



ISSN 2392-0637
ISBN 978-83-7395-883-8

Informacje o naszych książkach
można znaleźć w witrynie internetowej
www.wydawnictwo.uni.opole.pl

ISBN 978-83-7395-883-8



9 788373 958838

L'Altérité dans la littérature française et francophone



N° 7/2020

L'Altérité dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées
par Anna Ledwina



L'Altérité
dans la littérature française et francophone



Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE N° 7



UNIwersYTET OPOLSKI
KATEDRA LITERATURY FRANCUSKIEJ I FRANKOFONSKIEJ

L'Altérité dans la littérature française et francophone

Études rassemblées et présentées
par Anna Ledwina



Literaport

REVUE ANNUELLE DE LITTÉRATURE FRANCOPHONE № 7

OPOLE 2020

REDAKTORZY SERII
(RESPONSABLES DE LA SÉRIE)

Redaktor naczelna (Rédactrice en chef) : *Krystyna Modrzejewska*
Sekretarz Redakcji (Rédactrice technique) : *Anna Kaczmarek-Wiśniowska*

RADA NAUKOWA
(COMITÉ SCIENTIFIQUE)

Sylviane Coyault (Université de Clermont-Ferrand)
Krystyna Gabryjelska (Université de Wrocław)
Lise Gauvin (Université de Montréal)
Krzysztof Jarosz (Université de Silésie)
Petr Kyloušek (Université de Brno)
Zuzana Malinowska (Université de Prešov)
Wiesław Malinowski (Université de Poznań)
Maria de Fátima Marinho (Université de Porto)
Michał Piotr Mrozowicki (Université de Gdańsk)
Jacques Poirier (Université de Bourgogne)
Éléonore Reverzy (Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle)
Dominique Triaire (Université de Montpellier)

RECENZENCI TOMU
(RAPPORTEURS DU PRÉSENT VOLUME)

Renata Bizek-Tatara
Tomasz Kaczmarek
Anna Maziarczyk
Anita Staroń
Izabella Zatorska
Judyta Zbierska-Mościcka
Magdalena Zdrada-Cok

ADRES REDAKCJI
(ADRESSE DU COMITÉ DE RÉDACTION)

Literaport
Katedra Literatury Francuskiej i Frankofońskiej
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Opolski
pl. M. Kopernika 11
45-040 OPOLE (PL)
literaport@uni.opole.pl

Table des matières

| | |
|------------------------|---|
| Avant-propos | 7 |
|------------------------|---|

L'altérité versus l'identité

| | |
|--|----|
| ANASTASIIA CHEREPANOVA, La dichotomie « Moi – l'Autre Moi » dans le roman de Romain Gary <i>La promesse de l'aube</i> | 13 |
| ANNIE URBANIK-RIZK, Michel Tournier et l'altérité dans <i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i> Vendredi, un bon sauvage, un frère, un maître ? | 21 |
| FRANÇOISE BOMBARD, Les jeux de l' <i>alter</i> et de l' <i>ego</i> dans <i>Le Cocu magnifique</i> de Fernand Crommelynck | 31 |
| MOHAMMED YACINE MESKINE, L'Altérité dans le roman <i>L'enfant des deux mondes</i> de Karima Berger | 41 |
| SINAN ANZOU MANA, Revisitation des cartes postales chez Claude Simon : prétextes et pré-textes pour une perspective de l'identité et de l'altérité | 51 |
| MARC AGUIE, L'altérité humaine : les motifs identitaires dans <i>Djinn</i> et <i>La Reprise</i> d'Alain Robbe-Grillet | 63 |
| ABDERRAHIM TOURCHLI, MOHAMMED EL ALAOUI, Identité et altérité dans la littérature négro-africaine d'expression française | 73 |
| ÉMILE AMOUZOU, Identité et altérité au reflet du miroir dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun : essai d'analyse épistémocritique. | 83 |
| DOMENICO CAMBRIA, Les visages d'altérité de l'écriture de soi de Roger Laporte | 93 |

Les figures de l'autre

| | |
|---|-----|
| ALICJA RYCHLEWSKA-DELIMAT, L'Autre dans <i>L'île des esclaves</i> de Marivaux | 105 |
| STANISLAW ŚWITLIK, L'utopie pourrait-elle « s'utopier » ? L'Autre face à l'idée de perfectionnement | 115 |
| ANTIGONE SAMIOU, L'immersion des voyageurs français dans la culture grecque au dix-neuvième siècle | 125 |

| | |
|--|-----|
| ANA FERNANDES, Victor Segalen : l'Autre divers | 133 |
| MARIANNE CAMUS, Une altérité radicale et triomphante : <i>Consuelo</i> de George Sand et <i>La Cheffe, roman d'une cuisinière</i> de Marie Ndiaye. | 141 |
| ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA, Aux antipodes du modèle normatif de la féminité : la femme criminelle dans <i>Thérèse Raquin</i> d'Émile Zola et <i>Thérèse Desqueyroux</i> de François Mauriac | 151 |
| ABOUBAKAR GOUNOUGO, L'absurde de l'altérité dans <i>L'étranger</i> d'Albert Camus | 161 |
| ANNIE JOUAN-WESTLUND, Rétablir l'autre dans son existence : <i>Laëtitia ou la fin</i> <i>des hommes</i> d'Ivan Jablonka | 169 |
| MALAK NABIL HALABI, Le visage religieux de l'altérité dans l'imaginaire libanais | 179 |

Les formes d'expression de l'altérité

| | |
|---|-----|
| ALINA KORNIENKO, Le théâtre de Jean-Luc Lagarce : le triomphe littéraire de la communication « en faillite » | 191 |
| RAQUEL GÓMEZ PINTADO, Le langage comme lieu de revendication de l'altérité dans <i>Bord de Canal</i> d'Alfred Alexandre | 201 |
| RODOLPHE PEREZ, La duplicité chez Georges Bataille : un enjeu de communication | 211 |
| ATINATI MAMATSASHVILI, Figure de l'Autre et la réalité « inhumaine » dans la poésie d'avant-garde (René Char, Jacques Prévert) | 219 |
| CLAUDIA SENABRE DÍAZ, L'affranchissement de l'altérité hétérosexuelle dans l'œuvre de Monique Wittig : <i>Le Corps lesbien</i> | 229 |

Compte rendu

| | |
|---|-----|
| ANNA LEDWINA, <i>Du duo vers le trio amoureux : figures beauvoiriennes de l'altérité</i> , par Sylvie Freyermuth | 241 |
|---|-----|

Avant-propos

Le septième numéro de la revue *Literaport*, intitulé *L'Altérité dans la littérature d'expression française et francophone* se propose d'analyser la dialectique de l'altérité ainsi que ses différentes représentations. L'autre se révèle être un individu complexe et nuancé, présenté tantôt comme l'inconnu, tantôt comme l'étranger. Il est présenté, à la fois, dans sa présence et dans sa distance, ou bien dans son identité et dans sa différence. À l'époque moderne, la question de l'Autre se laisse interpréter par les oppositions suivantes : supériorité/infériorité, humanité/animalité, civilisation/sauvagerie, amitié/hostilité.

La réflexion sur l'altérité et sur ses avatars, véhiculés par les contributions d'une vingtaine de chercheurs romanistes, sans prétendre à l'exhaustivité, permet d'envisager quelques axes de recherche suivant les approches culturelle, sociologique, philosophique, postcoloniale et anthropologique.

Le premier volet *L'altérité versus l'identité* se concentre sur la relation entre ces deux notions, inscrites dans la condition humaine, marquant, le plus souvent, un rapport de domination ou celui de symbiose. Autrui est à lui-même sa propre identité et sa propre altérité. On ne comprend donc pas autrui à l'avance mais en même temps que soi. Hans-Georg Gadamer l'exprime de la manière suivante : « Être ouvert à l'Autre implique que j'admette de laisser s'affirmer en moi quelque chose qui me soit contraire, même au cas où n'existerait pas d'adversaire qui soutienne cette chose contre moi »¹. Déjà Michel de Montaigne, prônait la reconnaissance de l'Autre et de sa différence, et conseillait de « frotter et limer sa cervelle contre celle d'Autrui »², en sensibilisant à la diversité des modes de pensée et à la richesse des différences. Les réponses à ces défis sont possibles à condition de comprendre que notre destin est inséparable de celui des autres et donc aussi du regard que nous portons sur eux et de la place que nous leur réservons.

L'altérité, liée inéluctablement à l'identité, fait que l'individu se voit obligé de connaître, avant tout, soi-même (Anastasiia Cherepanova) afin d'« apprivoiser » l'autre. Le sujet expérimente, tour à tour, toutes les formes imaginables de l'alté-

¹ H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1976, p. 207.

² M. de Montaigne, *Essais*, traduction en français moderne par A. Lanly, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2009, livre III, p. 9.

rité d'autrui (son absence, son surgissement inquiétant, son inimitié, sa différence domptée et dominée, sa ressemblance fraternelle) pour terminer l'enrichissement ontologique du moi (Annie Urbanik-Rizk). Car l'autre, citant Julia Kristeva, n'est que la face cachée de soi-même : « Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie [...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés »³. Comprendre l'autre, se laissant saisir par les imaginaires de l'*alter ego* (Françoise Bombard) correspond à le connaître, à le respecter dans sa différence. Ainsi, le brassage culturel se révèle être une valeur (Mohammed Yacine Meskine).

Étudiée sous un tel aspect, l'altérité engendre une problématique anthropologique et morale. L'être humain, surtout européen, réfléchit comment il considère l'Autre, l'habitant du pays lointain : sera-t-il traité tel un individu barbare ou proche ? Il se rend compte de la nécessité de reconnaître sa dignité (Sinan Anzoumana). Il définit son existence à travers le regard des autres. L'altérité, aussi celle onomastique, qui correspond à la quête de soi, questionne la nature humaine et révèle sa contingence ainsi que ses limites, dévoilant l'étrangeté de l'individu (Marc Aguié).

Il va de soi que la dyade identité/altérité se résume à l'opposition individualisme/collectivisme ou bien particularisme/universalisme. Elle concerne également la littérature qui, par le choix de la langue et du genre comme formes de reconnaissance de l'autre, doit s'ouvrir dans sa finalité à une richesse de sens (Abderrahim Turchli et Mohammed El Alaoui). En outre, en offrant une esthétique romanesque autoréflexive et interdisciplinaire, la stratégie scripturale met en relief le miroir comme opérateur formel du discours narratif sur la relation à l'Autre dans la construction identitaire (Émile Amouzou). De cette façon, la création marque en profondeur l'écriture de soi qui se veut être la rencontre d'altérité entre l'écrivain et le lecteur (Domenico Cambria).

L'axe suivant, *Les figures de l'autre*, montre les représentations variées d'autrui. Celui-ci, analysé dans une perspective éthique, évoquant le concept hégélien du conflit des consciences, soulève la question des inégalités sociales et des rapports de forces (Alicja Rychlewska-Delimat). L'Autre reste perçu également en tant qu'habitant d'une utopie. Investi d'espoirs et de projets de futur, il est prêt à entrer en contact avec le voyageur, se rendant compte aussi bien des avantages que des défis de cette rencontre qui brise ses habitudes et sa monotonie (Stanisław Świtlik). Une autre façon de peindre l'autre consiste, semble-t-il, à donner sa représentation stéréotypée, en le traitant d'un individu de peu de valeur, qui, venant de l'ailleurs, suscite un sentiment d'étrangeté fort, voire de dégoût car l'approche d'un autre code culturel dévoile son image préconçue, souvent dépréciative (Antigone Samiou).

³ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

Malgré la tentative de s'approcher de l'autre, on ne réussit pas à faire abstraction de ses propres valeurs ou de ses mœurs et à s'y identifier. Cette situation fait que l'autre reste envisagé comme un secret, un être exotique qui porte en lui-même une partie inconnaissable (Ana Fernandes) ou étrange. Pour cette raison, l'altérité constitue un trait majeur des personnages solitaires, marqués par l'exclusion sociale, surtout des personnages féminins qui se distinguent par leur non-appartenance assumée au monde patriarcal et leur non-adhésion revendiquée aux normes de la féminité. L'altérité ainsi redéfinie se révèle alors libératrice donnant l'espace nécessaire afin de poursuivre la vocation de l'artiste (Marianne Camus). Aux antipodes du modèle normatif de la féminité se place également la femme criminelle, capable de comportements dépassant les cadres du conventionnel, du permis, s'opposant à l'imaginaire collectif (Anna Kaczmarek-Wiśniewska).

À travers ce dernier, la récurrence des images obsédantes et la projection des fantasmes, l'autre, le plus proche, peut se révéler le mal connu, voire l'ennemi étant donné que l'altérité n'existe finalement qu'à l'intérieur de lui-même. Cela amène à montrer l'absurdité de son existence factice (Aboubakar Gounougo), s'exprimant par une altérité en souffrance ou une absence d'altruisme et d'humanité, résultat de l'hostilité des gens à l'égard de leurs semblables et surtout de leur milieu (Annie Jouan-Westlund). « L'autre » est aussi celui qui n'appartient pas à la même religion (Malak Nabil Halabi). Il devient source de frustration et de danger. Il incarne le visage de la mort et de l'enfer. Ce qui prouve la dialectique sartrienne selon laquelle la présence d'autrui gêne : « l'enfer, c'est les autres »⁴.

Un tel état de choses découle du fait que notre relation à l'Autre réside essentiellement dans la communication d'autant plus que le changement de paradigme de la fin du XX^e siècle entraîne inéluctablement des différences tant dans l'ordre de l'expression et du formel que dans celui du conceptuel. Pour cette raison, le dernier aspect abordé de l'altérité constitue ses formes d'expression. Communiquer, d'après Mikhaïl Bakhtine⁵, correspond à transmettre du sens par l'intermédiaire d'un dialogue qui se manifeste dans le jeu d'une inter-relation entre « Je » et « Tu » car « l'autre me constitue comme responsable, c'est-à-dire capable de répondre »⁶. L'autre reste compris comme un interlocuteur dans le dialogue, opposé au « Moi ». Le dialogue met ainsi en évidence l'échec des échanges langagiers entre les hommes (Alina Kornienko) traduisant l'inconnu du langage et celui de la société.

Dans cette lignée de pensée, l'écriture est toujours un voyage, voire un exil, même dans sa propre langue. Les stratégies linguistiques, à savoir les moyens narratifs, rhétoriques et structurels déployés par l'auteur, visent l'affirmation d'une identité plurielle dans le monde. C'est donc le reflet d'une idéologie, une revendication du droit

⁴ J.-P. Sartre, *Huis clos*, Paris, Gallimard, 1947, p. 93.

⁵ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970, p. 84, 344 ; idem, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 296. Voir aussi M. Buber, *Je et Tu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1996, p. 56.

⁶ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 388.

d'exister autrement (Raquel Gómez Pintado). L'utilisation du pseudonyme y reste marquante : elle témoigne d'une recherche de la différence de soi au sein même de l'auteur (Rodolphe Perez). Une tentative de démontrer la condition de l'Autre caractérise également l'œuvre poétique d'avant-garde où l'on note la dénonciation de la réalité « inhumaine » du discours admis, y compris le lexique stigmatisant par lequel les êtres considérés comme « autres » sont persécutés (Atinati Mamatsashvili). Aussi, en tant que révolte contre une oppression historique ou contre un régime politique, l'altérité se révèle-t-elle être une démonstration linguistique d'une fuite identitaire, du rejet d'*être* sujet afin de donner forme (discursive) à une relation affective où le Soi et l'Autre ne sont pas séparés par une différence (Claudia Senabre Díaz).

Le présent volume cherche à saisir la complexité de la notion d'altérité qui reste associée à une quête d'identité ainsi qu'à la tentative de rejeter les différences. Ainsi, la réflexion sur l'altérité semble universelle. Toute la littérature n'est-elle pas, en définitive, une tentative de saisir l'autre, de le regarder, afin de l'approcher et de le découvrir ?

Anna Ledwina

L'altérité versus l'identité

ANASTASIIA CHEREPANOVA
Université Masaryk de Brno

La dichotomie « Moi – l’Autre Moi » dans le roman de Romain Gary *La promesse de l’aube*

*The dichotomy « Me – the Other Me » in Romain Gary’s novel
Promise at Dawn*

Abstract: The communicative structure of a literary work is formed by lines organizing dialogic relations at different levels of this structure, and the universal model of these relations can be denoted by the dichotomy «Me – the Other». As applied to Romain Gary’s novel *Promise at Dawn* the modification of the line “author – hero” can be analysed within the framework of this dichotomy. The opposition «Me – the Other» in the novel transforms into «Me – the Other Me» and acquires a number of meanings: a child and an adult, conceived and achieved, promised and fulfilled. The author of the article shows how the subjectivity of the presentation is changed by the presence of the second storyteller – the voice of an adult.

