio, lo vemos como desprendido de todo lo que rodeaba a Griselda. Pero luego ese personaje va cobrando densidad, conocemos su vida atravesada por una serie de experiencias que hacen que cada vez que volvemos a leer el espanto, de algún modo, nos obliga a leerlo de otra manera, a darle otros sentidos.

L. A.: Sí, al mismo tiempo a mí me sorprendió mucho, al punto que me dije: “Ya está, voy a ir hasta el final”. Marqué una pausa, finalmente el libro encontró su forma. No paro de recibir mensajes de lectores super conmovidos del tipo: “No me imaginaba con una historia de este tipo que podía conmoverme así”. Constantemente, muchas devoluciones, eso es una sorpresa grata. Es lo que me llega de los lectores.

N. L. F. & F. A.: ¿Qué otras sorpresas deparó la investigación?

L. A.: Lo que fue muy sorprendente es toda la parte final. Primero, el encuentro con René y Colette, que es la maestra que salva del infanticidio a Flavia, la hermana más grande. Eso fue fundamental, me parece, para la segunda parte del libro; sin la segunda parte no lo hubiese escrito, eso lo tengo claro. El encuentro con ellos fue muy, muy fuerte y es lo que le da el título al libro, y que para mí le da todo su sentido. O sea, cómo una historia que no se puede contar a una niña de seis años, termina por existir, a pesar de todo. De algún modo, los pasos de esa pareja hacia la *forêt* hicieron, por casualidad o no, que se construyera el cuento; eso viene a llenar el vacío. Para mí, es lo más importante en el libro. Y eso lo encontré con ellos. Cuando ellos me iban contando, fue muy *troublant*. Me contaban que iban a Coye-la-forêt, que es el espacio en el que Colette y René encuentran el modo de contarle a Flavia lo ocurrido con sus hermanos. Por eso, para mí, ahí el libro toma un camino que es otro. Finalmente, el doble infanticidio está ahí, por supuesto, lo evoco en las páginas, pero no es el objeto del libro. En cambio, es importante cómo se necesita el cuento y la literatura para llenar ese vacío. Toda esa dimensión la encontré hablando con ellos y ellos mismos tomaron conciencia de lo enorme que fue ese episodio. Otro momento que también *s'est denué* -se diría en francés-, se resolvió en el andar de la investigación -y que está en el libro tal cual- es la toma de conciencia de la proximidad de Flavia y la tumba de los hermanos. Y ahí cuando ocurrió eso, el libro ya estaba escrito. O sea, que el libro se fue haciendo, fue acercándome a la historia y eso fue muy fuerte. Algo de esa misma impresión había tenido cuando escribí *Les passagers de l'Anna C*. Una vez que decidí meterme, buscando se resolvían las cosas y ocurrían las cosas que tenían sentido y daban sentido a todo.

Lo de Coye-la-forêt fue increíble, porque claro, lo que nadie le podía contar a Flavia, de cierto modo se le fue contando de ese modo simbólico. Y ahí para mí había otra dimensión que tenía que ver con “para qué sirven las historias”.

N. L. F. & F. A.: Lo que nos decís nos resuena con este fragmento de la novela, de la página 153: «Voilà qu'à l'intérieur de l'histoire j'essayais de reconstruire et de comprendre, une autre avait l'air de s'écrire toute seule.»

L. A.: Sí, dice eso. En definitiva, me despegaba de lo circunstancial del drama que, finalmente, si bien es terrible, no lo es tanto, porque lo que para mí constituye el centro del libro es la posibilidad, a través de esa historia tan terrible, de alcanzar otra forma de verdad en el sentido literal.

N. L. F. & F. A.: Es algo que también está presente en otros de tus textos. Ese interrogante sobre para qué la escritura. Siempre hay una intención que excede lo anecdótico, estrictamente hablando.

L. A.: Sí, claro. Por eso, para mí, la segunda parte del libro era necesaria, si bien fue muy fuerte escribir la primera. Terminé la primera y estaba agotada, vacía y necesitaba lo que vino después para que fuese un libro, porque si no, no habría podido quedarme en el fondo del pozo absoluto. Fue muy fuerte eso, sí. Para mí, de hecho, René et Colette son las personas más extraordinarias que conocí en mi vida; fue muy fuerte esa relación.

N. L. F. & F. A.: En relación con lo que nos comentás sobre Colette, nos llamó la atención cómo se reivindica el rol de la maestra en la novela.

L. A.: Sí. Ella supo ver, y ahí termina la pérdida; la despersonalización de Griselda termina en ese “no”, cuando Colette se niega a que Flavia sea retirada de clase antes de hora. Porque a partir de ahí, Griselda pierde el conocimiento y después empieza la reconstrucción. Finalmente el “no” de Colette es como que corta, pone el punto final a ese estado y a todo lo que supuso y al horror. Y, a partir de ahí, empieza ella misma, Griselda, a *monter à la surface*, una lenta reconstrucción.

N. L. F. & F. A.: A lo largo de la novela aparece la tarea de investigadora, y como dispositivo indispensable para ese proceso de investigación, encontramos la escritura misma, la toma de apuntes y la entrevista. Estos procedimientos nos colocan frente a dos historias: la del infanticidio, pero también la de la escritura del libro. Ya desde *Manèges*, detectamos estos procedimientos, pero en esta novela cobra mucha más presencia el proceso mismo de escritura.

L. A.: Yo tengo claro que antes de lanzarme a escribir no sé lo que voy a escribir, ni cómo va a ser, ni qué camino va a tomar. Acá tenía conciencia de que había una materia enorme, y no sabía si estaba dispuesta, si podía, si era capaz, ... y fue ir hacia eso. Luego,

efectivamente, durante el intercambio, en el andar, en el caminar las cosas, encontré la forma y las cosas empezaron a tomar sentido. Primero, los encuentros con Flavia en Café Boucheron, que elegí sencillamente porque era práctico, pese a que algunos pensaron que había alguna clave cifrada. Después vino la historia de René y Colette, y todo empezó a tomar sentido. Ya en ese momento pensé que me volvía loca; es exactamente lo que aparece en el libro, porque veía signos en todos lados, como que de repente todo significaba y yo simplemente me había puesto en esa situación. Y las personas me daban el sentido que tenían todas las cosas hasta el nombre del Boucheron, pero fue una experiencia a la vez literaria y humana, y tuve la impresión de que el libro se iba escribiendo. Y, en cierto momento, sentí que yo misma iba leyendo lo que estaba ocurriendo, interpretando lo que estaba ocurriendo. Pasó en el momento en que Flavia se puso a llorar, porque yo le decía que los hermanos estaban al lado de su casa, de lo que ella en ese momento no tenía conciencia. Entonces me dije: “El libro termina acá”. Tuvimos otro encuentro, fuimos al cementerio, lo que dio al libro una forma y un sentido. Lo escribieron los acontecimientos, pero de la manera en que tal vez yo leí los acontecimientos. Fue muy extraño porque realmente fue así como están contados, traté de transcribirlo.

N. L. F. & F. A.: Y por esa necesidad de ir escuchando, interpretando en el cuaderno, ¿no consideraste una grabadora?

L. A.: No. Grabé a una sola persona de la que no puse casi nada, Janine, la primera mujer de Claudio. La única persona que grabé. Y no utilicé lo que me contó, por muchos motivos, hay cosas que quité, yo fui interpretando y al mismo tiempo después fui puliendo. Hay toda una dimensión que había escrito y que quité. Está relacionada, pero resultaba demasiado. Tiene que ver con la historia de los hermanos, de la pareja anterior, sobre todo de Sylvain.

N. L. F. & F. A.: Vemos elementos que remiten al policial: la investigación, el crimen. A la vez, nos resuenan otros aspectos: esa investigación va de algún modo hacia una escritura autobiográfica, que nos permite vincularla con otras lecturas, por ejemplo, *Dora Bruder* de Patrick Modiano o *Texaco* de Patrick Chamoiseau, donde la entrevista es vertebrante de la propia vida. También, vemos resonancias con *Exercices de survie*, de Jorge Semprun, la novela que él estaba escribiendo cuando murió, no en el mismo tono porque no es un policial, pero sí esa puesta en escena de la escritura. Es un texto inacabado, en el que un narrador vuelve a los lugares y cuenta el momento en el que regresa de Buchenwald.

L. A.: Es muy fuerte, porque yo tengo un vínculo con esa historia. Estuve en contacto con Jorge Semprun al final de su vida. Traduje el discurso que dio en Buchenwald ante los refugiados, o los prisioneros españoles. Lo pronunció en español y lo traduje

al francés. Así que estuvimos en contacto por teléfono. Conservo en casa ese discurso, escrito a máquina con anotaciones a mano. Después, traduje un guión que él escribió, no me acuerdo si era en francés al castellano o en castellano al francés, justo en el momento en que se publicó *Manèges*, que se lo mandé. Tiempo después, el director de la Maison d'Amérique Latine me contó que Jorge Semprun le había hablado de *Manèges*; él me había agradecido, pero yo pensé que era apenas una formalidad. Al poco tiempo, supe que estaba enfermo.

N. L. F. & F. A.: En la narración, la separación temporal le sirve a Semprun como pretexto para hablar de la experiencia de la tortura: el tiempo pasado, cuando la tortura era aún algo abstracto; en el presente de la narración, cómo queda el cuerpo después de vivenciarla. Veámos similitudes en ese sentido: en *Par la forêt*, están presentes el tiempo de la historia y el tiempo de la escritura, superponiendo las mismas identidades en distintos momentos, luego de esa experiencia que, sin duda, ha invertido sus vidas. Vemos, como veníamos diciendo, cruces interesantes con el género policial, pero también con lo autobiográfico.

L. A.: Les digo, desde el principio fue la intuición de que tenía que ir hacia esa historia, pero no entendía muy bien por qué. Fui escribiendo y viviendo lo que estaba ocurriendo que entendí, porque tengo conciencia de que resuena de manera muy fuerte, por muchos motivos, pero eso lo fui entendiendo mientras lo escribía, mientras lo vivía, mientras los escuchaba. Fui entendiendo cómo resonaba algo de mi propia historia, pero tal vez no haya tomado del todo la medida de hasta qué punto era así. Pero tenía conciencia, a medida que escuchaba a las personas entrevistadas, de que había una serie de elementos que concentraban, en otro nivel, cosas que yo había vivido o habían girado en torno a la historia de mis padres.

N. L. F. & F. A.: Claro, lo que notamos en la lectura es que hay una narradora que pone su cuerpo, su propia experiencia al escuchar y escribir toda esa historia. En ese sentido decimos que aparecen estos elementos autobiográficos, no que esté tu vida está ahí, sino que estás vos como escritora, incluso nombrás en un momento a *Manèges*.

L. A.: Sí. También creo que por parte de Griselda hubo una relación de confianza que tenía que ver con que me lo decía a mí, y eso me lo dijo varias veces, aunque no está en el libro. En cierto momento, me dijo que una universitaria argentina había querido hacerle una entrevista, a la que ella se negó. Me dijo: "Te lo cuento a vos, porque sos vos". Con eso me quería decir algo así como: "Vos podés entender o vos podés escuchar". Ahí hay una relación de confianza que tenía que ver con lo compartido, no tanto por mí, sino entre Claudio y mi padre, como una herida que hace común, que hace que se pueda compartir algo tan particular.

N. L. F. & F. A.: Pero vos también formabas parte de eso compartido, porque Griselda te dice en un momento que debías de acordarte cómo era.

L. A.: En un punto yo misma había ocultado una serie de cosas. Recuerdo que esta historia mi papá no me la contó en el momento en que sucedió (él ya vivía en Barcelona), sino en el momento del juicio, cuando se enteró. Tengo una imagen borrosa de lo que me contó mi padre. Lo cierto es que los protagonistas fueron un tanto segregados dentro de la comunidad argentina de acá, por el horror de la historia, y cortó con ellos: no volvió a verlos. No solo porque mi padre estuviera en España, sino porque, en cierto modo, el horror puso distancia. Y fue lentamente, cuando Flavia fue a verlo a Barcelona, un poco ella también trataba de entender lo que había ocurrido con su madre. Mi padre reanudó un vínculo así a distancia, pero algo muy tenue. O sea, para mí ella había desaparecido—es muy sorprendente eso— por lo insoportable de la historia y con ella desaparecieron las imágenes. Algo conservaba apenas de modo muy borroso por la *gêne* que me generaba. Tiempo después, apareció en los periódicos una serie de artículos que se ocupan de parte del momento del juicio y no de los acontecimientos. Después estuve buscando los artículos; hay toda una parte que no está en el libro, porque yo quería también tener la dimensión policial, entre comillas. Conocía la fecha de los acontecimientos, había estado buscando con respecto a los acontecimientos todos los artículos. Entonces yo estuve como no sé cuánto tiempo yendo a la Bibliothèque Nationale. Después de mucha búsqueda en el lugar, supe que los artículos de *Le Monde* están digitalizados, pero tardé en darme cuenta de que, en realidad, era relativamente fácil encontrar los materiales. Entonces estuve como un montón de tiempo yendo a la hemeroteca nacional para leer. *Libération* no están digitalizados, entonces fue todo el año. En ese diario encontré un artículo muy bueno, de gran utilidad.

N. L. F. & F. A.: ¿Y esos artículos te sirvieron para la escritura?

L. A.: Yo cito uno, apenas, una frase, tomada de *Le Monde*, aunque no lo digo. Me sirvió muy poco, pero por algún motivo que no sé, necesitaba hacerlo. Quizás para tener otro *éclairage*. También escribí a los tribunales, pero no me contestaron nunca: quería tener acceso al expediente, pero no lo logré.

N. L. F. & F. A.: Y en relación a otros discursos que aparecen en la obra, notamos resonancias de antecedentes literarios vinculados con el infanticidio, y nos preguntábamos si evocaste o si tuviste en mente algún texto literario, en lo que respecta a la relación traumática entre madre e hija, que está tan presente.

L. A.: A ver, digamos, antecedentes literarios sí, volví a leer Medea, bastante la versión de Ovidio de Medea, en *Les métamorphoses*; después la de Séneca. Leí varios libros de

psicoanálisis, pero donde había ponencias, conclusiones sobre el tema. Es todo, que haya tenido presente.

N. L. F. & F. A.: Pensábamos el tema madre-hija, que es muy fuerte en novelas francesas o francófonas, de reciente publicación, como en Amélie Nothomb; *Rien ne s'oppose à la nuit* de Delphine de Vigan; también *Chanson douce*, de Leïla Slimani.