Keywords: Other Me, biographical author, author-creator, author-narrator, hero-narrator, internal dialogue

Le concept de l’Autre joue un rôle assez important dans la littérature, les études culturelles et la philosophie du XX^e siècle. De nombreux chercheurs associent ce concept à ceux du sujet, de la communication, de la cognition. L’individualité d’une personne, la place de son propre « Moi » est reconnue dans le dialogue, le concept de « reflet des autres » prend de plus en plus d’importance. Les conflits ethniques, religieux, culturels rendent le problème de la compréhension et de la reconnaissance de l’Autre particulièrement pertinent. Le problème de l’Autre est universel, mais

la signification de ce concept dépend du domaine spécifique de la recherche et de la situation.

Dans la philosophie européenne classique, l'Autre est compris comme « l'Autre Moi » ou « second Moi ». René Descartes et Georg Wilhelm Friedrich Hegel adhèrent à ce concept. Dans les travaux de Martin Heidegger, l'Autre est compris comme « chacun », « moyen Autre ». Les travaux de Mikhaïl Bakhtine, Martin Buber, Hans-Georg Gadamer, où l'autre est compris comme un interlocuteur dans le dialogue, c'est-à-dire comme une sorte de « Toi », opposé au « Moi » nous intéressent particulièrement. Dans la philosophie de Paul Ricœur, une distinction est faite entre « l'Autre-Toi » et « l'Autre-chacun », Emmanuel Lévinas souligne la différence entre l'Autre et le « Moi » et indique que lors de la rencontre avec l'Autre, la réciprocité ne peut être attendue, mais sans l'Autre, le monde ne peut pas être interprété.

Jean-Paul Sartre comprend l'Autre comme la négation du « Soi », il parle de la triplicité de l'être, mettant en évidence « l'être-en-soi », « l'être-pour-soi » et « l'être-pour-l'Autre »¹. En réalité, ces trois formes d'être sont inséparables. L'« être pour soi » est une vie de conscience de soi, dans un certain sens, elle est opposée au monde. La troisième forme d'être – « être pour l'Autre » – est directement liée au phénomène de l'Autre. Selon le concept de Sartre, l'Autre est celui qui « n'est pas moi », donc le rejet de l'Autre est logique. Le rejet, la négation de l'Autre en général caractérise la relation entre le Moi et l'Autre. L'Autre est opposé à moi, et c'est un combat, qui se terminera par une victoire de « Moi » ou de l'Autre.

L'idée de l'importance du langage et du discours dans la formation de la représentation culturelle du monde, ainsi que la place de l'Autre dans cette représentation est présentée dans les travaux de Alexandre von Humboldt, Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein, Bakhtine, Sartre, Claude Lévi-Strauss, Yuri Mikhailovich Lotman, Michel Foucault.

Les travaux du philosophe russe Bakhtine sont consacrés à l'interaction de « Moi » et de l'Autre, il parle de l'utopie de l'existence séparée du « Moi » sans l'Autre. Bakhtine soutient qu'une personne n'est pas complète et accomplie, ne peut pas se connaître et se réaliser pleinement : « En tant que sujet, je ne coïncide jamais avec moi-même : moi, sujet d'un acte de conscience de soi, je dépasse le contenu de cet acte ; et ce n'est pas une discrétion abstraite, mais éprouvée intuitivement par moi... une porte dérobée en dehors du temps – je n'y vois pas toute ma personnalité »². L'Autre seulement peut connaître l'homme de manière holistique, le « moi » humain, et le « moi » seulement peut connaître l'Autre : « Je sais que je suis une personne aussi limitée que toutes les autres, et toute autre personne se

¹ J.-P. Sartre, *L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 2017.

² M. M. Bakhtine, « L'Auteur et le héros », [in] *Esthétique de la création verbale*, tr. fr. A. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, pp. 25-210.

vit essentiellement de l'intérieur, sans s'incarner fondamentalement comme une manifestation extérieure »³.

L'ontologie et la philosophie du langage sont étroitement liées dans les travaux de Bakhtine, l'attention du philosophe est focalisée sur le mot, et plus précisément sur la nature activement dialogique du mot. L'orateur attend la réaction de l'auditeur (réponse, sympathie, objection). Selon Bakhtine, pour le mot... il n'y a rien de pire que de rester sans réponse. Pour « redonner la vie » à un mot, un dialogue de « Moi » et de l'Autre est nécessaire. Dans l'interprétation du dialogue, Buber place le moment éthique au premier lieu, alors que Bakhtine – le moment esthétique. D'après ce dernier, la littérature est le principe de la perception le monde. L'homme est clos à soi-même, il ne peut pas comprendre des concepts fondamentaux de sa propre vie comme la naissance et la mort, il ne se comprend que dans le « reflet des autres ». La nature intersubjective des relations est la caractéristique principale de la communication dialogique, dont le but est la recherche de la vérité, qui ne se pose pas dans la conscience d'une personne individuelle, mais naît dans des relations dialogiques entre les personnes. Il est à noter que la nature de ces relations est particulière. Bien sûr, comme dans tout véritable dialogue, elles sont de nature intersubjective, suggérant la liberté et l'indépendance, « l'absence de fusion et d'inséparabilité ». Cela ne peut se réaliser que dans la position de « hors-lieu », qui permet d'être intéressé et en même temps éloigné des autres. Cette position peut être réalisée sous la forme de l'attitude de l'auteur envers le héros. Le problème de l'attitude de l'auteur envers le héros est étudié par Bakhtine dans son ouvrage *L'auteur et le héros dans l'activité esthétique*. Dans l'ouvrage *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, Bakhtine clarifie quel est le point de vue de l'auteur sur le héros et les événements représentés dans l'œuvre, introduisant le concept de « chronotope ».

La structure communicative d'une œuvre littéraire est formée par des lignes organisant des relations dialogiques aux niveaux différents de cette structure, et le modèle universel de ces relations peut être indiqué par le schéma « Moi – l'Autre Moi ».

Appliquée au roman de Romain Gary *La promesse de l'aube*, la modification de la phrase « l'auteur-le héros » peut être étudiée dans le cadre de cette dichotomie. Elle a ses spécificités liées au fait que la conscience de l'auteur est présentée comme une sorte de trinité : « auteur biographique », auteur-créateur, « organisateur, personnificateur et exposant de l'intégrité émotionnelle et sémantique d'un texte littéraire... »⁴ ; un auteur localisé dans une œuvre comme un héros-narrateur.

Le texte de Gary correspond à tous les égards au pacte autobiographique formulé par Philippe Lejeune : il s'agit d'un récit rétrospectif en prose, dont le thème est la vie humaine, l'histoire de la personnalité, l'auteur et le narrateur, le narrateur et le

³ M. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 39.

⁴ V. V. Prozorov, « Slovo od Avtore », [in] *Filologia, Zurnalistika*, vol. 15, n° 3, tr. fr. A. Cherepanova, Saratov, 2015, pp. 56-58.

protagoniste – la même personne⁵. La distinction entre l’auteur, le narrateur et le personnage, la compréhension de leur relation est une tâche difficile dans la prose autobiographique en général et dans le texte que nous étudions en particulier.

La prose autobiographique est de nature factuelle, elle devrait créer un effet de crédibilité. L’auteur a laissé aux héros leurs propres noms, a même indiqué le véritable pseudonyme théâtral de la mère – Nina Borisovskaya, mais le regard sur les événements du passé est sélectif, des indices, des rumeurs, des ragots sont également inclus dans l’histoire, l’auteur joue avec le lecteur en utilisant les mystifications littéraires. Ainsi, dans le roman, il semble que le protagoniste est un fils illégitime d’Ivan Mozuhin, un acteur célèbre de l’ère du cinéma muet.

Le roman *La promesse de l’aube* a été publié en 1960. C’est la dernière année de service de Romain Gary comme Consul Général de France à Los Angeles. Il est déjà connu comme écrivain, sa renommée ne fait que croître après le prix Goncourt pour le roman *Racines du ciel* en 1956. C’est à cette période qu’il commence à écrire la prose autobiographique. Après le roman *La Promesse de l’aube*, *La nuit sera calme* (un roman en forme d’entretiens fictifs) et *Vie et mort d’Émile Ajar* (un livre révélant le secret d’œuvres écrites sous le pseudonyme Émile Ajar) apparaissent. En 1975, sous le nom d’Émile Ajar, il publie le roman *La vie devant soi* et reçoit le prix Goncourt pour la deuxième fois. L’appel de l’écrivain à la prose autobiographique indique qu’il y a une période d’évaluation, propre à repenser ce qui a été réalisé. Un regard sur le passé est nécessaire pour la compréhension du présent. Gary réfléchit de plus en plus sur la nature illusoire de ses propres réussites et sur la subjectivité de la perception de soi :

Mais enfin, la véritable tragédie de Faust, ce n’est pas qu’il ait vendu son âme au diable. La véritable tragédie, c’est qu’il n’y a pas de diable pour vous acheter votre âme. Il n’y a pas preneur. Personne ne viendra vous aider à saisir la dernière balle, quel que soit le prix que vous y mettiez. Il y a bien toute une flopée de margoulins qui se donnent des airs, qui se déclarent preneurs, et je ne dis pas qu’on ne peut pas s’arranger avec eux, avec un certain profit. On peut. Ils vous offrent le succès, l’argent, l’adulation des foules. Mais c’est de la bouillie pour les chats, et lorsqu’on s’appelle Michel-Ange, Goya, Mozart, Tolstoï, Dostoïevsky ou Malraux, on doit mourir avec le sentiment d’avoir fait de l’épicerie. Ceci dit, je continue, bien entendu, à m’entraîner⁶.

La compréhension de soi dans le temps et dans l’espace, est une condition nécessaire de l’auto-identification d’une personne. On ne peut faire cela qu’à travers l’Autre et, après avoir compris l’Autre, comprendre soi-même. L’interprétation de son destin du point de vue d’une personne qui est le vainqueur dans la confrontation avec le monde et qui a réalisé que toutes les victoires sont illusoire – telle est, à notre avis, l’intention de l’auteur. La dernière phrase du protagoniste à la fin du roman est un signe de la crise psychologique : « Je ne tire de ma fin aucune leçon,

⁵ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁶ R. Gary, *La promesse de l’aube*, Paris, Gallimard, 2013, p. 84. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *PA*, suivie du numéro de la page.

aucune résignation, je n'ai renoncé qu'à moi-même et il n'y a vraiment pas grand mal à cela » (*PA*, 245). On voit comment la victoire et le succès, qui devraient donner le sens à la vie, se transforment en défaite, car la personne pour laquelle tout a été fait est déjà morte. Cependant, le lecteur ne peut pas entièrement faire confiance à cette phrase, se souvenant de l'ingéniosité de l'auteur pour les canulars littéraires et les paradoxes. La phrase elle-même semble paradoxale. Y a-t-il quelque chose de pire que de renoncer à soi-même ? Pourquoi, selon le narrateur, « il n'y a vraiment pas grand mal à cela » ? Le renoncement à soi-même est-il justifié au nom de celle que l'auteur aimait plus que toute autre chose ou « sans doute n'est-il pas permis d'aimer un seul être, fût-il votre mère, à ce point » ? (*PA*, 245).

La croyance maternelle en la distinction de son fils est constamment présente dans le roman : « Sales petites punaises bourgeoises ! Vous ne savez pas à qui vous avez l'honneur de parler ! Mon fils sera ambassadeur de France, chevalier de la Légion d'honneur, grand auteur dramatique, Ibsen, Gabriele d'Annunzio ! » (*PA*, 27). Le héros veut se conformer à ces idées. L'intonation ironique, qui est déjà caractéristique d'un adulte, détruit le pathétique romantique de ces aspirations, mais le sentiment de sa propre altérité demeure : « J'entends encore le bon gros rire des "punaises bourgeoises" à mes oreilles. Je rougis encore, en écrivant ces lignes. Je les entends clairement et je vois les visages moqueurs, haineux, méprisants – je les vois sans haine : ce sont des visages humains, on connaît ça » (*PA*, 27).

Le sentiment de l'altérité fait repenser constamment sa vie. Pour ce faire, on doit retourner vers le passé, se rappeler de soi-même comme d'un enfant, un adolescent, un jeune, comprendre ce que c'est, l'Autre Moi. « Nous nous sommes tout dit et pourtant il me semble que nous nous connaissons à peine. Était-ce vraiment moi, ce garçon frémissant et acharné, si naïvement fidèle à un conte de nourrice et tout entier tendu vers quelque merveilleuse maîtrise de son destin ? » (*PA*, 198).

On peut voir l'altérité du protagoniste en son opposition à « la cohorte ennemie », les dieux laids de la bêtise, des vérités absolues, de la petitesse, des préjugés. Tout au long de l'œuvre, le héros-narrateur est opposé à cette force étrange et mortelle. À la fin de l'œuvre, il comprend que sa lutte est vaine, on ne peut pas vaincre ces dieux. Et l'appel aux souvenirs d'enfance ressemble à une tentative de comprendre pourquoi le héros, plein de vitalité et d'amour de la vie, est impuissant contre ces dieux sombres, niant non seulement la vie, mais aussi le sens même de l'existence :

Il y a d'autres dieux, plus mystérieux et plus louches, plus insidieux et masqués, difficiles à identifier ; leurs cohortes sont nombreuses et nombreux leurs complices parmi nous... peu à peu, ces satrapes qui chevauchent le monde devinrent pour moi plus réels et plus visibles que les objets les plus familiers et leurs ombres gigantesques sont demeurées penchées sur moi jusqu'à ce jour ; lorsque je lève la tête, je crois apercevoir leurs cuirasses étincelantes et leurs lances semblent se braquer sur moi avec chaque rayon du ciel (*PA*, 2).

Dans le roman *La promesse de l'aube*, le personnage principal, l'alter ego de l'auteur, joue le rôle de l'Autre. L'opposition « Moi-L'autre » se transforme en

« Moi-l'Autre Moi » et acquiert un certain nombre de significations : un enfant et un adulte, les choses conçues et les choses réalisées, les choses promises et les choses remplies. L'auteur se tourne vers le passé pour comprendre comment les promesses de sa mère faites au début de sa vie et ses propres promesses ont prédéterminé son destin : « j'entourais ses épaules de mon bras et je pensais à toutes les batailles que j'allais livrer pour elle, à la promesse que je m'étais faite, à l'aube de ma vie, de lui rendre justice, de donner un sens à son sacrifice et de revenir un jour à la maison, après avoir disputé victorieusement la possession du monde à ceux dont j'avais si bien appris à connaître, dès mes premiers pas, la puissance et la cruauté » (PA, 7).

L'auteur-créateur et le héros qui raconte le passé sont proches, mais pas identiques, car le créateur et ce qu'il a créé ne sont pas identiques. Le ton ironique du récit, l'humour subtil, qui ne détruit pas la prose tendre de Romain Gary permet de sentir la distance entre eux. L'écrivain lui-même dit :

Instinctivement, sans influence littéraire apparente, je découvris l'humour, cette façon habile et entièrement satisfaisante de désamorcer le réel au moment même où il va vous tomber dessus. L'humour a été pour moi, tout le long du chemin, un fraternel compagnonnage ; je lui dois mes seuls instants véritables de triomphe sur l'adversité. Personne n'est jamais parvenu à m'arracher cette arme, et je la retourne d'autant plus volontiers contre moi-même, qu'à travers le « je » et le « moi », c'est à notre condition profonde que j'en ai. L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive (PA, 96).

Jetant un regard d'adulte sur son enfance et sa jeunesse, l'auteur essaie de comprendre sa mère, qui était une femme incroyable, et se rend compte qu'il ne l'a pas complètement démêlée à ce moment-là. Cela est indiqué par ses tentatives constantes d'organiser le destin de sa mère, la réaction à ses lettres : quelques jours avant sa mort, elle a écrit deux cent cinquante lettres environ, qu'elle a réussi à transmettre à son amie en Suisse. Le protagoniste les a reçues régulièrement jusqu'à son retour du front. Elle l'a aidé même après sa mort. Essayant de comprendre comment des rêves qui paraissaient fous à tout le monde se sont réalisés, il se tourne encore et encore vers l'image de sa mère. Une actrice dramatique talentueuse dans le passé, la mère construit la vie de son fils selon les lois d'une œuvre d'art, elle ne voit pas beaucoup de différence entre un geste théâtral et la réalité. En même temps, ce jeu inspiré pouvait même vaincre la mort. Pendant la guerre, le protagoniste, gravement blessé, était mourant et ses camarades étaient même prêts à se tenir sur la garde d'honneur auprès de son futur tombeau. Mais le héros ayant eu promis à sa mère de se présenter devant elle en uniforme de lieutenant, avec des décorations militaires, il n'a pas eu le droit de mourir et la mort l'a épargné.

En examinant l'opposition « Moi-L'Autre Moi » dans le roman *La promesse de l'aube*, nous voyons la complexité de l'image du narrateur. Deux voix fusionnent dans ses paroles. La voix d'un enfant qui grandit et la voix ironique d'une personne qui a beaucoup vécu et compris. Cela combine la vision du monde des adultes et des enfants. Ce ne sont pas seulement deux voix, ce sont deux points de vue sur

les événements. Voici comment la situation du choix d'un pseudonyme littéraire est décrite :

– Il faut trouver un pseudonyme, dit-elle avec fermeté. Un grand écrivain français ne peut pas porter un nom russe. Si tu étais un virtuose violoniste, ce serait très bien, mais pour un titan de la littérature française, ça ne va pas [...].

Le « titan de la littérature française » approuva cette fois entièrement. Depuis six mois, je passais des heures entières chaque jour à « essayer » des pseudonymes.....J'en arrivais presque à conclure qu'un pseudonyme ne suffisait pas, comme moyen d'expression littéraire, et qu'il fallait encore écrire des livres (*PA*, 8).

Ces deux voix se combinent étonnamment harmonieusement, le point de vue d'un adulte ne supprime pas la vision du monde de l'enfant. Le narrateur ironise sur sa « sagesse », il se rend compte que sa connaissance de la vie peut être illusoire :

J'ai les cheveux grisonnants, à présent, mais ils me cachent mal, et je n'ai pas vraiment vieilli, bien que je doive approcher maintenant de mes huit ans. Il faut encore grandir et apprendre à croire que dans un moment tragique, la vie peut donner de l'espoir et sauver, comme un chat qui « se mit à lécher la figure » d'un enfant, sauve un jeune protagoniste. Le héros portera ce sentiment salvateur tout au long de sa vie et en se séparant du lecteur, nous le léguera : « Les phoques se sont tus, sur les rochers, et je reste là, les yeux fermés, en souriant, et je m'imagine que l'un d'eux va s'approcher tout doucement de moi et que je vais soudain sentir contre ma joue ou dans le creux de l'épaule un museau affectueux... J'ai vécu » (*PA*, 248).

Ainsi, la compréhension du texte à travers un système d'oppositions, différentes modifications de la ligne « Moi-l'Autre », nous permet de l'explorer comme une structure communicative. Compte tenu des spécificités du texte, nous nous sommes concentrés sur la dichotomie « Moi-l'Autre Moi ». En utilisant cette opposition, nous avons examiné la relation entre l'auteur et le protagoniste. Le besoin de comprendre son « Autre Moi » se pose devant Romain Gary dans les moments critiques, pendant la prise de conscience du caractère illusoire des succès obtenus et de l'existence même face à l'océan de l'éternité. Ce n'est pas un hasard que le roman commence et finit par l'image de l'océan, commence et finit avec le roman. En considérant l'opposition « Moi-l'Autre Moi », nous corrélons sa première composante avec l'expression de la conscience de l'auteur dans le texte. Et dans ce sens, nous prenons en compte le rôle de l'auteur biographique et de l'auteur-créateur du texte. La conscience de l'auteur autobiographique, localisée dans l'image de héros-narrateur, est corrélée à la deuxième partie de l'opposition – « L'Autre Moi ».

La narration à la première personne permet de se concentrer sur l'image du narrateur personnifié qui est le personnage principal du roman. Le récit à la première personne est caractérisé par la subjectivité de la présentation et les limites de l'expérience et des horizons dépeints, dans notre cas, les horizons d'un enfant, d'un adolescent ou d'un jeune. Il était important pour nous de montrer comment la subjectivité de la présentation est corrigée par la présence du second Moi du narrateur – la voix d'un adulte.

ANNIE URBANIK-RIZK
École Normale Supérieure de Lyon
Académie de Créteil

Michel Tournier et l'altérité dans *Vendredi* *ou les limbes du Pacifique* Vendredi, un bon sauvage, un frère, un maître ?

*Tournier and alterity in Vendredi ou les limbes du Pacifique:
is Vendredi a good primitive, a brother or a master ?*

Abstract: Michel Tournier's rewriting of Defoe's *Robinson Crusoe* is a philosophical narrative, that deals with the theme of alterity. In his fiction, he sets the main bases of the relationships between the Self and the Other, and between the civilized and the primitive. First, the lack of any human being leaves Robinson despaired and half-mad, altering the world to an unbearable point. The apparition of Vendredi responds to a strong desire. Violent slavery and rivalry are followed by brotherhood. The good primitive teaches his ancient master to live in harmony with the elements, freed from the bonds of work and bodily constraints. Robinson transforms into a Nietzschean "New Man".

Keywords: good primitive, initiation, mythological writing, humour, similarity and difference, cosmic feeling

Toute robinsonnade pose de façon cruciale la question de l'altérité du fait même de l'absence d'autrui. Tournier, dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* met en scène l'une après l'autre, l'absence puis l'apparition de l'Autre. Entièrement philosophique dans sa version pour adultes Tournier n'en donne pas moins à la chronologie de son récit une dimension initiatique. Celui-ci est ponctué d'épreuves successives qui exposent le héros à différentes étapes d'un processus.

La première étape qui occupe près de la moitié de l'ouvrage consiste en l'épreuve de la solitude qui recompose dans la douleur et l'angoisse le nouveau rapport du sujet

au monde. La seconde moitié du roman retrace les différents bouleversements vécus par Robinson, ébranlé dans son identité par l'apparition de l'Araucan, si innommable qu'on ne peut le baptiser d'aucun nom chrétien.

La question de l'altérité est éminemment paradoxale, car l'Autre du sujet, devenu objet sous son regard est symétriquement sujet qui réifie à son tour le sujet en objet. Pour Robinson, l'Araucan est la différence à tous points de vue : homme de couleur persécuté par d'autres indiens sauvages dans une cérémonie d'élimination du bouc-émissaire, il est dépourvu de tout savoir et de toute éducation que confère la civilisation occidentale. Néanmoins, pour Robinson, il est le miroir offert à son être qui retrouve ainsi son humanité tronquée par la solitude, il est le Même.

Dans sa réécriture de la robinsonnade de Defoe, où la vision économiste et colonialiste du XVIII^e siècle affleure, Tournier exprime cette tension entre le même et l'autre en termes de réversibilité successive¹. Vendredi, l'étranger est d'abord perçu comme un ennemi à éliminer, puis un esclave à soumettre, ensuite un rival en amour auprès de la Terre-Mère et ce n'est qu'au terme d'un long processus qu'il devient l'alter-ego de Robinson, son « frère jumeau ».

À cette perspective strictement intersubjective et individuelle le romancier ajoute en l'y conjuguant la vision collective. Il décrit avec justesse, fantaisie et humour le choc des cultures qui ne manque pas de surgir entre l'écossais civilisé et le métis indo-africain, figure livresque du Bon Sauvage. Chacun des deux seuls habitants de Speranza condense les traits d'une moitié de l'humanité qui se scinde entre sauvages et civilisés. Le mythe du Bon Sauvage est relu et réécrit selon un principe d'inversion bénigne. Le sauvage se révèle plus civilisé que l'occidental et plus apte non seulement à survivre mais à vivre dans l'île en harmonie avec les éléments.

Le but de cette étude sera de montrer comment l'ordre chronologique de la narration, avec ses différentes phases recouvre un ordre philosophique d'ordre initiatique et comment Tournier est avant tout disciple de Nietzsche. Nous nous référerons à une méthode structuraliste et textuelle, édictée par Roland Barthes dans *L'analyse structurale du récit*².

Un Homme Nouveau, au sens nietzschéen du terme émerge en effet chez l'un et l'autre de cette confrontation-cohabitation. Fort de sa formation philosophique, Tournier offre au lecteur avide d'aventures un cheminement digne des stades de la connaissance spinoziste. Il y dépasse de façon originale et lisible simplement, la perspective phénoménologique d'un Husserl³ ou d'un Sartre⁴, tout en s'inspirant d'eux.

C'est pourquoi nous étudierons successivement, en suivant la chronologie du roman qui est un ordre logique de la réflexion, la nostalgie de l'altérité ou le monde

¹ Voir A. Bouloumié, « Vendredi ou les limbes du Pacifique » de Michel Tournier, Paris, Gallimard, 1997.

² Voir R. Barthes, J. Greimas, C. Bremond, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Points littérature, 1981.

³ E. Husserl, *Méditations cartésiennes*, tr. fr. G. Peiffer et E. Lévinas, Paris, J. Vrin, 1953.

⁴ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1986.

sans autrui, l'altérité paradoxale, Vendredi dissemblable et frère, et enfin, l'identité ayant été chavirée, l'émergence d'un Homme Nouveau qui a transformé Vendredi en maître.

La nostalgie de l'altérité dans un monde sans autrui

Solitude douloureuse et quête d'autrui

Le romancier prend dès le départ la question de l'altérité à l'envers, ou plutôt il la pose du point de vue du désir, désir de l'autre qui se dessine dès qu'il apparaît à Robinson qu'aucun autre être humain n'a survécu du naufrage. Les deux seuls individus qui auraient pu échapper au désastre, le capitaine Van Deysse et le matelot sur la vigie sont retrouvés en état de décomposition. L'exploration de l'île révèle qu'elle est déserte et qu'elle mérite d'être qualifiée d'île de la désolation. Le caractère inouï de la situation et sa nouveauté absolue plongent le protagoniste dans une expérience-limite qui dessine en creux, comme un fantasme né de la privation, l'altérité. L'Autre est un désir halluciné⁵.

L'absence d'autrui produit un effet immédiat sur la conscience du sujet esseulé : angoisse, sentiment de dérégulation, perte d'énergie et des repères de la raison : « Il se sentait sombrer dans un abîme de dérégulation, nu et seul dans ce paysage d'Apocalypse, avec pour toute société deux cadavres pourrissant sur le pont d'une épave »⁶. Le risque de folie est mentionné dès la page 23 : « Pour la première fois, la peur de perdre l'esprit l'avait effleuré de son aile. Elle ne devait plus le quitter » (V, 23).

Le rapport au monde de l'individu s'en trouve définitivement et essentiellement altéré. Ses vêtements déchirés ne sont plus qu'un vestige dérisoire de la civilisation et la nudité est perçue comme un dépouillement physique correspondant au dépouillement moral. Selon la belle formule de Deleuze dans sa *Postface* : « Tout a perdu son sens, tout devient *simulacre et vestige*, même l'objet du travail, même l'être aimé, même le monde en lui-même et le moi dans le monde »⁷.

La détresse de Robinson est telle qu'il croit trouver du réconfort à l'apparition du chien Tenn, réconfort déçu par le fait que l'animal domestique est retombé à l'état sauvage et qu'il ne lui sourit pas comme il le pensait. Une vision hallucinatoire se présente à lui sous la forme d'un vaisseau qu'il croit voir à l'horizon transportant

⁵ E. Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Paris, Fata Morgana, 1972.

⁶ M. Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2018, p. 31. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention V, suivie du numéro de la page.

⁷ G. Deleuze, « Michel Tournier et le monde sans autrui », [in] idem, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, postface à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, op. cit., p. 282.

Lucy, sa jeune sœur morte en bas âge. Le monde ne pouvant plus être appréhendé ni du point de vue de la perception précise, ni de la connaissance, ni de l'action, le premier mouvement de Robinson est de chercher à le fuir, soit en fomentant une évasion-ratée, soit en s'extrayant d'une réalité perçue comme étrangère à soi.

La mort du sujet, la régression

Après la quête désespérée d'autrui, le constat incontournable de son absence porte atteinte au désir même de vivre. La mort est à cette étape omniprésente : les anciens matelots du vaisseau naufragé sont morts et Robinson prend conscience qu'aux yeux de ses pairs restés en Angleterre, il a cessé de vivre : « S'adressant aux âmes des deux défunts, il leur promet même de leur élever une petite chapelle où il viendrait prier chaque jour. Ses seuls compagnons étaient morts, il était juste qu'il leur fasse une place de choix dans sa vie » (*V*, 29).

Sans autrui, le sujet disparaît et ne peut même se tenir debout. L'épisode de la souille le montre, marécage boueux dans lequel Robinson se vautre dans une position foetale et régressive. Ayant perdu son humanité, il incarne l'instinct de mort freudien, désir d'immobilité répétée aux confins du non-être : « La foule de ses frères, qui l'avait entretenu dans l'humain sans qu'il s'en rendît compte, s'était brusquement écartée de lui, [...] Il mangeait, le nez au sol, des choses innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections » (*V*, 40).

La disparition d'autrui marque aussi les choses qui perdent de leur essentialité passée. La solitude n'attaque pas que l'intelligibilité des choses. Elle mine jusqu'au fondement même de leur existence :

Il lui devenait de plus en plus difficile de songer à plusieurs choses à la fois, et même de passer d'un sujet de préoccupation à un autre. Il s'avisa qu'autrui est pour nous un puissant *facteur de distraction*, non seulement parce qu'il nous dérange sans cesse et nous arrache à notre pensée actuelle, mais aussi parce que la seule possibilité de sa survenue jette une vague lueur sur un univers d'objets situés en marge de notre attention, mais capable à tout instant d'en devenir le centre. Cette présence marginale et comme fantomatique des choses dont il ne se préoccupait pas dans l'immédiat s'était peu à peu effacée de l'esprit de Robinson (*V*, 38).

Autrui, par la multiplicité des points de vue qu'il projette sur le monde lui donne son relief et son existence, mis à mort par sa disparition.

L'île administrée : les choses et la Nature comme altérité

L'étape suivante de la solitude consiste en un brusque réveil à la vie qui déplace la quête de l'autre, humain ou simple être animé vers le monde devenu objet du désir.

La quête d'altérité se concentre alors sur l'île baptisée Speranza, en opposition à l'idée d'île de la désolation des premiers temps. Il s'agit désormais de dominer

cette belle inconnue, qui telle la Terre-Mère des mythologies premières, a donné naissance au héros en l'expulsant de son centre. Il importe de la connaître, de la maîtriser et de la domestiquer, pour inverser son altérité sauvage en familiarité civilisée :

Comme l'humanité de jadis, il était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage. Il s'en fallait pourtant que l'île lui parût désormais comme une terre sauvage qu'il aurait su maîtriser, puis apprivoiser pour en faire un milieu tout humain. Il ne se passait pas de jour que quelque incident surprenant ne ravive l'angoisse qui était née à lui, à l'instant où, ayant compris qu'il était le seul survivant du naufrage, il s'était senti l'orphelin de l'humanité (V, 50-51).

La perspective intersubjective de l'altérité glisse alors vers la réflexion sur ce qui oppose le sauvage et le civilisé, Robinson dans le sillage du héros capitaliste de Defoe, donne ordre et productivité à la nature. Comme le suggère la réserve de la deuxième phrase, place est cependant laissée à l'apparition de l'autre dans l'avenir, dans la mesure où l'humanité semble avoir chaviré avec le navire pour le héros. Dans une espèce d'illusion solipsiste, il est « orphelin de l'humanité » (V, 57). Autrui, c'est donc le passé.

L'altérité paradoxale de l'Autre ; Vendredi, le bon sauvage, mon frère

La rencontre avec la barbarie

Après avoir aperçu avec stupeur sur la grève une empreinte de pas qui n'était autre que la sienne, Robinson voit l'ordre fragilement construit perturbé par l'arrivée d'une troupe d'« Indiens *costinos* de la redoutable peuplade des Araucaniens » (V, 79). Il observe avec terreur une cérémonie de mise à mort rituelle dans un rite de sorcellerie où il s'agit d'évincer un bouc-émissaire. Il ne faut pas s'étonner que l'altérité ici décrite suscite d'abord la peur, l'hostilité et le sentiment de différence, alors que sa propre empreinte lui semble étrangère ! Avant l'arrivée du bon sauvage, il importe de décrire, selon un *topos* littéraire bien maîtrisé, son inverse caricatural, le pur barbare. L'altérité n'est pas la simple émergence d'autrui mais l'incarnation de la différence. Au plan collectif le sauvage, au plan individuel un être avec qui il est impossible d'entrer en relation et qui menace l'intégrité du moi. Toute le désespoir de la solitude s'estompe devant la nécessité de se barricader et de se protéger. Autrui est une menace de mort.

La grossièreté caricaturale de ces indiens chiliens prélude à rebours, à celle d'hommes pourtant blancs et civilisés, les marins du *Whitebird*, le premier navire à accoster dans l'île vingt-huit ans plus tard. L'équipage suscite en Robinson un curieux sentiment d'étrangeté : « Car si le spectacle de ces brutes déchaînées accapare son attention [...], c'était le comportement de ces hommes *ses semblables* à la fois si familier et si étrange » (V, 253).