L. A.: Bueno, sí. *Rien ne s'oppose à la nuit* sí. Para mí es, de los libros de Delphine de Vigan, el que más me gustó, y sí me parece que lo tuve presente. Como una lectura que me impactó mucho. De hecho, le mandé el libro, como también se lo mandé a Annie Ernaux, que me contestó de una manera muy fuerte, inmediatamente; le gustó mucho.

N. L. F. & F. A.: Son temas también presentes en la narrativa de Agota Kristof.

L. A.: Claro, *Le grand cahier*. Sí, son libros que me impactaron mucho, así que puede ser que haya como ecos. Eso era, por ejemplo, la madre, que se niega a llamarse la madre, que tenía que ser con mayúscula. No sé si es un *souvenir de lecture* inconsciente de algo, puede ser. ¿En *Le grand cahier* no hay algo así?

N. L. F. & F. A.: En *Le grand cahier* nadie tiene nombre. En la primera obra de la trilogía son la mère, la grande-mère, pero no usa mayúsculas Kristof ahí.

L. A.: Sí, pero están las funciones. No tienen nombre, los personajes son la mère, la grande-mère, eso. Eso creo que es algo que impactó mucho de *Le grand cahier*.

N. L. F. & F. A.: Haciendo una lectura más global de toda la obra, estuvimos leyendo este libro *Una intimidación inofensiva, los que escriben con lo que hay*, de Tamara Kamenszain que nos disparó una idea. Las novelas, las seis novelas que has publicado, orbitan en torno a la historia política argentina, a la historia política latinoamericana, es decir, en relación a la dictadura, al exilio. Y en el libro de Kamenszain hay un capítulo que se llama "Políticas del testimonio inofensivo", donde ella retoma la historia de Félix Bruzzone que hizo una performance en Campo de Mayo sobre sus padres.

L. A.: Sí, esa no la vi. Lo conozco a él.

N. L. F. & F. A.: Kamenszain hace referencia a una manera de pensar el arte y la literatura que nos hizo pensar en vos aun cuando todavía no habíamos leído *Par la forêt*. Pero nos remitió a eso, te lo leemos: "Al respecto, Bruzzone alude, no sin ironía en relación con los hijos de desaparecidos que escriben a 'textos sobre memoria y política que nos piden creyendo que somos especiales para eso, que nuestra memoria es magnífica'. En ese sentido, se podría decir que *ni olvido ni perdón*, lema que sintetizó los objetivos de toda una época, quedaría ahora amansado, en ese proceso que va de lo *hater* a lo *lover*, por una especie... –y esto es lo que nos interesa– de amnesia activa que ni perdona ni deja de hacerlo, sino que busca indicios lejos de la zona de guerra, tomando un desvío

pacífico pero nada pasivo”.² Leímos esta frase y nos resuena tu literatura que toca la historia argentina, la latinoamericana; no es una literatura militante en el sentido panfletario, pero no es pasiva para nada, hace hablar sobre esos temas.

L. A.: Bueno, a ver, sí, evidentemente, yo giro alrededor, pero me sorprende lo que dicen porque yo conocí a Félix hace mucho tiempo en Alemania, cuando Argentina fue el país invitado en la feria de Frankfurt. Bueno, Félix es más joven que yo, pero recuerdo que me decía: “A nosotros, con nuestra historia particular, con lo que vivimos, somos libres de decir lo que queremos”. Recuerdo esa charla que tuve con él, me decía: “A nosotros no nos van a reprochar nada porque, como que ya nos tocó sufrir lo suficiente como para que seamos más libres con respecto a la manera de contar esta historia”. Tal vez hay algo ahí. En todo caso, es verdad que, por ejemplo, cuando me lancé a *Par la forêt* no tuve presente cómo hay que contar, qué hay que contar, hasta dónde hay que contar, hasta dónde puedo contar. Cómo resuena con toda esa historia, en cierto momento pensé, alguien podrá leerlo como “mirá lo que hace una refugiada”. Tuve miedo en ciertos momentos y después pensé que no quería reducirme o limitarme. Por supuesto resuena, y al mismo tiempo me pregunto cómo se puede contar esa historia. Trato de encontrar un sentido, pero sin que se inserte en un discurso histórico-político particular. Esto entra en eco esa charla que tuve con Félix, cuando decía “vos y yo somos más libres que los demás”. No sé si es verdad, pero en todo caso no me siento limitada en cierta manera de contar o cosas que tendría que autocensurar, censurar.

N. L. F. & F. A.: Pasando a otros planos de la escritura, nos interesa saber cómo interviene el editor en el proceso, ¿te da consejos, te orienta, cómo trabajan en un libro?

L. A.: Él no intervino directamente. En ninguno de mis libros, pero sí le comenté: “Tengo esta historia y no sé qué hacer, no sé si puedo contarla”. Más concretamente, por ejemplo, cuando él iba leyendo, me sugirió que expandiera la parte de Medea, que era más corta en una versión anterior a la definitiva. O sea, fueron cosas así, pero él no intervino de forma directa, nunca intervino el texto. De hecho, en Gallimard nunca se interviene en los libros, no se trabaja como en otras editoriales, en las que sí se interviene mucho.

N. L. F. & F. A.: ¿Cómo interviene tu tarea como traductora en la escritura? ¿Pensaste o probaste autotraducirte?

L. A.: Para mí es esencial, tengo conciencia de escribir en francés pero con una conexión muy particular con el castellano, constantemente emocional. En *Par la forêt*, todo el

² Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia, p. 102.

relato de Griselda es en castellano, yo lo escribí en francés; el intercambio con Colette y con René fue, por supuesto, en francés. O sea, tengo la impresión, a veces, de que camino sobre un hilo entre los dos idiomas, entonces para mí traducir es muy importante. Tiene que ver con trabajar algo que después a mí me va a ayudar. Y de hecho traduje varios autores mexicanos que me interesan, pero siento que se pone en juego algo muy particular cuando traduzco autores argentinos y particularmente argentinas. Traduje a Selva Almada y a Camila Sosa Villada. Fueron traducciones muy importantes para mi escritura personal, conectarme con mi lengua materna y llegar hacia mi lengua de escritura, con una forma de vitalidad de la literatura argentina actual; es algo que me nutre. Estoy muy contenta de haber tenido ocasión de traducirlas a ellas, de hecho voy a traducir otro libro de Camila Sosa Villada ahora.

N. L. F. & F. A.: *¿Soy una tonta por quererte?*

L. A.: Sí. Me lo propuso Métaillé. Acepté, así que estoy contenta de continuar. Ana Marie Métaillé es la editora para la que traduje toda la obra de Selva Almada y ahora la de Camila Sosa Villada. Me gusta mucho trabajar para esa editorial, particularmente.