La dialectique du même et de l'autre prend ici une dimension anti-occidentale, tout en indiquant l'impossibilité du nouvel homme Robinson de s'identifier à ses « semblables ». Saccage de l'île, rivalités internes, égoïsme et cruauté, autant de traits barbares qui dressent le portrait de l'homme corrompu par la société et dans lequel Robinson ne peut se reconnaître.

L'altérité ou du moins le sentiment d'altérité, ne repose pas comme on aurait pu le croire sur un sens de l'appartenance à l'humanité, mais sur une définition de soi patiemment et laborieusement construite.

Le bon sauvage revisité

Le texte, dans sa dimension de pédagogie philosophique procède souvent par oppositions et inversions. C'est pourquoi, aux Araucaniens maléfiques succède le bon sauvage, cette fois, débarqué lors d'une deuxième incursion de ces mêmes indiens du Chili, et victime expiatoire. L'ironie de Tournier estompe ces oppositions tranchées par de subtiles nuances. Avant de reconnaître en Vendredi, (rebaptisé tout naturellement de la même façon que chez Defoe), un semblable doué de pitié et de conscience divine, à la manière de Rousseau, Robinson cherche à le tuer. Un incident dérisoire – une maladresse du chien Tenn – fait dévier son tir et sauve l'Araucan, qui devient débiteur de son hôte. Le roman devient plus nettement initiatique à partir de cette rencontre avec l'Autre et retrace les différents moments d'une relation intersubjective évolutive. Après l'avoir réduit en esclavage, Robinson se découvre le rival symbolique de Vendredi, qui a engendré lui aussi des mandragores en épanchant sa semence dans la combe rose. Le traitement de l'altérité emprunte au mythe de Caïn et Abel, lorsque Robinson dans sa fureur jalouse cherche à éliminer définitivement cet alter-ego qui ne maintient ni distance, ni différence suffisantes avec son maître⁸. Cette haine primitive paradoxalement permet le passage à la fraternité. La violence est donc au cœur de la relation du Même et de l'Autre qui s'excluent mutuellement, chacun représentant une menace pour l'autre. Seule la nécessité de survie individuelle finit par engendrer l'harmonie fraternelle.

Vendredi, frère-jumeau de Robinson

La dialectique du même et de l'autre est exprimée dans le log-book de Robinson : « Alors, je me mets à sa place, et je suis saisi de pitié devant cet enfant livré sans défense sur une île déserte à toutes les fantaisies d'un dément. Mais ma condition est pire encore, car je me vois dans mon unique compagnon sous les espèces d'un monstre, comme dans un miroir déformant » (*V*, 164).

⁸ Voir J. Cauville, « Le motif du double dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* », [in] *Revue francophone de Louisiane*, vol. VII, n° 2, automne 1993.

Le thème de la fraternité qui semble résoudre de manière heureuse les tensions inter-individuelles s'épanouit en son extrême, la gémellité formulée par le mythe des Dioscures. Les enfants de Léda et de Zeus partagent l'immortalité dans une figuration céleste. Fraternité-absorption de l'un par l'autre, échange en osmose qui abolit finalement la différence de l'un et de l'autre en une même unité⁹.

Après que Vendredi ait fait sauter la poudre accumulée au fond de la grotte et détruit l'œuvre de civilisation si longuement et patiemment construite, le dénuement de Robinson n'est cependant plus du même ordre qu'au moment de son arrivée dans l'île. Tout se passe comme si Robinson avait au fond de lui désiré ce cataclysme : « À ce règne tellurique qui lui était odieux, il allait substituer un ordre qui lui était propre. [...] Un nouveau Robinson se débattait dans sa vieille peau et acceptait à l'avance de laisser crouler l'île administrée pour s'enfoncer à la suite d'un initiateur irresponsable dans une voie inconnue » (*V*, 201).

S'étant de fait identifié à Vendredi dans sa relation amoureuse à l'île-Mère, il va observer puis imiter chacun de ses gestes. Un nouveau rapport au temps et à l'espace, au travail, au corps va marquer une ère dans laquelle un Homme Nouveau va émerger, sous la houlette du sauvage devenu maître.

Vendredi mon maître : émergence d'un Homme Nouveau

Une inversion heureuse : les leçons de Vendredi-homme éolien

Toutes les constructions de l'île ayant été détruites, un dernier effondrement vient donner le coup de grâce à ce qui représentait encore la suprématie de Robinson. Le plus vieux cèdre, gardien de la demeure est déraciné et aurait manqué de l'écraser sans la main secourable du sauvage : « Ce nouveau coup à la terre de Speranza achevait de rompre les derniers liens qui attachaient Robinson à son ancien fondement. Il flottait désormais, libre et apeuré, seul avec Vendredi. Il ne devait plus lâcher cette main brune qui avait saisi la sienne pour le sauver au moment où l'arbre sombrait dans la nuit » (*V*, 202).

À l'origine d'une renaissance, l'ancien esclave, non seulement libéré des obligations liées au productivisme, va aussi métamorphoser son ancien maître en inversant les signes. Leurs caractéristiques rigoureusement opposées vont tendre à se rapprocher en vertu des lois du mimétisme. Lourdemment entravé par la nécessité de survivre, de produire des denrées et d'assurer la sécurité, Robinson était tout entier orienté vers la terre, alors que Vendredi, insouciant et jeune, peu lesté par le poids

⁹ A. Urbanik-Rizk, *Du romantisme à la modernité : écriture mythologique et transfiguration du quotidien dans l'œuvre de Michel Tournier*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris IV, Sorbonne, sous la direction d'Yves Chevrel, 2003.

des ans, avait pour élément fondamental les airs. L'initiation de Robinson consistera à se détacher de la terre.

Après le sacrifice du bouc Andoar, Vendredi transforme sa peau en cerf-volant et sa tête en harpe éolienne. On passe de l'utilitaire à l'artistique et selon les catégories que Sartre suggère dans sa *Préface à l'Anthologie de la poésie nègre et malgache*, de l'ingénieur au poète : « Vendredi répugnait par nature à cet ordre terrestre que Robinson en paysan et en administrateur avait instauré sur l'île, et auquel il avait dû de survivre. Il semblait que l'Araucan appartînt à un autre règne, en opposition avec le règne tellurique de son maître » (*V*, 201).

Identité ébranlée : le visage de l'Autre

Cette opposition entre le tellurique et l'éolien a pour effet d'ébranler la conscience de l'ancien maître, ouvert à toute métamorphose :

Il (= Robinson) avait ainsi rajeuni d'une génération et un coup d'oeil au miroir lui révéla même qu'il existait désormais – par un phénomène de mimétisme bien explicable – une ressemblance évidente entre son visage et celui de son compagnon. Des années durant, il avait été à la fois le père et le maître de Vendredi. En quelques jours il était devenu son frère – et il n'était pas certain que ce fût son frère aîné (*V*, 204).

Cette nouvelle jeunesse de Robinson se traduit par la perte de l'esprit de sérieux et par une aptitude à rire à l'image de la danse du nouveau rescapé, multipliant les « bêtises » dans l'île. Après avoir habillé les cactus, planté des arbres à l'envers et gâché la plantation de riz, le rire de Vendredi éclate :

L'Araucan avait dissimulé sa tête sous un casque de fleurs. Sur tout son corps nu, il avait dessiné avec du jus de genipapo des feuilles de lierre dont les rameaux montaient le long de ses cuisses et s'enroulaient autour de son torse. Ainsi métamorphosé en homme-plante, secoué d'un rire démentiel, il entoura Robinson d'une chorégraphie éperdue (*V*, 175).

Robinson, en se débarrassant de sa carapace ancienne découvre l'identité de son frère métis en observant son visage. Après une longue description poétique et émerveillée de l'oeil de Vendredi : « C'est alors qu'il remarque [...] quelque chose de pur et de délicat : l'oeil de Vendredi. [...] Robinson est fasciné par cet organe si finement composé, si parfaitement neuf et brillant aussi. [...] Pour la première fois il entrevoit nettement, sous le métis grossier et stupide qui l'irrite, l'existence possible d'un *autre Vendredi* » (*V*, 193).

L'émergence d'un homme Nouveau : l'homme-plante

L'initiation de Robinson consiste en un nouveau type de relation avec la Nature. La capacité de faire corps avec elle, d'être en osmose avec les éléments se réalise pleinement : « Robinson et Vendredi perdirent bientôt conscience d'eux-mêmes dans

la grandeur du mystère où communiaient les éléments bruts. La terre, l'arbre et le vent célébraient à l'unisson l'apothéose nocturne d'Andoar » (*V*, 224).

Robinson, se confondant avec l'arbre au sommet duquel il contemple les astres nocturnes et le lever de soleil, devient un homme-plante, trait d'union entre le ciel et la terre.

Outre sa place dans l'univers, c'est la notion du temps qui est aussi métamorphosée grâce à Vendredi. Un temps menacé par l'accostage du *Whitebird*, dont le lecteur peut croire qu'il sera le navire salvateur, Robinson choisit ultimement le giron rassurant de Speranza : « Ainsi serait définitivement close cette parenthèse qui avait introduit vingt-quatre heures de tumulte et de désagrégation dans l'éternité sereine des Dioscures » (*V*, 264).

Deleuze formule admirablement la révélation dernière à laquelle aboutit Robinson, y compris après avoir subi l'ultime épreuve du départ de Vendredi, séduit à son tour par l'altérité et les sirènes occidentales du *Whitebird*. Robinson restera dans l'île avec un nouveau compagnon, le petit mousse estonien maltraité par l'équipage :

La perte d'autrui, il l'avait d'abord éprouvée comme un trouble fondamental du monde ; plus rien ne subsistait que l'opposition de la lumière et de la nuit, tout se faisait blessant, le monde avait perdu ses transitions et ses virtualités. Mais il découvre (lentement) que c'est plutôt autrui qui troublait le monde. [...] Autrui disparu, ce ne sont pas seulement les journées qui se redressent. Ce sont les choses aussi [...]. C'est le désir aussi, n'étant plus rabattu sur un objet ou un monde possible exprimé par autrui. L'île déserte entre dans une érection généralisée¹⁰.

La principale originalité de ce parcours initiatique est la découverte d'un nouveau rapport au monde de type nietzschéen, non plus grâce à la solitude, mais dans le compagnonnage fusionnel.

Pour conclure cette évocation de l'altérité dans la robinsonnade de Tournier, il importe de souligner que le point focal se situe dans le personnage de Robinson, malgré l'attentif scrupule de l'auteur à suggérer les symétries du même et de l'autre, la réversibilité de l'étrangeté en familiarité et la bascule de la différence en similitude.

Deux conséquences en découlent. D'une part l'altérité comme phénomène collectif consiste dans le point de vue de l'occidental sur d'autres cultures, colonisées ou premières sur le continent américain. Le mythe littéraire du bon sauvage est revisité et amplifié, pour débouter les hiérarchies et inverser le paternalisme. Un rousseauisme affleure pour faire du primitif un homme-enfant aussi innocent que capable de tous les possibles.

D'autre part, l'expérience de la solitude est une aventure romanesque dans laquelle le sujet expérimente tour à tour toutes les formes imaginables de l'altérité d'autrui : son absence, son surgissement inquiétant, son inimitié, sa différence domptée et dominée, sa ressemblance fraternelle, et pour terminer l'enrichissement ontologique du moi, ébranlé puis reconstruit en un authentique homme nouveau.

¹⁰ G. Deleuze, *op. cit.*, p. 288.

Le traitement d'une question philosophique dans son essence se fait donc sur le mode narratif, avec les armes de l'imaginaire et des choix d'écriture propres à Tournier. L'aventure du héros est une initiation et non un apprentissage discursif dont les vérités apparaissent sous la double férule des expériences, fussent-elles douloureuses et d'un initiateur, Autrui. La métaphorisation ainsi que l'écriture mythologique désignent le sens, mieux encore que la démonstration philosophique et en ce sens, on ne peut songer qu'à *Ainsi parlait Zarathoustra*¹¹.

Même s'il est possible de distinguer des emprunts à la phénoménologie¹² (autrui comme point de vue subjectif sur l'objet que je suis pour lui), à Ricœur¹³ (l'analyse du regard de Vendredi rappelle celle du visage d'autrui qui me révèle mon humanité), à Rousseau¹⁴, (la critique de la culture), ou à Leibniz¹⁵ (l'élaboration des possibles), l'avènement d'un Homme nouveau grâce à l'enfant créateur est plutôt dans le sillage nietzschéen. Il n'en demeure pas moins que l'écriture mythologique permet admirablement de figurer la violence intersubjective dans les traits de Caïn et Abel, puis son inversion en fusion gémellaire par le mythe des Dioscures. Le schématisme de ce didactisme est tempéré grâce aux nuances que permet l'humour et la fantaisie tournériens, en particulier le fait de présenter cette aventure comme une répétition variable à l'infini d'une fiction littéraire rêvée. « C'était cela autrui : un possible qui s'acharne à passer pour réel »¹⁶.

¹¹ F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. fr. G. Goldschmidt, Paris, Le Livre de poche classique, 1996.

¹² M. Heidegger, *Être et temps*, tr. fr. F. Vezin, Paris, NRF, Gallimard, 1986.

¹³ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁴ Voir J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, GF Flammarion, 2002.

¹⁵ G. W. Leibniz, *La Monadologie*, tr. fr. M. Fichan, Paris, GF Flammarion, 1983.

¹⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 254.

FRANÇOISE BOMBARD
Université de Lyon

Les jeux de l'*alter* et de l'*ego* dans *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck

The games of the alter and the ego in The Magnificent Cocu
by Fernand Crommelynck

Abstract: Who is the other: friend or foe, double, mirror or reflection? Otherness concerns all interpersonal relationships and not just the complex relationships between Bruno and Estrugo. The social relationships between the characters each us anything about how others are perceived. Some of the play's male characters can be considered doubles of the main protagonists. Stella is an object of desire for men and a woman subject edit to all the whims of her husband. Bruno denies the existence of the other, or in fact a reflection of his fantasies: the destruction of the subject character has as a corollary: a question about the existence of other characters as subjects. Otherness exists only with in it self – no longer ego but alien to oneself, which leads to dementia, I become an other.

Keywords: alter ego, friend, enemy, knownunknown, double, mirror

Qui est l'autre ? Le proche, ou bien l'inconnu, le méconnu, l'ennemi ? Autrui peut-il être le semblable, un *alter ego* ? Est-il un reflet ou un miroir ? L'altérité peut-elle se cacher sous le masque du même ? Comment l'autre est-il nommé ? Quelles sont les réactions devant la différence, qu'elle soit sociale ou affective ? Autant de questions qu'impose toute réflexion sur l'altérité et qui trouvent dans *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck¹ de multiples illustrations et de troublantes réponses. L'auteur donne la clé thématique de sa pièce : « J'ai voulu refaire

¹ F. Crommelynck, *Le Cocu magnifique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *CM*, suivie du numéro de la page.

l'*Othello* de Shakespeare. Je prétendais que la jalousie était une sorte de maladie qui n'avait besoin d'aucun ferment extérieur, qu'elle se nourrissait de soi-même et sans engrais »². Le titre renvoie certes à des farces mais l'épithète « magnifique » introduit l'idée d'une générosité qui s'avère dérangeante. En effet, Bruno, follement amoureux de sa femme Stella, s'étonne à peine que des jeunes gens (Bouvier, Tonnelier) lui demandent d'écrire des lettres d'amour pour elle. La farce bascule dans le drame quand Bruno croit voir le désir dans l'œil de Petrus, son cousin. Dès lors, la monomanie s'amplifie : il impose masque et réclusion à Stella, et, pour être sûr de son infidélité, l'offre à tous les hommes du village et va jusqu'à la séduire déguisé. Elle finit par s'enfuir avec le Bouvier. Auprès de Bruno, le scribe Estrugo, personnage ambigu dont le silence et les rares paroles nourrissent son délire.

En dépit d'une distribution plurielle à la création en 1920 à Bruxelles, l'auteur prétend que sa pièce « est en réalité un immense monologue »³, ajoutant : « Dans *Le Cocu*, il y a un personnage, Bruno. Les autres sont des miroirs. Le jeu de glaces construit et explique la pièce »⁴. Ces déclarations suggèrent des pistes d'interprétation pour les jeux de l'*alter* et de l'*ego* qui se déploient. Quelles sont les modalités sociales de l'altérité et les représentations imaginaires de l'*alter ego* ? Stella, l'autre protagoniste, est-elle objet ou sujet ? Il s'agira ici de montrer que l'altérité concerne toutes les relations interpersonnelles et non pas uniquement les rapports complexes entre Bruno et Estrugo, si souvent étudiés⁵.

L'altérité se lit à travers les relations sociales entre protagonistes et personnages secondaires. La nourrice, qu'on voit brosser les vêtements de Bruno (*CM*, 33-34) et qui prépare un poulet pour accueillir Pétrus (*CM*, 47), est plus qu'une domestique : confidente, consolatrice, protectrice. Dans la première séquence du bouvier, les appels au secours de Stella la ramènent sur scène : dans la tradition farcesque, elle donne un coup de gourdin sur la tête du malotru (*CM*, 26). Bruno la cantonne dans un rôle épisodique de témoin à l'acte I, avant d'ignorer sa présence et ses répliques alors que Petrus entretient avec elle une cordiale complicité (*CM*, 46-47). Stella n'a de cesse de demander à Cornélie et à Florence des nouvelles de Bruno : « Tu l'as vu. Où l'as-tu vu ? Ce matin ? » (*CM*, 21-22). Les deux sœurs réduites au rôle de messagères répondent brièvement et se moquent de Stella. À l'acte III, elles encouragent leurs compagnes à frapper l'homme masqué (Bruno) et à jeter Stella à la rivière : « Em-

² « Six Entretiens de Crommelynck avec Jacques Philippet », cit. d'après P. Emond, « Lecture » du *Cocu magnifique*, *op. cit.*, p. 386.

³ *Ibidem*, p. 123.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Voir V. Renier, « Es-tu moi ? La question du *Cocu magnifique* », [in] M. Otten, *Écritures de l'imaginaire. Dix études sur neuf écrivains belges*, Bruxelles, Éditions Labor, 1985 ; J. Pychowska, « Un jaloux et sa conscience dans *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck », [in] G. A. Perouse (éd.), *Doubles et dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Presses Universitaires, 1995, pp. 162-168 ; P. Piret, *Fernand Crommelynck. Une Dramaturgie de l'inauthentique*, Bruxelles, Éditions Labor, 1999 ; G. Bosco, « Estrugo, il servitore gemello di Crommelynck », [in] *Studi francesi*, n° 173, 2014, pp. 303-312.

poignons la gueuse ! Clameur : À la rivière ! À la rivière ! » (CM, 106-107). Jeanine Moulin souligne « l'aspect ignominieux de la furie collective »⁶ qui se déchaîne.

Deux personnages masculins mus par le désir – le bouvier venant faire écrire une lettre d'amour pour Stella qu'il aime et qu'il est près d'enlever, le comte cherchant à la séduire – ont un statut social qui les oppose (inférieur/supérieur). Les adresses changent : Stella salue poliment l'un et l'autre, conserve le vousoiement y compris après l'aveu de son amour par le bouvier (CM, 23), mais emploie le tutoiement pour rabattre ses prétentions : « Non, tu n'es pas aussi beau que Bruno » (CM, 23). Et, lorsqu'il veut la prendre, elle laisse exploser un mépris marqué socialement : « Mets-moi à terre, paysan ! Brute ! Manant ! » (CM, 26). Lui quitte alors le « tu » pour « mademoiselle ». Le comte tutoie Stella, qui le vousoie même pour le faire taire quand il lui rappelle la scène de voyeurisme lors de son enfance, avant de préférer des injures et de le tutoyer : « Loup-garou ! » (CM, 29) « Chacal ! Hibou ! Renard ! » (CM, 30). Les adresses à autrui disent bien le type de relation qui s'instaure.

On le voit aussi pour les clients de l'écrivain public : « Le bourgmestre : À tous, présents et à venir, salut ! » (CM, 36). Un congé poli de la part de Stella, doublé d'une révérence, a pour effet de lancer Bruno dans un portrait exalté de celle qu'il aime, à destination de l'édile avec lequel il ne devrait entretenir qu'un rapport professionnel, mais il n'oublie pas de se faire payer la proclamation : « Des rubans ! [pour Stella] » (CM, 42). Dans la seconde séquence du bouvier, les adresses se font sur le mode de la relation sociale : « Veux-tu m'écrire une lettre ? » (CM, 40). Bruno accepte, y compris de la remettre à la destinataire, Stella (CM, 40). Le bouvier promet un cochon de lait en paiement (CM, 41). Ironie et mépris accueillent le troisième client : « C'est pour une lettre d'amour ? » [...] *sèchement* : C'est vingt sous ! [...] Que fais-tu dans la vie, à part l'amour ? Tu n'es pas d'ici ? Le jeune homme : ... d'Oostkerke. Je suis tonnelier... [...] *Il regarde le jeune homme avec mépris* » (CM, 66). Ce dernier, en revanche, est en admiration devant le talent de Bruno qui lui impose alors silence et ne tient plus aucun compte de ses répliques (CM, 67-68). À l'acte III, le bourgmestre essaie d'user de son autorité pour faire cesser le scandale de la prostitution de Stella et du cocuage de Bruno, il lui lit une proclamation qu'il a rédigée et essaie de le raisonner. Bruno ironise, plaisante : le discours d'autrui n'a aucune prise sur lui (CM, 91-95).

Les gars du village sont toujours nommés par une expression les désignant comme la horde mâle (les jeunes gens), et ils ne retrouvent une individualité par leurs prénoms que dans les injures que leur adresse le bouvier pour protéger Stella (CM, 89-90).

Quant à Estrugo, son statut social de scribe en fait un inférieur : « Bruno : Estrugo, écris. Deux feuillets, l'un pour la proclamation, l'autre pour l'annonce de la vente : je dicterai les deux ensemble » (CM, 36).

⁶ J. Moulin, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 73.

Or, la relation est bien plus complexe. Bruno l'« accueille gaiement » avec des qualificatifs amicaux : « Et voici Estrugo, le bon, le fidèle Estrugo » (CM, 34). C'est le proche par excellence : confident, « ami véritable », le « cher Estrugo ». Un *alter ego* donc ? Mais le voilà « faux frère, infernal menteur » (CM, 57), bouc émissaire : « Ah ! Estrugo, traître ! C'est toujours toi qui me déchires ! » (CM, 82). Ce personnage silencieux est un double : « [...] il n'est pas bavard, ah, non ! Il le suit partout comme son ombre. Bruno ne l'aperçoit pas à ses côtés »⁷, dit la nourrice (CM, 98). Plus que cela, il est un miroir par la « délégation de parole »⁸. Les didascalies font du dialogue supposé un monologue : « *Estrugo n'a pas le temps de répondre, jamais.* » (CM, 48), « *Bruno répond pour lui.* » (CM, 55). Le scribe devient un miroir déformant : « Si tu n'avoues pas, tu reconnais, du moins, qu'on peut douter d'elle. De tout ? De tout, mais pas de Stella » (CM, 48). Paul Emond souligne l'importance d'Estrugo : « Il fallait donc, face à Bruno, un mur lisse, un miroir où chacune des paroles de Bruno, chacune de ses fabulations, viendrait ricocher pour lui être renvoyée, plus âpre et plus vive et pour que, la reprenant au bond, il la retravaille et la remodèle avec plus de violence et d'extravagance encore »⁹.

Pétrus est un proche (cousin) et va être accueilli comme hôte, or, du fait même de Bruno, cette rencontre avec l'autre – *alter ego* ? – tourne au rejet, mais elle se place avant tout sous le signe de l'ambiguïté.

La première adresse à Pétrus est différée : après l'étreinte silencieuse des deux hommes, Bruno prend congé du bourgmestre et d'Estrugo : « *Puis il s'adresse à Pétrus sur un ton de cordialité profonde : Je suis heureux. Te voilà parmi nous* » (CM, 42). Les termes rapprochent cet accueil de celui réservé à Estrugo. Dès avant son entrée en scène, Pétrus est l'objet d'un dialogue entre les époux : Stella est « *étonnée et déçue* » de ne pas le voir (CM, 33) et Pétrus occupe tout le discours de Bruno. Nécessité dramatique certes – une exposition doit nous faire connaître les personnages –, et il faut veiller à bien accueillir ce cousin qui « commande un trois-mâts » (CM, 33). Cet accueil a suscité plus d'un commentaire sur leur relation : « [...] *Pétrus paraît. Les deux hommes s'étreignent en silence, puis se regardent silencieusement* » (CM, 41). Doit-on suivre Heinrich Racker qui voit là l'expression d'une homosexualité latente¹⁰ ? Victor Rénier considère cette interprétation comme réductrice : « [...] le jeu subtil de miroirs voulu par Crommelynck disparaît »¹¹.

⁷ J. Pychowska voit dans ce personnage une résurgence du mythe gémellaire. Voir *op. cit.*, p. 163.

⁸ P. Emond, *op. cit.*, pp. 138-143, F. Bombard, « La délégation de parole dans *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck », [in] K. Modrzejewska (dir.), *La Condition humaine dans la littérature française et francophone*, Opole, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 2011, pp. 305-312.

⁹ *Ibidem*, p. 136.

¹⁰ H. Racker, « Considérations psychanalytiques sur *Le Cocu magnifique* de Fernand Crommelynck », [in] *Revue française de psychanalyse*, XXI, 1957, pp. 838-855, cit. d'après G. Féal, *Le Théâtre de Crommelynck, érotisme et spiritualité*, Paris, Lettres modernes, 1976, coll. « Thèmes et mythes », p. 67.

¹¹ V. Renier, *op. cit.*, p. 77.

Le portrait brossé par Bruno auparavant souligne la dualité du personnage : « comme autrefois timide et franc », un homme réservé et maître de lui – tout le contraire de Bruno, homme de la parole en expansion, de la violence verbale et physique incontrôlées – à cet égard les didascalies sont significatives : « *Bruno haletant* », « *Pétrus, immobile* », « *furieux* » puis « *se calmant* » puis « *dompté* » (CM, 46) Pétrus peut être considéré comme un double inverse de Bruno. Il est devenu marin, un homme viril (« Quel gaillard ! » [...] il a connu tous les froids et toutes les chaleurs ! » (CM, 41), Bruno demeurant le sédentaire, le poète (raté ?) réduit à mettre sa plume au service des autres pour gagner sa vie.

Comme lors de la scène des retrouvailles avec Stella, se manifeste ici une relation encore plus trouble à l'autre. Aux saluts joyeux et affectueux que s'adressent Stella et Pétrus succède soudain une injonction stupéfiante : « Bruno, *brusquement* : Eh bien Pétrus, parle-moi d'elle ! ai-je menti ? » Bruno reprend l'éloge du corps de Stella, prend à témoin Pétrus, et exige de Stella qu'elle montre sa jambe puis son sein, enjoignant à Pétrus l'inimaginable : « [...]... mais regarde surtout, regarde... [...] *Pétrus évidemment regarde* » (CM, 45). Tout bascule : « *Et tout à coup, sans raison apparente, il envoie à Pétrus un soufflet formidable. Pétrus n'a pas le temps de reprendre ses esprits que Bruno, se collant contre lui, l'embrasse étroitement, le paralysant* » (CM, 45-46). Bruno « a cru lire la souillure dans l'œil de Pétrus », dès lors, « c'est son propre regard à lui qui se dérègle, qui brusquement le fait basculer [...] du côté de la manie de la persécution »¹². Le voyeurisme est une donnée centrale de la pièce : le comte épiait l'enfant Stella nue, Bruno offre aux regards masculins la beauté de sa femme, et, il confie à Estrugo le soin de regarder par le trou de la serrure ce que font Pétrus et Stella dans la chambre ! Comme pour la scène du sein, il, s'agit de « voyeurisme par délégation. » –, voyeurisme qui devient celui du spectateur de la pièce comme l'écrit Paul Emond : « [...] dans la chambre (en coulisse), Stella et Pétrus qui font ou ne font pas l'amour [...], sur la galerie, les regardant par le trou de la serrure, Estrugo qui sait ce qu'ils font mais qui, par les mots qu'il emploie [...] ne dit rien de précis à ce sujet [...], Bruno haletant, qui veut savoir et qui regarde et questionne Estrugo ; et [...] nous-mêmes, spectateurs, qui comme Bruno aimerions bien savoir [...] »¹³. Voici donc Estrugo promu au rang de relais non seulement entre Bruno et la scène invisible mais entre le spectateur et le spectacle : l'altérité est un jeu de glaces à l'infini.

Le « cocu magnifique » est celui qui offre sa femme à tous. Mais cette relation perverse aux autres hommes le

[vide] de sa propre substance et le rend oublieux de son propre désir [...] pour être transformé par sa monomanie en un pur réceptacle des pulsions d'autrui. Sorte de dédoublement inouï, où l'autre vient se superposer au je jusqu'à l'écraser, voire l'effacer [...] : "te voilà dépouillé, séché, cassé, comme si tu étais

¹² P. Emond, *op. cit.*, p. 133.

¹³ *Ibidem*, p. 145.

le héros de toutes leurs prouesses”, dit Estrugo à Bruno (CM, 88) [...] comme si [...] sa spécificité de cocu magnifique était de servir de relais à un désir qui n’est pas le sien, de l’épouser par le langage, de s’y identifier¹⁴.

Un imaginaire de la relation à l’autre comme différent / identique se fait jour dans le monologue de Stella au début de la pièce. S’adressant à la plante et à l’oiseau, elle les associe dans leur dépendance : « Si je n’étais pas là, que ferais-tu ? Et toi, petit, si je n’étais pas là ! » (CM, 19). D’entrée de jeu est posée la dialectique du dissemblable / semblable puisque nous percevons d’abord cette relation comme une expression de la différence entre humain et non humain. Or le parallélisme entre leurs destinées les rapproche : « Tu es né pour être en cage, cette plante mise en pot et moi, bienheureuse, je suis née pour aimer Bruno ! » (CM, 20). Le dissemblable s’avère être un miroir du personnage, une des instances du moi que révèle le monologue. Les marques de l’identification se multiplient : « [...] bats petit cœur tout en or, comme mon cœur si Bruno me regarde » (CM, 23). Et ainsi s’esquisse la relation de Stella à Bruno : « Si tu étais libre dans un jardin, toi sur un arbre, et moi sans amour, qui nous conduirait ? » (CM, 20). Le sujet (*ego*) n’existe que par l’autre (*alter*).

Stella apparaît comme objet d’amour, de désir, objet de satisfaction d’un désir, objet des fantasmes de l’autre. Le retour de Bruno après une brève absence marque, en apparence du moins, la fusion de deux sujets – de deux *alter ego* ? La scène des retrouvailles semble le confirmer : l’ivresse verbale et érotique est bien celle de l’amour. Se font écho « Stelloûm-oûm. » et « Oh !...le No-oo à m’-a-m’- ! » (CM, 30), réunissant les deux *alter ego*. Les métaphores cosmiques qu’invente Bruno dans une sorte d’invocation extatique sont à la mesure de la joie de Stella « *grisée* » (CM, 31) par les images poétiques au point de ne pouvoir que prononcer le nom de l’aimé : « Stella, *pâmée* : Nô-ô-ô-ô ! ». Bruno la domine par le langage.

De plus, et cela est troublant, l’entrée en scène de Bruno se fait sur le même modèle que celle du comte : « [...] *un homme jeune [...] s’arrête à la fenêtre* » rappelle « *Le comte [...] paraît à la fenêtre* » (CM, 27). Pourtant, la caractérisation sociale les distingue : au comte « *en habit d’équitation* » (CM, 27) s’oppose la tenue débraillée de Bruno : « *les cheveux au vent, le col nu* » (CM, 30) – image cliché du poète inspiré autant que du jeune amant fébrile. Mais le comportement de Bruno indiqué par les didascalies et par la suite du dialogue entre les deux jeunes gens surprend : « *Il regarde prudemment dans la maison* » (CM, 30), « *L’homme, regardant dans la maison : Le mari n’est pas là ?* » (CM, 31). Stella entre dans ce qu’elle (et nous pour l’instant) pense être un jeu : « *amusée* : Non, non, il est absent. Il est parti à la ville, à la ville, depuis hier » (CM, 31). Et le duo d’amour reprend de plus belle. Une simple plaisanterie ? Une façon d’ajouter au plaisir des retrouvailles un jeu que seule permet la complicité amoureuse ? Le lecteur (à la différence du

¹⁴ *Ibidem*, p. 142.

spectateur) remarquera la désignation du personnage masculin dans les didascalies : « *un homme* », « *l'homme* », termes qui certes préservent l'incognito feint mais qui, en désignant l'autre par le genre, le rapprochent du comte qui a cherché à entrer (CM, 29). Ce choix de Crommelynck n'est pas anodin : le nom de Bruno, comme sujet donc, n'apparaît qu'à la nouvelle entrée de la nourrice, et comme s'il fallait le reconnaître, après avoir oublié cet autre qu'il a joué (un amant) : « Stella : C'est Bruno ! regarde : Bruno nous est revenu » (CM, 32).