N. L. F. & F. A.: *¿Y cómo recibís el hecho de que se edite como trilogía *La casa de los conejos*? Nos preguntamos esto porque, si bien es notable el nexos entre las tres obras, una misma narradora, una historia que continúa, has publicado en medio de las novelas que la conforman otras novelas, muy potentes, muy singulares, como por ejemplo *Jardin Blanc*.*

L. A.: Sí, digamos, fue como una circunstancia editorial, pero yo no lo escribí como trilogía. Lo que ocurrió simplemente es que, en efecto, hay una unidad, aunque cada libro vino en su momento de una necesidad, después resultó que se podían editar juntos. O sea, no me propuse escribir una trilogía. Resultó, a posteriori, que se podía editar como trilogía, que no es lo mismo que escribirla. Y entonces retoqué la traducción: no es la misma que la que se publicó en su momento, ni la de *La casa de los conejos*. La nueva traducción no es exactamente nueva, sigue siendo de Leopoldo Brizuela, pero la retoqué bastante. Es decir, la publicación conjunta de los tres libros se hizo después de la edición aniversario que armó Edhasa, en la que ya había hecho muchos cambios a la traducción de *La casa de los conejos*. Eso fue una experiencia particular porque habíamos hecho acá hace mucho tiempo con Clara Bauer, que es una *metteuse française* o francoargentina; argentina en realidad, pero que trabaja mucho en Francia. Habíamos hecho una lectura de *Manèges*, una lectura musical. Ella había propuesto una serie de *découpages* del texto en francés e hicimos unas representaciones, muy pocas, con un músico con el que ella suele trabajar que es Jean-Jacques Lemêtre. Fue una experiencia

muy linda, aunque no soy actriz para nada. Me invitaron a hacerlo un par de veces. Clara suele poner en escena los textos de Daniel Pennac.

N. L. F. & F. A.: Que escribió el prólogo en la Trilogía.

L. A.: Claro, después lo conocí por Clara Bauer, porque tenemos el mismo editor. Así fue como nos conocimos todos, por mi editor, que le dio a leer *Manèges* a Clara Bauer, sabiendo que ella es argentina. Entonces, se emocionó mucho con *Manèges* y quiso hacer lo que hace constantemente con los libros de Daniel Pennac, que es escritor y actor; le encanta el escenario. Yo dije “*on va essayer*”. Y lo hicimos, en francés, fue muy lindo. Después resultó que había una serie de fechas posibles en Argentina y Clara Bauer me propuso hacer el mismo montaje en Argentina, pero no en francés, sino en castellano. Ahí, Jean-Jacques Lemètre hizo toda una partitura nueva, para una cosa que no existe más ahora, se hacía hace muchos años, se llamaba El festival de la palabra, en Tecnópolis. El festival de la palabra consistía en lecturas musicales o en especies de *mises en scènes* muy livianas, algo teatral, pero literario teatral. Y empezamos a ensayar acá con el mismo *découpage* que yo había leído y no podía leer el texto en castellano. Clara me dijo: “Sí, suena diferente”. Entonces me pregunté qué hacer. Eso fue hace varios años ya, todavía vivía Leopoldo. Lo llamé a Leopoldo, porque yo sabía que había cosas con las que no estaba del todo de acuerdo en la traducción publicada. Pero al decir el texto, yo no podía encarnarlo: era mi texto y no sentía nada. Tonterías, por ejemplo, digo en francés era *mon père, ma mère*, pero eso es normal. Le había dicho a Leopoldo que pusiera *mamá y papá* en lugar de *madre y padre*, pero no estuvo de acuerdo. Entonces un poco habíamos tenido unas discusiones, incluso en cierto momento Leopoldo se había enojado. Terminé aceptando sus criterios. Sin embargo, a partir del momento en el que yo tenía que leer mis textos, no podía leer un texto que no sentía, de repente era como una voz adulta y digo *ça colle pas*. Y ahí Clara Bauer me sugirió hablar con Leopoldo para hacerle algunos retoques a la traducción de los fragmentos que iba a leer. Por suerte, Leopoldo dio su autorización; tiempo después él me dijo: “Es tu texto, hacé lo que quieras.”

N. L. F. & F. A.: Pero ¿la revisión consta en sí en la traducción?

L. A.: Les cuento cómo fue. Volví a hablar con Leopoldo y le dije: “Esto que hice para Tecnópolis sobre algunos fragmentos, me gustaría hacerlo en el libro entero”. Y me dijo que hiciera lo que quisiera. Esta historia es de 2016, 2017 y la primera edición de *La casa de los conejos* era de 2008. Entonces le dije a Fernando Fagnani, que es mi editor en Edhasa, que había que volver a editar *La casa de los conejos*, porque yo quería retocar y ya tenía el permiso de Leopoldo. Al principio, Fernando no estuvo de acuerdo: “No,

Laura, cómo vamos a decir que vendimos tantos y que está mal”. Y le expliqué que no quería dejar el texto así. Eran detalles, como *moi-je*, que en la traducción se corresponde con el pronombre *yo* por todos lados, pese a que no siempre es necesario en castellano. Algunas cosas que no iban: detalles, una palabra. Y entonces ahí fue cuando se le ocurrió a Fernando hacer una edición aniversario, que fue la que salió con el prefacio de Daniel Pennac. Todo eso fue en torno a Clara Bauer. Fernando pensó en una edición diferente, que justificaba retoques por los diez años transcurridos. Después, la edición aniversario se volvió a publicar, y volví a retocar un poquito. Todo con la autorización de Leopoldo, yo no me quería enojar con él porque le debo mucho y, además, yo sentía que él era el escritor. A veces a mí se me escapan galicismos, pero al mismo tiempo –sobre todo cuando debía decir el texto– algunas cositas no iban.

N. L. F. & F. A.: Claro, sobre todo cuando tenías que poner el cuerpo.

L. A.: Claro, poner el cuerpo y sentir que el texto no era. El texto que leí en Tecnópolis sí lo sentía mío, entonces retoqué y lo hice leer a ver si se me había escapado un galicismo o cometido algún error. Después, cuando se publicó de manera conjunta en Alfaguara, primero en España, volví a leer todo y quise hacer el trabajo de *ajustement*. Realmente lo hice sobre los tres libros. Son detallitos: de repente es puntuación, pero son cosas importantes.

N. L. F. & F. A.: Pero claro, acá es raro porque la lengua meta es en realidad la lengua materna.

L. A.: Claro, era simplemente, yo, Laura Alcoba, leo mi texto y no lo siento mío, algo no va, entonces no lo leo. Eso de ponerle el cuerpo fue como *la preuve*. Ahí sentí que algo no iba y Clara, que me había escuchado en francés, también sintió que no era igual, ella –como yo– quería que sonara igual en las dos lenguas. Y yo tenía que poder sentirlo mío, porque si no, no lo podía decir, o sea que ahí fue como la revelación de que había algo que no funcionaba. Entonces el texto es un poco diferente, pero no me siento capaz de auto traducirme; de hecho, muchas veces uso la traducción de Leopoldo, después yo hago retoques, pero hay cosas que yo pensaba: “Ay, qué bien que haya pensado en esto, qué bueno que se le ocurrió, porque no se me hubiese ocurrido a mí”.

N. L. F. & F. A.: Igualmente no es una práctica habitual, la autotraducción no es una práctica generalizada en los autores que cambian de lengua, Copi por ejemplo sí, auto tradujo alguna de sus obras, pero creo que de las cuarenta que escribió fueron dos o tres. Nancy Huston también se auto tradujo, pero no es algo frecuente.

L. A.: Para mí lo ideal es poder opinar y poder estar en diálogo con la persona que traduce. A veces Leopoldo no tomaba bien mis sugerencias.