Qu'est Stella pour Bruno ? Elle est toujours évoquée en tant que corps : « [...] toute la pièce se focalise sur le regard de Bruno, lequel cherche à percer l'énigme de ce corps qui le fascine », écrit Pierre Piret¹⁵. Le désir de possession se lit dans les termes : « une peau fine et tiède, une pâte de farine » (CM, 40) – à la sensualité se mêle la volonté de puissance, la pâte se modelant à volonté. La « démesure du désir [de Bruno] »¹⁶ se révèle d'abord dans un exhibitionnisme gaillard avec le bourgmestre qu'il prend à témoin (CM, 36) lors de son évocation érotique (la description exubérante enferme ce corps par la ligne sinueuse des images) puis dans la scène du sein où il enjoint à Pétrus de regarder¹⁷. Les actes insensés se multiplient : envoyer Stella dans la chambre avec Pétrus, écrire les lettres d'amour destinées à sa propre femme à la place des gars du village, et la séduire, déguisé.

Bruno cherche à dominer Stella par tous les moyens, y compris en se donnant lui-même comme figure maternelle protectrice, « *la berçant* » (CM, 31) et lui disant : « [...] je savais qu'elle a peur, la petite fille, des ombres et des bruits de la nuit » (CM, 32). Il s'agit en fait d'une relation maître/esclave : « Bruno est en route, petite esclave [...] », dit la nourrice (CM, 21). À l'acte II, l'ordre « Ici ! » réitéré s'accompagne d'insultes : « Ici, diablesse ! Ici, sorcière !... Ici, grenouille !... Truie ! Chienne !... [...] Ici, fille du serpent froid et de la pomme au cœur pourri ! Ici, femme ! Femme, n'entends-tu pas ? » (CM, 58). Pour exprimer son mépris, voire sa haine, il a recours à tout un bestiaire et à d'autres termes injurieux qui l'abaissent – garce, prodigieuse femelle, triple prostituée, diablesse, sorcière (CM, 58). S'opposant à la « Stoilée » des retrouvailles, à « la Dame-l'Ame dans de l'aurore boréale » (CM, 31), à cet être merveilleux dont il a dit : « Elle marcherait sur l'eau sans mouiller ses souliers ! » (CM, 31), elles inversent le processus d'idéalisation par la dégradation. Il l'enlaidit : elle est « vêtue d'une mante noire à capuchon rabattu et le visage couvert d'un grotesque masque de carton » (CM, 58). Elle cède à la force brutale : « Accroupis-toi. *Elle obéit* » (CM, 59). Dans cette scène d'une rare violence, Bruno la repousse à plusieurs reprises et elle s'offre à sa colère : « Mais, de grâce, ne retenez plus votre chère colère, tuez-moi, maintenant ! Elle tombe à genoux et sanglote sous son masque » (CM, 62).

¹⁵ P. Piret, *op. cit.*, p. 118.

¹⁶ J.-P. De Cruyenaere, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ P. Emond rappelle qu'« il y a, [dans] tout le théâtre de Crommelynck, une véritable obsession du regard de l'autre », d'où « un trouble plaisir à épier le corps ou à offrir celui-ci au regard » (P. Emond, *op. cit.*, p. 131).

La prostitution de Stella, « la transformation de cette femme en objet livré au bon plaisir des hommes du village [est évoquée] de la façon la plus crue »¹⁸ : « *Bruno rit aussi et crie* : Dis-leur d'être patients, mon petit chat ! Chacun aura son tour ! » (CM, 86). Or Stella vient d'appeler à l'aide : « À moi, Bruno ! Ils sont quatre qui me pressent ! À l'aide mon petit mari ! *Elle rit très haut* » (CM, 86). Soulignons l'ambiguïté de ce rire de Stella pour sa relation aux autres : joue-t-elle à appeler au secours ? L'expression affectueuse détonne dans cette situation. Rit-elle d'être « pressée » par les galants ? Et que penser de ce rire en écho ? Pour Bruno, la duplicité de Stella est ailleurs : dans ses paroles – « toujours des réponses doubles, dont un sens adoucit, l'autre envenime » (CM, 69). L'autre devient une inconnue, insaisissable : ange ou prostituée ?

Stella est-elle amoureuse de Bruno malgré tout ? Selon Heinrich Racker¹⁹, la sérénade aboutirait à sa reconquête par Bruno « qui peut aimer et désirer à la fois », or à l'acte II déjà, rejetant sur Estrugo sa propre cruauté, ôtant à Stella masque et manteau, repentant, « *Il se laisse glisser à genoux devant elle agenouillée* » (CM, 62). Stella s'abandonne amoureusement : « *Ils s'étreignent* » (CM, 63) et Bruno « s'exalte » à nouveau, rêvant la jeune femme en fée : « Je t'achèterai une robe de guipure et des souliers mordorés, et des bas en soie d'araignée » (CM, 63), mais au moindre bruit, il lui impose de nouveau manteau, masque et capuchon (CM, 64) et la renvoie, prisonnière, dans sa chambre. Pourquoi Stella accepte-t-elle tout ? Elle le dit à la nourrice : « J'ai subi ma dégradation avec patience et humilité. [...] Lorsqu'il est venu, tout à l'heure, avec sa musique et son masque, malgré la voix de pitre qu'il prenait, il a regagné mon âme. Comment t'expliquer ? C'est sans doute que je l'aime encore » (CM, 110-111). On ne peut dire plus clairement l'acceptation d'une relation sado masochiste : Stella est victime – consentante – de la violence verbale, physique et morale, elle « n'est pas que la victime naïve et candide d'un Bruno haïssable »²⁰. Le consentement à la prostitution implique aussi de la complaisance de sa part.

Bruno quant à lui est aussi, par sa logique paranoïaque, dans une relation sado masochiste à autrui et à lui-même. La multiplication des rôles qu'il joue installe l'altérité au cœur de l'*ego* : il entre en amant par la fenêtre « pendant l'absence du mari » (acte I), puis à l'acte II il est tour à tour mari jaloux, amoureux transi, et à l'acte III, déguisé, il emploie une voix de fausset pour la sérénade, se voulant « cocu autant qu'on peut l'être » (CM, 106). Pour Heinrich Racker, « [...] tous les hommes qui rôdent autour de Stella, Bruno les rêve autour de lui-même. »²¹, à travers Stella, il se prostitue : « Je te veux impure et moi déshonoré » (CM, 70). Le cocuage

¹⁸ *Ibidem*, p. 146.

¹⁹ Cit. d'après G. Féal, *op. cit.*, p. 85.

²⁰ J.-P. De Cruyenaere, *op. cit.*, p. 41.

²¹ Cit. d'après G. Féal, *op. cit.*, p. 68.

généralisé « lui évite l'infamie de son propre désir »²². Cette interprétation propose pour l'altérité un autre jeu de miroirs.

Dans la séquence finale, Stella a l'initiative du désir – elle « *se jette au cou de l'homme* » (formulation identique à celle de l'accueil réservé à Bruno à l'acte I) et « *lui baise la bouche* » (CM, 112) au lieu de la simple indication « *Baiser* » (CM, 31). Les autres n'ont-ils pas révélé Stella à elle-même ? « Le regard de Bruno (personnage sombre) a fait miroiter en elle le côté pervers »²³. Sa sensualité, ses rires – « *Stella se précipite dans la chambre, riant follement, tiraillée, embrassée au vol par les amoureux* » (CM, 88) – préparent son émancipation finale : « Du plaisir, certes, j'en peux cueillir plein mon tablier, mais de l'amour, où ? » (CM, 100). Le Bouvier, qui affronte les jeunes hommes lorsqu'elle se débat parmi eux (CM, 90), se révèle être le seul capable de réveiller en elle le besoin d'amour : « Stella, *passionnément* : Oui, je t'aime ! Emporte-moi ! Tu me garderas ! Le bouvier, simplement : Viens. [...] *Elle sort.* » (CM, 112). Son départ avec lui ne prouve-t-il pas qu'après son apparente reconquête par le trop connu – Bruno – répond à l'appel de cet autre qu'elle a d'abord rejeté et de cette autre qu'elle assume enfin, conciliant désir et amour ?

Le bouvier, comme Pétrus, est traité comme sujet par Bruno : ils sont les seuls à avoir « une consistance fabulaire »²⁴ et à être perçus comme ennemis, le premier quittant tôt le moulin et l'action (CM, 51), le second ponctuant de ses interventions la pièce, refusant de partager Stella (« Je ne partage pas avec des pourceaux ! », CM, 90) à qui il offre sa « cabane au milieu des bêtes » (CM, 111) et l'enveloppant de sa houppe pour couvrir sa nudité au sortir de la rivière où l'ont jetée les mégères (CM, 109). Il est bien « l'Autre, Lui, le Seul »²⁵ (CM, 88).

L'autre, le plus proche, peut se révéler le mal connu, voire l'ennemi, par la projection des fantasmes d'un sujet qui cherche à l'instrumentaliser (Estrugo, Stella) ou à le neutraliser (Pétrus, les gars du village, en leur offrant Stella). Bruno nie l'existence de l'autre, ou en fait un reflet de ses fantasmes : la destruction du personnage sujet a pour corollaire une interrogation sur l'existence des autres personnages en tant que sujets : « Y a-t-il, en définitive, plusieurs personnages ou, autrement dit, Bruno ne serait-il pas en train de fabriquer autour de lui les ectoplasmes de sa jalousie ? »²⁶. Le rapport de Bruno à autrui repose sur la « difficulté à faire vraiment exister les autres en tant qu'interlocuteurs »²⁷, si ce n'est dans un lyrisme exalté qui se retourne en bouffonneries ou en mépris et rejet de l'autre. L'altérité n'existe

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ J.-P. de Cruyenaere, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ *Ibidem*, p. 34.

²⁵ Le bouvier « représente l'homme nouveau, l'amant véritable que Bruno est incapable de reconnaître, parce qu'il en cherche un autre, inconsistant et tout à fait imaginaire » (*Ibidem*, p. 34) : Bruno nie l'évidence : « [...] il pouffe. Ah ! non, non, pas si sot !... C'est encore un de ses tours ! Tu ne m'y prendras pas » (CM, 112).

²⁶ J.-P. De Cruyenaere, *op. cit.*, p. 34.

²⁷ *Ibidem*, p. 34.

finalement qu'à l'intérieur de lui-même – non plus *ego* mais *alienus* : étranger à soi. Dès lors, il n'est pas étonnant que la dissociation de l'*ego* conduise à la démence, je devenant un autre. Et ceci dans le grand éclat de rire final. Stella, quant à elle, n'accepte-t-elle pas trop facilement d'être pour autrui ce qu'il désire qu'elle soit ? Femme idéalisée ou au contraire souillée par le regard des hommes, perd-elle vraiment son statut de sujet – de sujet méconnu – même lorsqu'autrui la dégrade en objet de désir, de consommation sexuelle ou de répulsion ? Cette « farce tragique »²⁸ où se côtoient lyrisme et bouffonnerie, comme chez Michel de Ghelderode, met en œuvre les multiples visages de l'altérité et de son corollaire, l'identité du sujet.

²⁸ J. Blancart, « Fernand Crommelynck et le genre de la farce tragique », *Revue des lettres belges de langue française, Textyles*, n° 6, pp. 12-18.

MOHAMMED YACINE MESKINE
Université de Saïda

L'Altérité dans le roman *L'enfant des deux mondes* de Karima Berger¹

Otherness in the novel L'enfant des deux mondes² by Karima Berger

Abstract: The purpose of this article is to study the novel *L'enfant des deux mondes* (2002) by the Franco-Algerian writer Karima Berger, published by Aube. It is interested, on the one hand, in the relationship that the author maintains regard the two cultures, French and Arab-Muslim, and on the other, in the image that the author gives to see of these two entities, through the eyes of a child, during the colonial period. The researcher attempts to question the French-Algerian writer's attitude towards her identities, through the connections established between these entities which seem a priori completely opposite, although the borders, in his work, are not very distinctive. The researcher will also demonstrate how the author uses the romantic universe in order to appropriate this share of otherness as being an integral part of what the author is today.

Keywords: transculturalism, interculturality, identity, otherness, imagology

Nombreux sont les points de vue théoriques qui ont abordé la question de l'identité et de l'altérité et de la nature des rapports qui les relient. D'aucuns y voient un rapport d'opposition et/ou de domination, et que l'identité se construit inéluctablement

¹ Karima Berger est née à Ténès (Algérie), en 1952. Elle vit en France depuis 1975, où elle a préparé un doctorat en sciences politiques sur le nationalisme. Elle est actuellement présidente d'*Écritures et spiritualités*, une association d'écrivains de traditions religieuses différentes. Berger est l'exemple parfait du métissage. Elle est mariée à un Français et a un intérêt tout particulier pour la question de l'interculturalité, du rapport à l'autre comme en témoignent les titres de ses romans *Filiations dangereuses* (2007) ou *Toi, ma sœur l'étrangère* (2012).

² *The child of two worlds*, en anglais.

par la confrontation à l'altérité ; d'autres, au contraire, y voient plutôt une symbiose et remettent en cause la notion même d'identité, conçue comme un espace clos³.

L'identité n'est pas un bloc monolithique, renfermé et statique. Elle se construit et évolue au gré des contacts avec les autres cultures, comme l'a si bien démontré Amine Maalouf dans son célèbre ouvrage *Les Identités meurtrières* ou Mohammed Noureddine Affaya, lequel estime que : « Toute culture s'expose à des entrecroisements, à des emprunts, et à des interférences ; des éléments d'une autre culture interviennent dans mon capital culturel sans toutefois m'aliéner ni me cloisonner dans une dépendance culturelle. Il s'agit, alors, d'un ressourcement interculturel qui fonde la pluralité du champ dans lequel la personne évolue »⁴.

Qu'en est-il de l'œuvre de Karima Berger ? *L'enfant des deux mondes* est un récit dans lequel Berger revient sur son enfance, durant la période coloniale. Une autofiction qui raconte l'histoire d'un enfant qui a grandi entre deux cultures différentes dans le même espace, à Médéa, en Algérie. Le statut de son père, interprète juridique, a permis à sa famille de résider dans le quartier français, les relations de ses parents avec les Français et la fréquentation de l'école française lui ont permis de tisser des liens d'amitié avec ses voisins et ses camarades de classe, milieu grâce auquel l'enfant découvrira l'autre, avec ses traditions, sa culture et sa religion.

La situation conflictuelle dans le roman semble être créée par les adultes, mais l'innocence de l'enfant, sa naïveté, sa curiosité et surtout son sens critique ne le laisse pas prendre dans le filet du cloisonnement et du repli sur soi. Elle s'adonne volontiers et sans réserve au libre examen. Les propos des uns et des autres ne sont à ses yeux que préjugés. C'est souvent la grand-mère qui intervient lorsqu'il s'agit de la représentation de l'autre. L'image de l'autre, telle qu'on la lui présente est celle du « mécréant », un terme que l'auteure tâche toujours de mettre entre guillemets, comme pour en prendre distance.

Figure de l'autre, rapport à l'autre dans *L'enfant des deux mondes*

Le choix de la voix d'un enfant, notamment au début du roman, n'est pas anodin. C'est un bon prétexte pour que le narrateur ose dire enfin ce qu'il pense. En effet, le narrateur, omniscient, nous fait part, tout au long du récit, de l'œil critique, mais innocent, que l'enfant porte sur les traditions et les comportements des uns et des autres – de l'Occidental et de l'Algérien – et ce sur tous les plans, notamment culturels et religieux. Le texte est parsemé d'interrogations et d'exclamations auxquelles le narrateur répond par la voix de cette enfant qui ne comprend pas grand-chose au

³ J.-F. Bayart, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

⁴ M. N. Affaya, « L'interculturel ou le piège de l'identité », *Afers Internacionals*, n° 36, 1997, p. 145.

monde des adultes. Une enfant qui veut juste vivre comme elle l'entend, en faisant table rase des préjugés et des autres considérations susceptibles de creuser davantage le fossé entre elle et l'Autre.