N. L. F. & F. A.: Nos comentabas que el armado de una trilogía no constituía tu proyecto original.

L. A.: Sí, primero escribí *Manèges*. Después hubo otros dos libros. *Le bleu des abeilles* vino de una circunstancia; precisamente, Leopoldo -en la época en que publiqué *La casa de los conejos*- me dijo: “Ahora te toca escribir sobre el exilio”. Pero si escribí sobre el exilio, lo hice de manera indirecta en *Jardin blanc*. En un momento quise despegarme de la historia, de mi historia. Sin embargo, me quedó eso que Leopoldo me decía “tendrías que escribir...”. Y eso me quedó pendiente para algún día, hasta que Daniel Mordzinski (un fotógrafo argentino residente en París hace muchos años que esencialmente saca fotos de escritores) me sacó una foto en Bastille un día en que nevaba, que no es tan común. Resulta que él quería publicar un libro con fotos de una serie de escritores y me pidió algún texto sobre mi relación con París para acompañar mi foto tomada en la Bastille. Y empecé a escribir para eso, pero no me había dicho cuántas líneas; en general la gente escribió cuatro líneas, pero yo me mandé como cinco páginas. A él le dio vergüenza pedirme que abreviara y a mí me resultó raro que mi texto fuera tanto más largo que el resto. Y esa anécdota fue el principio, en el sentido de que me di cuenta de que había algo; en el texto para el libro de Daniel quedó el *germe* de lo que fue después *Le bleu des abeilles*. Él había tocado un punto donde yo tenía algo para escribir y surgió *Le bleu des abeilles*. Pensé que ahí estaba todo terminado, pero durante una presentación con estudiantes me hicieron preguntas. Salí de ese encuentro con unas chicas que estaban en el último año del liceo me parece (tenían 17, 18 años) y, por ese intercambio, me di cuenta de que no había terminado. Tomé conciencia de que había dejado al padre de la narradora en la cárcel, pese a que había una fecha en la que él había sido liberado. Entonces decidí que debía volver a escribir. Cada libro vino a su momento, lo sentí como necesario en su momento, y *Le bleu des abeilles* fue del pedido de Mordzinski y ahí dije, sentí que tenía ese libro dentro, después resultó que era una unidad.

N. L. F. & F. A.: Bueno, pensando en los intertextos, también quedaba la correspondencia del padre y la hija.

L. A.: Claro, después estuvo eso también. Había dos cosas al mismo tiempo: por un lado, el pedido de Mordzinski; y, por el otro, la pregunta de un periodista cuando salió *Les passagers de l'Anna C*. Me preguntó cómo había entrado en la escritura, a lo que respondí que no sabía, aunque de inmediato pensé que la correspondencia con mi padre había jugado un rol. Esas cartas las tengo, pero no las volví a leer nunca. Pensé, entonces esas dos cosas, tenía esas cartas y después el pedido de Mordzinski. Y así fue, volví a leer las cartas pero es verdad que el *germe* está en el libro de Daniel Mordzinski. Después, claro, se hizo trilogía, pero no lo escribí como trilogía.

N. L. F. & F. A.: Nos da curiosidad saber si estás pensando en una tetralogía, o si estás escribiendo otra cosa ahora, ¿tenés algún proyecto?

L. A.: Estoy con dos libros al mismo tiempo, pero no sé. Uno va a tener que ver sí, y otro no. Pero no sé: hasta no escribir yo no sé qué estoy haciendo. Uno podría ser un libro sobre los años 80, 90.

N. L. F. & F. A.: Quedamos expectantes entonces. Muchas gracias, Laura.

Natalia Lorena Ferreri. Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Instituto de Humanidades (IDH), Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFFyH), Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH). Argentina.

Francisco Aiello. Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS), Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina.

ÉVENTAIL

Hansen-Løve, L. (2022). *Planète en ébullition. Écologie, féminisme et responsabilité*. Écosociété éditions.



Les bouleversements environnementaux et sociétaux que nous vivons aux quatre coins de la Terre appellent une nécessaire contre-révolution face à la course folle de la mondialisation économique et des politiques néolibérales qui mettent la vie même de la planète en danger. Dans une première partie intitulée « Philosophie, écologie : l'autre voie », Laurence Hansen-Love interroge l'histoire de la pensée occidentale pour comprendre ce qui a bien pu mener à un tel scénario et de telles crises et expose ensuite des formes de vie alternatives « qui ont pour objectif d'établir de nouvelles relations sociales et de mettre en pratique un autre rapport

à la nature » (p. 15). Chez les Classiques, les mythes – relayés plus tard par la Bible, ont placé l'homme au centre de l'univers ; Prométhée a ainsi incarné « le symbole de la technique toute-puissante et incontrôlable » (p. 30). À partir du XVI^e siècle, le géocentrisme fait place à l'héliocentrisme, mais les théologiens vivent mal ce décentrement de l'humain provoqué par la science. Néanmoins, ni dans les mythes ni dans la Bible, cet anthropocentrisme n'avait donné « une vision unilatérale des relations entre l'homme et la Nature » (p. 35). C'est au moment du déclin du pouvoir des religions à la fin du Moyen Âge, avec l'avènement de l'esprit cartésien que l'homme s'arroge le droit de dominer et d'exploiter la nature : « Descartes expulsa toute âme de la création et refusa toute valeur intrinsèque à la nature » (p. 35). Malgré la révolution copernicienne, c'est dans le sillage de Platon et Ptolémée, que Descartes – puis Kant, renforcent la place centrale de l'homme au sein de la création. À l'époque, un seul philosophe conteste les assises de cette pensée binarisante : Spinoza, pour qui « Dieu n'est pas un pur esprit et [...] la nature n'est pas son oeuvre. Pour Spinoza, Dieu n'est autre, en effet, que la Nature elle-même » (p. 37) (Ch. 1. Spinoza : l'autre philosophie). Gilles Deleuze (1981) – et plus récemment Blandine Kriegel (2018), reconnaissent que Spinoza fut « une entreprise de libération

Pour citer ce texte

Renouprez, M. (2022). Recension : *Planète en ébullition. Écologie, féminisme et responsabilité*. *Hybrida*, (5), 203–207. [https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5\(12/2022\).25624](https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25624)

radicale » pour la philosophie occidentale (p. 39). Kriegel voit en lui un « écologiste avant l'heure » qui ouvre la voie à une réconciliation de l'être humain et d'une nature qui ne lui serait plus soumise. A la suite de Spinoza, Jean-Jacques Rousseau nie lui aussi toute hiérarchie entre l'humain et le reste du vivant : la raison n'est pas un signe de supériorité, au contraire, elle est un facteur de séparation ; alors que la pitié est une émotion communément partagée par l'humain et les animaux, ce que corroborent aujourd'hui les neurologues et éthologues (Georges Chapouthier (2009), Frans de Waal (2018), p. 45). Au début des années 1950, Claude Lévi-Strauss a mis en garde ses contemporains sur les dangers de la pensée cartésienne, responsable « de toute la mégalomanie des modernes qui va des conquêtes coloniales jusqu'aux fascismes du xx^e siècle » (p. 47) (Ch. 2 Les Lanceurs d'alerte). Son contact avec les pensées dites, à l'époque, « sauvages » dévoilent des logiques, valeurs, pratiques et relations au monde que les études postcoloniales visent aujourd'hui à promouvoir. Il avait également indiqué la nécessité de « renoncer au mythe du progrès » (p. 49) et sonné l'alarme sur la crise écologique prévisible à partir d'un mode de pensée binarisé. D'autres esprits éclairés l'avaient également perçue et annoncée, tels que Walter Benjamin (1940), Hannah Arendt (1968) ou Hans Jonas qui rédige en 1979 le manifeste du *Principe responsabilité* où il « en appelle à la suspension de notre 'exclusivisme anthropocentrique' » (p. 53). La responsabilité est « une 'morale sans réciprocité', c'est-à-dire exempte de tout calcul ou visée opportuniste » (p. 54) ; elle est à la fois obligation « pour autrui » et sollicitude « devant l'avenir » (p. 56). La conscience de la responsabilité serait la condition de l'humanité ; « véritable sujétion à l'altérité », elle s'engage par respect et dignité. Cette conscience est le propre de ce que l'autrice appelle « une nouvelle vague de l'écologie » (Ch. 3. La Nouvelle vague). Gaïa en est la figure tutélaire (Lynn Margulis, James Lovelock, 1990), symbole « des interconnexions de tous les êtres vivants » (Bruno Latour, 2015 ; Isabelle Stengers, 2019) (p. 69). Une brève histoire de l'écologie est retracée : le terme fut inventé par le naturaliste Ernst Haeckel en 1866. Dès le xix^e siècle, l'idée de protéger la nature a mené à la création de réserves naturelles, mais ce n'est que dans la seconde partie du xx^e siècle que l'écologie se diffuse – scientifique et morale. En 1973, le philosophe Arne Naess invente le concept d'*écologie profonde* ou *écosophie* qui remet en cause les valeurs de la civilisation occidentale ; il prône « l'égalitarisme biosphérique » (p. 76), une doctrine violemment critiquée du côté des libéraux, notamment par Luc Ferry. En même temps, à la suite de Rousseau puis Lévi-Strauss, Philippe Descola démontre que l'opposition humain/animal « est une grille de lecture limitée dans l'espace (Occident) et dans le temps (période moderne) » (p. 77) ; par ailleurs, philosophes et éthologues n'ont cessé de démontrer les aptitudes des animaux, depuis Jeremy Bentham (1789) jusqu'à, de nos jours, Peter Singer (1975), Tom Regan (1983), Corinne Pelluchon (2017), Vinciane

Despret (2009) ou Donna Haraway (2007), pour ne citer qu'elleux. Cette dernière forge le concept de « natureculture » pour contrer la pensée dualiste et instaurer « une dynamique de sociabilité entre notre espèce et tous les autres êtres vivants » (p. 84). Parallèlement, des philosophes comme Martha Nussbaum et Amartya Sen conçoivent les notions de *mieux vivre* et « développent une 'théorie des capacités'. Cette théorie est à l'origine de l'Indice de développement humain (IDH) adopté par l'ONU depuis les années 1990 » (p. 85). Nussbaum propose d'étendre cette théorie aux animaux et de leur accorder des droits.

La deuxième partie intitulée «2020-2021, répétition générale » fait le bilan des années Covid-19 et pointe les causes de la pandémie due à « la destruction de l'habitat animal traditionnel, [au] contact avec les animaux sauvages [et à] la réunion concentrationnaire des animaux de rente » (p. 98) (Ch. 4 Du bon usage de la peur : de la sidération à l'éveil). Philippe Descola en rend responsable le capitalisme dont les traits saillants sont « la dégradation et le rétrécissement sans précédent des milieux 'sauvages' », « la persistance des inégalités criantes [...] : plus un emploi est utile à la société, moins il est payé et considéré » et la mondialisation qui implique « la rapidité de la propagation [due] à la division internationale de la production » (p. 101). Avec Muhammad Yunus, Descola considère qu'il faut une révolution politique au niveau planétaire pour changer la donne car, par son irresponsabilité, l'humain a déclenché l'ère de l'anthropocène : « l'avènement des hommes comme principale force de changement sur Terre, surpassant les forces géophysiques » (p. 99). La crédibilité des démocraties s'en trouve affectée et nombreux sont ceux qui en appellent à la désobéissance civile, comme on l'a vu avec le mouvement des « gilets jaunes » (Ch. 5 Obéir ou pas...la question de la responsabilité). La résistance au pouvoir par la désobéissance civile avait été prônée à l'origine par Étienne de la Boétie dont s'inspira Thoreau aux États-Unis pour marquer son désaccord face à l'injustice et au cynisme d'État. Ils ont cru fermement en la force du rassemblement et de l'action non-violente de personnes liées par un même sentiment d'indignation (p. 115). Aujourd'hui, les mouvements qui prennent ce relais sont un excellent signe de la vitalité de la démocratie (Extinction Rebellion, ANV-COP21, etc.) (p. 121). Les actions de « la génération climat » ont pour particularité qu'elles sont menées par des filles, telles que Greta Thunberg – et avant elle, Severn Cullis-Suzuki – et d'autres encore (Hilda Flavia Nakabuye, Anuna De Wever, Kyra Gantois, Marinel Ubaldo, Amy et Ella Meek, Nonhle Mbuthuma, etc...). Trois particularités marquent leur engagement : elles ne se réfèrent pas aux générations précédentes ; elles agissent à partir d'un choc émotionnel ; elles refusent la violence. Or, « deux chercheuses américaines, Erica Chenoweth et Maria J. Stephan, [ont démontré] que les insurrections non violentes sont plus efficaces que leurs équivalents violents » (p. 133).

Dans la troisième partie intitulée « Point de bascule », l’auteur considère qu’un nouveau rapport au monde impose de revisiter le droit classique de la *summa divisio* qui sépare le droit privé du droit public, ainsi que « les personnes qui disposent de droits, et les choses, qui en sont privées » (p. 143) (Ch. 6 La révolution juridique). La plupart des accords en matière d’environnement ressortent du droit « moderne » ou droit « mou » (*soft law*), qui « n’impose pas d’obligations juridiques, mais seulement des ‘normes de comportement recommandées’ » (p. 141). Or, il est urgent de légiférer en matière du droit au vivant (l’Amérique latine est pionnière dans ce domaine ; la Bolivie, par exemple, a octroyé des droits à la « Terre-mère » en 2011 (p. 148 et 152)), du droit dans le rapport à l’espace (contre les crimes qualifiés d’*écocrydes*), et du droit dans le rapport au temps, pour protéger l’avenir de la planète. Les lanceurs d’alerte en matière d’écologie que furent Walter Benjamin, mais aussi en France, Bernard Charbonneau et Jacques Ellul (1935), nous avaient bien avertis des conséquences néfastes de l’idéologie du progrès et de la technique ; aujourd’hui les « collapsonautes » font le constat de « l’effondrement » ou de « l’effritement » (Yves Citton et Jacobo Rasmi, 2020) de notre environnement (Ch. 7 La vie désirable par temps d’effondrement). Un courant convivialiste (Patrick Viveret, 2013) propose « une transition vers une société post-croissance » (p. 171) qui consiste « à susciter un dialogue et une interrogation réciproque entre toutes les sagesse et tous les arts de vivre » (p. 173).