À l'intolérance des siens, l'enfant, le protagoniste dans ce récit, oppose une ouverture, certes puérule, mais pleine de sagesse et de bon sens. En effet, le roman laisse aisément entendre que la situation conflictuelle est créée par les adultes, qui ne cessent de cultiver la haine et le mépris de l'autre. Les discours d'autrui, rapportés souvent par la narratrice avec ironie, ne sont à ses yeux que préjugés et opinions préconçues, comme dans ce passage dans lequel la grand-mère de l'enfant lui parle des autres, des Français en l'occurrence : « La grand-mère supposée détenir tout le savoir du monde dit que seules l'enfant, elle et leur communauté arabe auraient accès au paradis. Seuls les musulmans auraient le droit d'y être accueillis et les chrétiens ne pourront jamais y pénétrer car ce sont des mécréants »⁵. Scandalisée par les propos de sa grand-mère, l'enfant réplique : « Mais mes camarades de l'école, elles ne font pas le mal ! » (*EDM*, 17) et d'ajouter, un peu plus loin : « [...] On aurait pu inventer une histoire où le paradis n'existait pas pour tous ou était différent pour les croyants de chaque religion, ou autre chose encore sans les exclure du paradis, comment un paradis pouvait-il être xénophobe ? Le paradis musulman était-il alors un vrai paradis ? » (*EDM*, 18).

Sceptique, comme ce n'est pas permis ! L'enfant ne lâche jamais prise, rien ne semble l'arrêter, défiant l'autorité familiale et celle des traditions, en poussant le plus loin possible son raisonnement, réflexions d'un enfant qui remet en question des discours qu'il trouve insensés, offensants et injustes : « Et les Noirs ? Et les Indiens, et les Chinois ? [...] Cette femme ne pouvait être coupable de ne pas être musulmane ! » (*EDM*, 18-19). S'interroge-t-elle à propos des peuples et des personnes qui n'ont jamais eu de contacts avec le monothéisme. En outre, l'enfant s'insurge contre les stéréotypes et les clichés que les membres de sa communauté ont des Français et qui renforceraient ce sentiment d'exclusion et de rejet. Ainsi, s'agissant des préjugés sur l'hygiène des Français : « Les Français sont sales » formule répétée par chacun comme une vérité absolue, comme une des croyances les plus partagées par une communauté qui a toujours considéré impur les membres des autres religions [...] récits extravagants rapportés par chacun avec zèle » (*EDM*, 83-84).

De sa communauté, Berger présente une image d'une société algérienne peu tolérante vis-à-vis des Chrétiens. Une image ternie, faite de haine, de jugements de discrimination et de rejet, comme l'exemple de la Française qui était présente lors des funérailles d'une musulmane : « cette femme qui lors d'une cérémonie de deuil d'un des membres de sa famille [...] se désolait que l'une des femmes dans l'assemblée fût Chrétienne » (*EDM*, 109). Cette dernière est tout de suite « réhabilitée »

⁵ K. Berger, *L'enfant des deux mondes*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2002, p. 16. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *EDM*, suivie du numéro de la page.

par la narratrice dans ses commentaires, en renversant les valeurs de sa société, et qui fait de l'autre, n'en déplaît à ses confrères, un être bon et bienfaisant : « cette femme moderne et généreuse, une femme qui [...] lui fut immensément dévouée lors de sa longue maladie » (*EDM*, 109). Comme pour dire que l'humanisme n'a pas de religion et que ce sont ces petites différences qui font le malheur de l'humanité. Berger brise les remparts idéologiques entre les deux communautés en mettant en scène des personnages français généreux et respectueux.

L'ouverture à l'autre, un pas vers la reconnaissance

Pour Berger, la reconnaissance de l'autre passe incontestablement par sa connaissance. Reconnaître l'autre, c'est d'abord le connaître, le comprendre. Aussi, l'enfant, dans le roman, n'hésite pas à se rendre dans un lieu de culte des Chrétiens, espérant ainsi pénétrer leur pensée, comprendre ce qu'est un Chrétien, en s'interrogeant sur cette étrangeté religieuse qui la sépare de son amie française, Hélène. Pour ce faire, elle utilise tous les moyens pour vivre et pressentir l'autre culture de l'intérieur. Une espèce d'empathie qui permettra à l'enfant de lire dans la conscience de l'autre, de partager avec lui les moments les plus intimes, comme ce fut le cas lors de sa première visite de la cathédrale :

D'abord, la cérémonie dans la cathédrale Saint-Charles pénétra avec gravité, hésitant sur la posture Spirituelle à adopter : serait-elle la jeune fille craignant pour sa musulmane vertu ou au contraire, rechercherait-elle les émotions de leur croyance jusqu'à se prendre pour une des leurs ? « Faisons comme si j'étais chrétienne », décida-t-elle, dans l'espoir de pénétrer une religion par laquelle elle pourrait éprouver l'innocence d'un sentiment tout neuf de l'amour divin « Comment aiment-ils Dieu ? [...] elle put sans trop d'effort s'abandonner à la spiritualité du lieu, découvrir le faste du rituel, l'orgue qui vibre jusque dans le cœur, pointe cherchant les recoins de son âme – « c'était peut-être cela être chrétien » – ? (*EDM*, 35-36).

Néanmoins, le repli sur soi, les préjugés et l'égoïsme sont autant d'écueils qui entravent la cohabitation harmonieuse entre les deux communautés. L'enfant part en guerre contre toute forme d'intolérance et de rejet de l'autre. L'accès à la mosquée que deux « barbus » ont refusé à son amie Hélène, met l'enfant hors d'elle :

Cette fois, elle avait l'occasion d'échanger l'accueil de son amie chrétienne à la mosquée de la ville contre naguère, sa présence musulmane dans la cathédrale Saint-Charles d'Alger. Mais des vigiles barbus postés à l'entrée de l'édifice, deux cerbères féroces, interdirent l'entrée à son amie, « Incroyante » lui dirent-ils. Furieuse contre son Dieu, injuste et décidément xénophobe, rageant contre ce sanctuaire drapé dans ses hautes et offensantes murailles, elle refusa d'abandonner la chrétienne sur le seuil et, honteuse, elle l'invita à rechercher la visite de lieux plus cléments (*EDM*, 37).

L'enfant revient au christianisme en évoquant les moines vivant en Algérie, qui sont représentés comme des êtres entièrement dévoués à Dieu et aux hommes, des êtres pieux et généreux qui passaient tout leur temps à prier : « C'était devenu

pour la famille presque une habitude de venir s'installer dans la prairie entourant le couvent des moines qui vivaient là, dans le recueillement et le silence. Les moines leur réservaient un accueil toujours chaleureux et après quelques mots de bienvenue échangés dans une langue précise et emplie de respect, leur rapportaient dans de grands pots de grès de l'eau fraîche et quelques fruits du verger » (*EDM*, 14-15).

Dans ce va-et-vient entre les deux tableaux dressés par l'auteure sur les deux sociétés, et comme pour condamner l'Autre cette fois, Berger s'insurge en s'indignant de l'image que détient le Français sur la société algérienne, notamment de la place de la femme dans la société :

Les menaces d'indépendance avaient pourtant bien décidé les autorités coloniales à opérer une tentative d'adaptation culturelle et c'est ainsi, qu'un jour, dans les manuels scolaires, Jean et Martine furent remplacés par Ali et Omar, nouveaux compagnons éducatifs des petits Algériens, deux garçonnets en gandourah, cheveux frisés et peau couleur cacao, se promenant parmi les chameaux et palmiers, gardant les troupeaux de moutons ou jouant pieds nus, dans l'oued. Parfois, une fillette apparaissait dans l'image pour disparaître aussitôt sous la ferme injonction de ses frères lui ordonnant de rejoindre sa mère pour s'occuper des petits ou préparer le couscous. C'était le théâtre des pédagogues français, la vie arabe c'était cela (*EDM*, 121).

Excédée par l'absurdité des adultes, l'enfant et son amie Hélène tentent de trouver une échappatoire, comme pour transcender la stigmatisation, la haine et donner libre cours à leurs esprits paisibles, à la recherche de correspondances entre ces deux religions qui semblent si éloignées l'une de l'autre :

L'après-midi, se promenant main dans la main avec son amie sur le boulevard du front de mer, et conversant aussi sérieusement que pouvaient laisser paraître deux adultes, énumérant les avantages respectifs des deux religions et recherchant à établir les correspondances, elle fut embarrassée de ne pouvoir opposer à la communion solennelle des chrétiens aucune autre cérémonie musulmane sinon, encore que de manière très peu assurée car il ne concernait que les musulmans de sexe masculin, le rite de la circoncision (*EDM*, 38).

La langue française, entre modernité et pouvoir

La fascination de l'enfant pour la langue française, langue si familière, mais aussi, son désir d'intégration, de communion avec l'autre et sa volonté toujours accrue pour découvrir son monde et ses codes poussent l'enfant à s'approprier cette langue, comme nous le montre son enthousiasme à l'école française : « Sa ressemblance avec les filles françaises et la familiarité de leurs échanges, de leur langue, un lien dont l'enfant se sentait exclue : quel code secret les unissait donc ? À chaque leçon de récitation, c'était une revanche, un bonheur pour l'enfant, elle montait sur l'estrade et récitait les vers d'Émile Verhaeren ou de Jean Richepin, poètes qu'elle ne rencontrera plus guère après, ou ceux de Victor Hugo pleurant sa Léopoldine disparue » (*EDM*, 24).

Outre cette passion pour le français, cette langue représente pour l'enfant la langue de la modernité et du progrès, une langue susceptible de lui ouvrir les portes de l'avenir et lui permet d'acquérir un statut social pareil à celui de son père. Impossible d'échapper à cet idiome, utilisé même au sein de la famille :

La langue française allait-elle encore une fois inscrire sa trace jusqu'au cœur de l'union fondatrice, telle une marchandise en transit clandestin troquée contre quoi ? Au terme de quelques générations la langue arabe disparut peu à peu pour se laisser déraciner par le français, devenue langue « maternelle » qui envahissait lentement l'univers familial, désignait le code de la réussite du progrès, des Lumières comme une terre promise de la modernité ; jusqu'à ce que la dernière petite fille, l'enfant sût à peine prononcer le son guttural de son prénom (*EDM*, 66).

La langue arabe ou le retour aux sources

La langue arabe pour la protagoniste est d'abord un signe d'appartenance, le seul, d'ailleurs, selon la narratrice qui nous précise que cette langue est : « L'unique miroir de son identité arabe » (*EDM*, 57). Son amour pour la langue française, conjugué avec son désir de la dominer font de sa propre langue une « langue étrangère » et provoque chez elle un sentiment de dédain : « Une langue qui est parlée par personne dans le monde » (*EDM*, 38). Toutefois, pour les parents de cette dernière, c'est une question d'honneur et un attachement aux origines. Malgré sa fréquentation de la medersa⁶, l'enfant n'arrive toujours pas à apprendre l'arabe. Les mots et les expressions sont appris par cœur, sans que cette dernière ne sache ce qu'ils peuvent bien signifier. Heureusement, la mémorisation de l'hymne national et de quelques sourates du Livre Saint lui sauve parfois la face et font tant de plaisir aux membres de sa famille, garants de la culture arabo-musulmane :

Grâce à la medersa l'enfant avait acquis les bases culturelles indispensables de son éducation : Qassaman, la Fatiha et la Chahada. Mais pour elle, ce n'étaient que lettres et paroles, emblèmes inintelligibles de son origine. Lorsque devant la famille réunie, elle était conviée à exhiber ces signes d'appartenance, fièrement et d'une voix claire, elle commençait sa récitation légèrement troublée par ce qui lui semblait être un mensonge. Mais le léger vertige que provoquait en elle l'apparente maîtrise d'une langue étrangère, la sienne, était plus fort et semblait l'abuser elle-même. Personne par bonheur ne lui demanda le sens de ses paroles. L'honneur de ses parents accusés parfois d'être trop « modernes » était sauf (*EDM*, 34).

Paradoxalement, la non maîtrise de la langue arabe provoquait chez la protagoniste une sorte de mélancolie et une fois adulte, elle fera tout pour la reconquérir : « Jamais pourtant l'enfant n'oublia ce cadeau, ce morceau de langue qu'elle portait en elle comme le signe précieux de son origine » (*EDM*, 35). L'arabe permettra à l'enfant de renouer avec la culture des siens, raison pour laquelle il nous paraît

⁶ L'école coranique était appelée medersa, traduction littérale du mot « école », en arabe.

inapproprié de parler de déchirure, de dynamique de perte ou de gain⁷ ou encore d'assimilation.

Mariage des cultures : entre traditions et modernité

L'enfant, à l'instar de son père, a su concilier traditions et modernité et c'est pour cette raison qu'il ne serait pas judicieux aussi de parler d'*acculturation* ou de *dé-culturation* s'agissant du roman de Berger. Le premier concept a été défini en 1880, par l'anthropologue américain J. W. Powell⁸. Il désigne les mutations culturelles des immigrants vivant en Amérique et le fait de vouloir imposer un système culturel à ces derniers. Un phénomène qui résulte, selon de nombreux chercheurs, du contact direct et permanent entre différentes cultures en : « entraînant des changements importants dans les modèles culturels de l'un ou de l'autre groupe ou des deux »⁹. Ce qui se traduit, selon J. W. Berry, par différentes attitudes chez l'individu, dont « le stress d'acculturation »¹⁰. Quant à la déculturation, elle désigne la perte totale ou partielle, parfois volontaire, de l'identité traditionnelle au profit de la nouvelle culture, ce qui n'est pas le cas dans notre roman, puisque la protagoniste est toujours attachée à sa culture d'origine.

En effet, l'enfant et son père semblent bien avoir compris l'enjeu, comme nous le montre cet exemple du père, qui s'est marié de manière traditionnelle, mais qui a exigé que sa future épouse soit instruite en français : « Certes, après quelques menues frasques de jeune homme révolté, il s'était résigné à se marier traditionnellement sans avoir jamais vu le visage de sa future épouse, mais à la seule condition que celle-ci fût instruite – en français bien entendu –, afin, disait-il, qu'elle puisse déchiffrer les ordonnances que le médecin prescrivait à ses enfants malades et éviter de les empoisonner » (*EDM*, 66).

À la fin du roman, le personnage se réjouit de cette double appartenance. Tel est semble-t-il le sens institué de l'auteure, qui vit l'interculturel comme une richesse, refusant le rapport d'opposition entre ces deux espaces culturels, dans cette autofiction où elle nous parle de son expérience personnelle. Car, bien que les noms des personnages soient modifiés, tout dans le roman de Karima Berger laisse entendre qu'il s'agit là du récit de soi, en empruntant des techniques narratives propres à la fiction. Les noms des lieux correspondent à des lieux réels

⁷ L. Tassinari, « Sens de la transculture ». *Le projet transculturel de Vice Versa*. Actes du Séminaire international du CISQ, Rome, 25 novembre 2005, (éd.) A. P. Mossetto, Bologna, Pendragon, 2006, pp. 17-29.

⁸ Cité par D. Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, Éd. La découverte, 1996, p. 54.

⁹ R. Redfield, R. Linton & M. J. Herskovits, « Mémoire sur l'acculturation », [in] *American Anthropologist*, tr. fr. E. Lavenue, vol. 38, 1936, p. 149.

¹⁰ J.W.Berry, « Social and cultural change », [in] H.C. Triandis and R. Brislin (Ed.), *Handbook of Cross cultural Psychology*, vol. 5, Social, Boston, Allyn and Bacon, 1980.

où elle a grandi. Certains événements ont vraiment eu lieu, comme son départ en France juste après l'indépendance de l'Algérie, même les personnes réelles qu'elle cite, comme les moines de Médéa qui ont été assassinés pendant la décennie noire. Le récit est raconté à la troisième personne afin de s'affranchir des « censures intérieures »¹¹ et donner ainsi libre cours à son inconscient, en mêlant souvenirs et imaginaire.

L'enfant des deux mondes est le récit du rapport de l'auteure à ces deux cultures. Deux mondes qu'elle revendique, en assumant ses deux identités : « Je suis arabe et française, orientale et occidentale, musulmane et laïque, femme et écrivain et tant d'autres choses encore qui ne se disent pas. Ces sources qui m'animent [...], je veux encore et encore les faire travailler ensemble »¹².

L'œuvre de Berger est marquée par le refus d'une appartenance à une culture identitaire close. Cette dernière se démarque volontiers de l'appartenance collective à une seule et unique sphère identitaire : « Aussi violente qu'ait été la colonisation nous privant de nos propres Lumières, dont la langue arabe, elle nous avait ouverts à la modernité. Il fallait intégrer le tout et non le rejeter, *dit-elle*. L'exaltation de la pureté n'est jamais bonne conseillère. Nous sommes tous issus de mélanges »¹³.

Ce que la protagoniste a acquis grâce à sa scolarisation s'ajoute à son héritage culturel. La marque de l'Autre en lui est telle qu'elle ne sera plus jamais la même. L'Autre, pour l'enfant, comme nous le dira Julia Kristeva, n'est autre que la face cachée de soi-même : « Étrangement, l'étranger nous habite : il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie [...] l'étranger commence lorsque surgit la conscience de ma différence et s'achève lorsque nous nous reconnaissons tous étrangers, rebelles aux liens et aux communautés »¹⁴.