Dans la quatrième partie intitulée « Les femmes à l’assaut du politique », la philosophe revient sur l’histoire du féminisme depuis Christine de Pisan jusqu’aux contemporaines (Luce Irigaray, Monique Wittig, etc.) en passant par Simone de Beauvoir (Ch. 8 La révolution féministe). Elle définit trois grandes vagues du féminisme, la première étant celle de la lutte des suffragettes pour l’obtention du droit de vote des femmes (en 1893 pour la Nouvelle-Zélande et en 1944 en France !); la seconde est celle du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) dans les années 1970 qui a lutté essentiellement pour l’égalité des droits entre hommes et femmes, notamment au travail, et la libre disposition de leur corps par les femmes avec la légalisation du droit à la contraception et à l’avortement. La troisième vague, de 1980 à nos jours, fait place à l’intersectionnalité qui lie les concepts de genre, classe et race pour dénoncer l’oppression du patriarcat, ainsi qu’au mouvement Queer qui noue la domination masculine à l’hétéronormativité et invite à sortir de la binarité des genres considérée comme une construction culturelle (Judith Butler, Donna Haraway). Cet anti-essentialisme se trouve en tension avec l’Histoire qui a forgé l’*habitus* des femmes : « Un mode de vie inscrit dans les postures mêmes du corps, des préférences éthiques et esthétiques et une vision du monde reconnaissable » (Véronique Nahoum-Grappe, 1996) ; d’autres

considèrent que « le féminin » « peut se définir comme un rapport à soi, aux autres et au monde, qui passe nécessairement par le corps » (Camille Froidevaux-Metterie, Nancy J. Chodorow, Iris Marion Young, p. 202). Quant à Martine Storti, elle estime que le féminisme doit sortir des identités de genre et de classe sous peine de retomber dans l'essentialisme (2020) (p. 205). Les différents courants féministes semblent cependant s'accorder sur l'importance du refus de la violence et sur le pouvoir de la non-violence (Judith Butler, 2020) (p. 198). En 1974, Françoise d'Eaubonne crée le terme *écoféminisme* : « Elle est la première à soutenir explicitement que le patriarcat est responsable à la fois de l'asservissement des femmes [...] et de la dégradation de l'environnement liée à la logique capitaliste » (p. 208) (Ch. 9 L'écoféminisme). Aujourd'hui, de nombreuses femmes militent contre l'exploitation de l'environnement (camp à Greenham Commons contre les missiles nucléaires, mouvement Chipko, défense de la *prakriti* de Vandana Shiva, Mouvement de la ceinture verte de Wangari Muta Maathai, etc.). Parallèlement, on assiste à un retour symbolique de la religion de la Déesse-Mère, de la réhabilitation des « sorcières » (mouvement Wicca en Angleterre), et de la revalorisation de l'éthique du « care » et des valeurs relationnelles, dépréciées par le patriarcat car de l'ordre du féminin (p. 227). En conclusion, l'ouvrage appelle de ses vœux une nécessaire révolution sous peine de sombres perspectives ; en effet, les rapides et multiples innovations technologiques, notamment dans le domaine de l'intelligence artificielle, pourraient creuser encore plus les écarts sociaux. Les pertes d'emploi et de revenus seront le facteur grave d'une « explosion totalement inédite des maladies mentales » (rapport de prospection pour la CIA rédigé par le National Intelligence Council), (p. 233-236). Par ailleurs, face au désastre, les démocraties seront mises en doute et fragilisées, tandis qu'on verra « 'l'émergence des États carnivores' : il s'agit de « tous ceux qui privilégient la force brute et la politique du fait accompli » (p. 234). Face à ces scénarios, la philosophe considère qu'il est du ressort de chacune de se responsabiliser. En effet, la pression exercée par la force de résistance des citoyennes, dans un sursaut d'« insurrection des consciences », pourrait bien changer la donne.

Martine Renouprez. Professeure titulaire à l'Université de Cadix (Espagne) où elle enseigne entre autres la littérature belge de langue française, elle est l'auteure des ouvrages suivants : *Introducción a la literatura belga. Una aproximación sociológica*, 2006 ; *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, 2006 ; (avec Danielle Bajomée) *Claire Lejeune. Une voix pourpre*, 2012 ; (avec Anne et Cécile André, Danielle Bajomée et Françoise Delmez), *La Cuisine de Claire*, 2015 ; (avec Anne André et Danielle Bajomée) *Claire Lejeune. Pour trouver la clé, il fallut perdre la mémoire des serrures*, 2018. Elle a été commissaire d'une exposition à Mons sur Claire Lejeune, avec Danielle Bajomée, en 2012-2013, et a remis le Fonds des archives de cette auteure à la Maison Losseau en 2015. Elle travaille actuellement sur la question transgenre en littérature.

Dans la troisième partie intitulée « Point de bascule », l’auteur considère qu’un nouveau rapport au monde impose de revisiter le droit classique de la *summa divisio* qui sépare le droit privé du droit public, ainsi que « les personnes qui disposent de droits, et les choses, qui en sont privées » (p. 143) (Ch. 6 La révolution juridique). La plupart des accords en matière d’environnement ressortent du droit « moderne » ou droit « mou » (*soft law*), qui « n’impose pas d’obligations juridiques, mais seulement des ‘normes de comportement recommandées’ » (p. 141). Or, il est urgent de légiférer en matière du droit au vivant (l’Amérique latine est pionnière dans ce domaine ; la Bolivie, par exemple, a octroyé des droits à la « Terre-mère » en 2011 (p. 148 et 152)), du droit dans le rapport à l’espace (contre les crimes qualifiés d’*écocrydes*), et du droit dans le rapport au temps, pour protéger l’avenir de la planète. Les lanceurs d’alerte en matière d’écologie que furent Walter Benjamin, mais aussi en France, Bernard Charbonneau et Jacques Ellul (1935), nous avaient bien avertis des conséquences néfastes de l’idéologie du progrès et de la technique ; aujourd’hui les « collapsonautes » font le constat de « l’effondrement » ou de « l’effritement » (Yves Citton et Jacobo Rasmi, 2020) de notre environnement (Ch. 7 La vie désirable par temps d’effondrement). Un courant convivialiste (Patrick Viveret, 2013) propose « une transition vers une société post-croissance » (p. 171) qui consiste « à susciter un dialogue et une interrogation réciproque entre toutes les sagesse et tous les arts de vivre » (p. 173).

Dans la quatrième partie intitulée « Les femmes à l’assaut du politique », la philosophe revient sur l’histoire du féminisme depuis Christine de Pisan jusqu’aux contemporaines (Luce Irigaray, Monique Wittig, etc.) en passant par Simone de Beauvoir (Ch. 8 La révolution féministe). Elle définit trois grandes vagues du féminisme, la première étant celle de la lutte des suffragettes pour l’obtention du droit de vote des femmes (en 1893 pour la Nouvelle-Zélande et en 1944 en France !); la seconde est celle du Mouvement de Libération des Femmes (MLF) dans les années 1970 qui a lutté essentiellement pour l’égalité des droits entre hommes et femmes, notamment au travail, et la libre disposition de leur corps par les femmes avec la légalisation du droit à la contraception et à l’avortement. La troisième vague, de 1980 à nos jours, fait place à l’intersectionnalité qui lie les concepts de genre, classe et race pour dénoncer l’oppression du patriarcat, ainsi qu’au mouvement Queer qui noue la domination masculine à l’hétéronormativité et invite à sortir de la binarité des genres considérée comme une construction culturelle (Judith Butler, Donna Haraway). Cet anti-essentialisme se trouve en tension avec l’Histoire qui a forgé l’*habitus* des femmes : « Un mode de vie inscrit dans les postures mêmes du corps, des préférences éthiques et esthétiques et une vision du monde reconnaissable » (Véronique Nahoum-Grappe, 1996) ; d’autres

considèrent que « le féminin » « peut se définir comme un rapport à soi, aux autres et au monde, qui passe nécessairement par le corps » (Camille Froidevaux-Metterie, Nancy J. Chodorow, Iris Marion Young, p. 202). Quant à Martine Storti, elle estime que le féminisme doit sortir des identités de genre et de classe sous peine de retomber dans l'essentialisme (2020) (p. 205). Les différents courants féministes semblent cependant s'accorder sur l'importance du refus de la violence et sur le pouvoir de la non-violence (Judith Butler, 2020) (p. 198). En 1974, Françoise d'Eaubonne crée le terme *écoféminisme* : « Elle est la première à soutenir explicitement que le patriarcat est responsable à la fois de l'asservissement des femmes [...] et de la dégradation de l'environnement liée à la logique capitaliste » (p. 208) (Ch. 9 L'écoféminisme). Aujourd'hui, de nombreuses femmes militent contre l'exploitation de l'environnement (camp à Greenham Commons contre les missiles nucléaires, mouvement Chipko, défense de la *prakriti* de Vandana Shiva, Mouvement de la ceinture verte de Wangari Muta Maathai, etc.). Parallèlement, on assiste à un retour symbolique de la religion de la Déesse-Mère, de la réhabilitation des « sorcières » (mouvement Wicca en Angleterre), et de la revalorisation de l'éthique du « care » et des valeurs relationnelles, dépréciées par le patriarcat car de l'ordre du féminin (p. 227). En conclusion, l'ouvrage appelle de ses vœux une nécessaire révolution sous peine de sombres perspectives ; en effet, les rapides et multiples innovations technologiques, notamment dans le domaine de l'intelligence artificielle, pourraient creuser encore plus les écarts sociaux. Les pertes d'emploi et de revenus seront le facteur grave d'une « explosion totalement inédite des maladies mentales » (rapport de prospection pour la CIA rédigé par le National Intelligence Council), (p. 233-236). Par ailleurs, face au désastre, les démocraties seront mises en doute et fragilisées, tandis qu'on verra « 'l'émergence des États carnivores' : il s'agit de « tous ceux qui privilégient la force brute et la politique du fait accompli » (p. 234). Face à ces scénarios, la philosophe considère qu'il est du ressort de chacune de se responsabiliser. En effet, la pression exercée par la force de résistance des citoyennes, dans un sursaut d'« insurrection des consciences », pourrait bien changer la donne.

Martine Renouprez. Professeure titulaire à l'Université de Cadix (Espagne) où elle enseigne entre autres la littérature belge de langue française, elle est l'auteure des ouvrages suivants : *Introducción a la literatura belga. Una aproximación sociológica*, 2006 ; *Claire Lejeune. La poésie est en avant*, 2006 ; (avec Danielle Bajomée) *Claire Lejeune. Une voix pourpre*, 2012 ; (avec Anne et Cécile André, Danielle Bajomée et Françoise Delmez), *La Cuisine de Claire*, 2015 ; (avec Anne André et Danielle Bajomée) *Claire Lejeune. Pour trouver la clé, il fallut perdre la mémoire des serrures*, 2018. Elle a été commissaire d'une exposition à Mons sur Claire Lejeune, avec Danielle Bajomée, en 2012-2013, et a remis le Fonds des archives de cette auteure à la Maison Losseau en 2015. Elle travaille actuellement sur la question transgenre en littérature.



À PROPOS DE LA REVUE

HYBRIDA. Revue scientifique sur les hybridations culturelles et les identités migrantes (ISSN 2660-6259) est une revue semestrielle en accès libre avec un comité scientifique international et un comité d'évaluation par les pairs publiant des recherches originales dans le domaine des études culturelles. Elle s'intéresse particulièrement à la production francophone ou comparée. Nous acceptons des articles dans tous les domaines des sciences humaines visant l'analyse des productions culturelles et privilégiant le français comme langue d'expression.

PANEL D'ÉVALUATEUR·RICE·S

Mohamed Aït-Aarab
Mouna Ben Ahmed
Jorge Caputo
Elena Cuasante Fernández
Francesco Alexandre Madonia
Hélène Barthelmebs-Raguin
Emilio Bernini
Lourdes Carriedo López
Illaria Cennamo
Charles Coustille
Victoria Ferrety
Isabel Esther González Alarcón
Maya González Roux
Shiau-Ting Hung
María Teresa Lajoinie Domínguez
Anna Ledwina
Fabio Libasci
Daniel Maroun
Estefanía Montecchio
Vicente Enrique Montes Nogales
Zeina Najjar
Diana Marcela Patiño Rojas
Loredana Trovato
Henry F. Vásquez Sáenz

Il s'agit d'une revue en accès libre, ce qui signifie que tout le contenu est librement accessible gratuitement à l'utilisateur-riche ou à son institution. Les textes de la revue sont publiés sous une licence internationale d'**Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)**. Les utilisateur-riche-s peuvent lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, citer ou lier le texte intégral des articles de cette revue sans l'autorisation préalable de l'éditeur ou de l'auteur-riche.

Les articles soumis aux sections indexées feront l'objet d'un processus d'évaluation par les pairs.

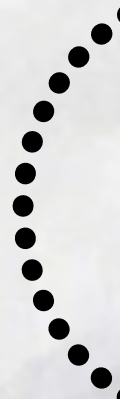
Les articles soumis seront d'abord examinés par des membres de la rédaction ou par des membres du comité consultatif, qui vérifieront que les textes respectent les directives et examineront leur pertinence pour la revue. Si les articles sont conformes aux directives de la revue, les textes seront envoyés à des évaluateur-riche-s externes, dont l'identité restera anonyme, qui pourront approuver, demander des modifications ou les rejeter. Si l'article n'est rejeté que par l'une des évaluateur-riche-s, un-e troisième évaluateur-riche fera l'expertise de l'article.

Seront refusées les propositions de publication qui diffusent du contenu, opinions ou jugements de valeur à caractère raciste, xénophobe, sexiste, sérophobe ou phobique à l'égard de n'importe quelle maladie ou handicap, qui portent atteinte à la dignité des personnes membres de la communauté LGTBIQ+ (homophobie, transphobie), qui promouvoient la haine envers la différence et la diversité, qui font l'apologie du terrorisme ou qui portent atteinte aux droits humains, de même que celle qui portent préjudice aux droits fondamentaux et au règlement de l'Universitat de València.

Code d'éthique

La qualité et la rigueur du contenu sont les deux aspects fondamentaux d'*HYBRIDA*. Par conséquent, la revue estime qu'il est essentiel de s'assurer que le processus d'évaluation et de publication des documents dépend d'un processus transparent et soutenu par des examinateurs indépendants.

HYBRIDA s'engage à respecter les règles d'éthique suivantes à chaque étape du processus de publication, en suivant les recommandations du Comité d'éthique des publications (COPE).



9 772660 625008



VNIVERSITATIS VALÈNCIA