Le roman de Berger, dont le titre est évocateur, est un message de paix et de tolérance. Les liens entre les deux communautés sont plutôt harmonieux et pleins de respect mutuel. L'œuvre de Berger n'est pas un plaidoyer féministe ou une revendication d'émancipation de la femme algérienne, à l'instar de quelques écrivains maghrébins. À ce propos Laplatine et Nouss nous diront que : « Le titre *L'Enfant des deux mondes* résume toute l'œuvre. L'univers romanesque de Berger est l'univers de l'entre-deux. Son rapport à sa société n'est pas conçu comme une révolte, un désir de se libérer qui laisserait penser aux écrits de Malika Mokaddem. On n'est pas non

¹¹ A. Ernaux, « Vers un je transpersonnel », [in] *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, 1992, (dir.) S. Doubrovsky, J. Lecarme et Ph. Lejeune, RITM, n° 6, p. 220.

¹² P. Boyer, « Karima Berger, passeuse des rives de la Méditerranée », *La croix*, 2017, en ligne <https://www.la-croix.com/Religion/Karima-Berger-passeuse-rives-Mediterranee-2017-03-03-1200829083> (page consultée le 27.01.2019).

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

plus dans un esprit de cohésion ou d'osmose, mais celui d'une confrontation, d'un dialogue »¹⁵.

Le brassage culturel est une expérience que Berger conçoit non pas comme une déchirure, mais comme une richesse. Être nourri par la culture française, être moderne, n'empêche pas de rester attaché à sa culture ou à ses origines. Berger ne remet pas en question son algérianité. L'indépendance a permis à l'enfant de renouer avec les siens comme en témoigne ce passage : « Ce jour-là elle chanta *Qassaman*¹⁶ en communion avec les autres, elle connut sa première émotion de foule, de groupe, de nation, de patrie, cette fois elle en faisait partie » (*EDM*, 79). Néanmoins, elle a toujours du mal à oublier sa partie française et c'est ce qu'elle reproche d'ailleurs aux Algériens dans le roman.

Le rapport à l'autre dans le roman n'est pas toujours celui d'opresseur/opprimé, colonisateur/colonisé. C'est un rapport parfois de haine, mais paradoxalement, c'est aussi un rapport de tendresse et d'amour. Ainsi, l'auteure exprime ce sentiment à la fin du roman, comme pour couronner son œuvre : « L'Algérien se sent contraint de dire dès sa première journée passée en ce pays : "J'aime pas les Français", violente dénégation d'une belle déclaration voilée » (*EDM*, 80).

Les figures religieuses des moines de Médéa sont autant d'espaces d'union, d'entente, de paix et de dialogue entre les religions. La religion n'y est pour rien, Berger nous invite à faire le *distingo* entre Islam et islamisme et c'est ce qu'elle s'efforçait d'exprimer tout au long de son roman.

Il ne s'agit pas dans le roman de Karima Berger d'une quelconque dénégation. Comprendre l'autre, c'est le connaître, le respecter dans sa différence. Acquérir une autre langue est une richesse, et sans doute une fenêtre qui s'ouvre sur le monde, et assure, à coup sûr, la communicabilité entre les hommes.

¹⁵ F. Laplantine, A. Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, 1997, coll. « Dominos », p. 5.

¹⁶ L'hymne national algérien.

SINAN ANZOUMANA

Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Revisitation des cartes postales chez Claude Simon : prétextes et pré-textes pour une perspective de l'identité et de l'altérité

*Revisiting postcards at Claude Simon's:
pretexts and pre-texts for a perspective
of identity and otherness*

Abstract: Claude Simon, through parental postcards as a family inheritance, tries to open in his texts themes of an ideological nature. The inscription of the postcard at the heart of the great upheavals which occurred in the XXth century will have been for the sire of the narrator of History in particular, his way of participating in the submission of the planet to the space-time order of empires Westerners and to the narrator who revisits these maps to highlight their paradoxical dimension: saying both the exotic and colonial Elsewhere, the modern and civilizing "Here". The postcard in fine appears to be the appropriate sociocultural metaphor for which one of the underlying merits turns out to be the voluntary and reducing approach to the immensity of the world expressed by the "Self".

Keywords: postcard, otherness, identity, representation, image, printing

À partir du milieu du XIX^e siècle jusqu'à l'ère du numérique, la carte postale s'est positionnée très tôt comme un média de correspondance ouvert, pratique et économique, favorable aux échanges, à la transmission de modèles et des transferts culturels. Si ses usages ont été abondants et variés en son temps, les enjeux suscités par cet objet biface en la littérature demeurent d'actualité d'autant plus que « la signification ou, plus exactement, les significations générées dépassent la simple addition d'un sens visuel d'une part et d'un sens verbal

d'autre part »¹. Dans cette perspective, les manipulations que fait Claude Simon de ces médiums détachés de leur contexte² premier semblent déboucher sur une problématique de représentation. En particulier, dans ces œuvres³ où les cartes postales portent sur des paysages, des objets ou des êtres de pays lointains, exotiques par rapport à la France (lieu de réception), pour le personnage observant lesdites cartes, les commentaires accompagnant les images interrogent sur leur degré de doxologie : s'agit-il de perceptions objectives où l'expérient ne fait que *voir* ; ou s'agit-il, au contraire de perceptions doxatiques⁴, de perceptions avec jugement où l'observant *voit que*. C'est, dès lors, la question de l'altérité – du point de vue de l'Européen occidental que le personnage simonien est – qui se dégage, le sujet observateur voyant en effet un *autre*, dans ces cartes postales qui proviennent de l'*ailleurs*.

Quelques questions paraissent essentielles dans le cadre spécifique simonien : d'une part, à la lecture de ces médias imprimés, quelles missions sous-tendraient leur incorporation dans le narratif ? D'autre part, quelles visions du monde⁵ devrait-on décrypter à partir de ce que Catherine Borel appelle « témoignages scripturaires »⁶ ?

À la lumière de la pensée schopenhauerienne⁷ servant de cadre théorique de réflexion, les dimensions informative et représentative des cartes postales seront prises en compte dès l'abord de cette étude ; cette approche sera suivie d'une analyse de la manière dont ces dimensions encodent l'identité et l'altérité.

¹ J. Baetens, « Une vie en cartes postales ? Pour une lecture « contemporaine » d'*Histoire* de Claude Simon », *Poétique*, n° 174, 2013, p. 262.

² Les cartes sont en réalité destinées à la mère du narrateur. Elles dormaient tranquillement dans un tiroir jusqu'à leur exhumation par le narrateur.

³ Pour ce présent argumentaire, nous nous limiterons à trois textes de Claude Simon, notamment *Histoire*, *La Bataille de Pharsale* et *Triptyque*. Dans le corps du texte, les abréviations *H*, *B*, *P* et *T* serviront respectivement pour désigner *Histoire*, *La Bataille de Pharsale* et *Triptyque*.

⁴ J. Bouveresse, *Essais IV. Pourquoi pas des philosophes ?* Paris, Agone, 2004.

⁵ À ce propos, nous renvoyons aux articles de R. O. Elaho, « Littérature et idéologie : le cas d'Alain Robbe-Grillet », *Francofonie*, n° 3, 1982, pp. 105-109 (Disponible sur : <https://www.jstor.org/stable/43016809>). Il écrit justement, dès le début du texte que : « Si effectivement le Nouveau Roman refuse l'engagement, cela ne veut pas dire que l'idéologie lui fait défaut. On peut même affirmer que le refus de l'engagement par les Nouveaux Romanciers implique nécessairement une certaine idéologie, une certaine vision du monde » (p. 105) et de Jean-Yves Laurichesse, qui, pour sa part, formule que : « Car toute critique des valeurs est sous-tendue par d'autres valeurs, même non formées, même non organisées en systèmes, même minimales. Elles affleurent dans le texte simonien [...] Mais d'autres positions éthiques apparaissent lorsque la représentation se fait dénonciation » (Voir J-Y. Laurichesse, « Quelque chose à dire », *Éthique et poétique chez Claude Simon*, *Cahier de narratologie*, n° 12, 2005, p. 11. Disponible sur <http://journals.openedition.org/> (page consultée le 23.03.2020).

⁶ C. Borel, « Un réalisme impressionnant. Essai sur l'*Acacia* de Claude Simon », Université de Neuchâtel, 2008, p. 10.

⁷ Nous faisons allusion à sa philosophie, le monde comme volonté et représentation.

Prétexte : au commencement était la cartographie

Dans un entretien contemporain à la publication d'*Histoire*⁸ avec Josane Duranteau, Claude Simon revient sur le rapport des cartes postales à la genèse de ce roman emblématique :

J'avais trouvé un stock de cartes postales, où je reconnaissais une correspondance de mon père fiancé avec ma mère. Je savais depuis longtemps l'existence de ces cartes, et tout à coup j'ai eu envie de les décrire, de les raconter. J'ai publié une quinzaine de pages là-dessus dans *Tel Quel*, au cours de l'hiver 1964. J'ai repris ce petit texte avec l'intention de le développer un peu et il est devenu ce roman de quatre cents pages⁹.

Des cartes postales réelles, découvertes par l'écrivain deviennent ainsi occasion, matière à écriture ; matériau d'écriture. En effet, cette collection de vieilles cartes postales parentales a fini par se retrouver au cœur de l'œuvre simonienne. Mais comment cela a-t-il été possible ? L'interrogation amène à la réflexion ce que Lucien Dällenbach a appelé « la question du commencement »¹⁰ chez Claude Simon. À la question du critique de savoir le sentiment de l'écrivain sur le départ de ses textes, l'écrivain répond par « [...] il y a plutôt une sorte d'excitation [...] »¹¹, insistant, dans la suite de l'entretien, sur le terme « excitation ». Selon lui qui ne croît pas en l'inspiration¹², son excitation proviendrait généralement d'un événement ou d'un personnage. Il préfère donc, en lieu et place, les termes « amorcer » ou « déclencher ». Mais c'est plutôt le *stimuli* – visuel surtout particulièrement adapté au registre pictural qui semble le mieux convenir à ce fameux « départ de l'écriture » : « le stimulus visuel est essentiel dans toute l'œuvre et reste le ressort premier [...] »¹³. Eric Le Calvez et Marie-Claude Canova-Green ne diront pas le contraire : « ([...] des stimuli visuels (peintures, sculptures, cartes postales, photographies, etc.) sont à l'origine de certains textes de Claude Simon »¹⁴. En effet, les illustrations des cartes postales entendues comme assemblages de couleurs, de formes, de thèmes, de motifs, scènes etc. et, d'une part, les messages qu'elles comportent, vus sous l'angle graphique (écriture haute, épineuse, rigide)¹⁵ d'autre part, se comportent comme des agents externes qui provoquent la réaction de son

⁸ C. Simon, *Histoire*, Paris, Minit, 1967.

⁹ C. Simon, « Entretien avec Josane Duranteau : "Le roman se fait, je le fais, et il se fait" », *Les Lettres françaises*, 13-18 avril 1967, pp. 3-4. Disponible sur <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/iconographie/article/les-cartes-postales-d-histoire> (page consultée le 23.03.2020).

¹⁰ L. Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 170.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 177.

¹³ B. Bonhomme, *Claude Simon. Une écriture en cinéma*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 241.

¹⁴ E. Le Calvez et M.-C. Canova-Green, *Texte(s) et intertexte(s)*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 118.

¹⁵ C. Simon, *op. cit.*, p. 31. La description de l'écriture se poursuit aux pages 34, 117, 137, 225, 258, 378, 385, 391, 401.

système optique (sa rétine principalement)¹⁶ qui est en fait un système excitable. À propos de sa rétine, il dira : « Je ne vois pas tellement les choses en mouvement, mais plutôt une série d'images fixes. Ajoutez à cela une particularité — peut-être un défaut — de ma vision : les images persistent longtemps sur ma rétine »¹⁷. Ainsi, sa rétine semble fonctionner comme un appareil photographique¹⁸. En somme, ces excitants, et l'on comprend pourquoi l'écrivain insistait sur ce terme, sont au fondement des phénomènes optiques¹⁹ qui vont se produire en lui et vont stimuler son imaginaire. Ces phénomènes optiques et mémoriels très complexes se traduiront finalement en textes sur la page blanche.

Au verso : prétextes pour informer plus que représenter

L'étude approfondie du texte d'*Histoire* permet de comprendre qu'il se construit et se déconstruit en grande partie par les messages épistolaires et les descriptions des iconographies des cartes postales. En effet, ces vieilles cartes postales, destinées initialement à la fiancée du père du narrateur, sont découvertes lors de la vente d'une commode familiale par le fils-narrateur. Son défunt de père, officier-marin de la Coloniale d'alors, tentait de rester en contact avec sa famille, à travers ces cartes postales. Ainsi, il va mettre à contribution les deux faces du médium. Elles sont, dès lors, exploitées judicieusement pour donner des informations à la fois scripturale et picturale à sa fiancée restée en Métropole. Au niveau de ses messages, ils sont généralement lapidaires, se limitant seulement à une date et à une signature (*H*, 33-34). L'indicateur temporel – qui est d'ailleurs obligatoire pour toutes sortes de lettres – fournit ainsi au destinataire des informations à la fois spatiale (le lieu/l'endroit où l'on se trouve) et temporelle (le jour, le mois et l'année de l'écriture du message). Il devient, en l'absence du corps du message, l'unique repère propre à donner des informations personnelles sur le père du narrateur. Par-delà, on comprend que ce dernier est une personne itinérante. Par ailleurs, le corps du message, quand il existe, évoque les banalités de sa vie de colon dans un ailleurs exotique : « Chère amie quel fâcheux contretemps que cette maladie qui vous empêche d'être parmi nous tous réunis. Je veux espérer que cela ne sera pas grave. La vue de ce beau lac déciderait-elle lorsque vous le pourrez à venir jusqu'ici » (*H*, 28) ou encore « Port-Saïd 1/9/10 Je m'embarque demain sur l'Armand-Béhec. Henri » (*H*, 37).

¹⁶ La question de la rétine est primordiale dans la perception visuelle de Claude Simon. À ce sujet, voir Andrea Goulet, « Points aveugles et images différées : les optiques narratives dans *Triptyque* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [en ligne], n° 12, 2017, p. 81. Disponible sur <http://journals.openedition.org/ccs/1014> (page consultée le 20.04.2020).

¹⁷ *Le Monde*, 26 avril 1967, cité par Lucien Dällenbach, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ Voir I. Albers, *Claude Simon moments photographiques*, Villeneuve d'Ascq, P.U. Septentrion, 2007.

¹⁹ Voir A. Goulet, *op. cit.*

On peut le dire, les cartes postales simoniennes sont peu fiables en tant qu'outil d'information d'autant plus que les messages sont laconiques ; ils sont fréquemment limités à une date et à un prénom (Henri) faisant office de signature. En revanche, les iconographies fournissent assez d'informations²⁰ d'ordre visuel et scriptural²¹ sur les espaces inouïs, sur « [la] présence des *choses* et des gens inattendus »²² et donnent accès au voyage imaginaire (pour la réceptrice) et à la description (plus tard, pour le narrateur). Le destinataire, « réservé, énigmatique »²³ se fait peu bavard dans ses messages écrits pour laisser à ces iconographies et à leurs légendes leur expressivité, les « parler » et exercer leur pouvoir de fascination et d'invitation au voyage sur sa fiancée. Plus tard, ce pouvoir va même s'exercer sur le fils-narrateur au point de les remettre à jour par des descriptions. Cette communication par l'iconographie correspond bien à la fonction même de la carte postale illustrée.

On l'aura compris, la valeur référentielle des cartes postales, valeur « qui la constituerait en “représentation” d'un là-bas qui échappe par définition à la deixis »²⁴ est mise en lumière à travers la description des illustrations montrant des paysages de l'Ailleurs exotique. De même, la fonction communicative, intrinsèque de la carte postale, fondée sur l'échange de messages intimes et personnels, quoique brefs ici, prend une force particulière parce qu'ayant la valeur d'un carnet de route. Somme toute, il s'agit, pour l'expéditeur, d'immortaliser son passage en un lieu particulier, d'agir aussi sur sa fiancée et, en retour, attendre sa réaction. Dans cette perspective, les cartes postales s'inscrivent comme des *selfies* de voyage, en encodant des informations du type « Je suis ici » et « Je souhaite vivement que tu sois là aussi ».

Au recto : pré-textes pour représenter plus qu'informer

Arthur Schopenhauer déclarait que « Le monde est ma représentation » et qu'« Aucune vérité n'est donc plus certaine, plus absolue, plus évidente que celle-ci : tout ce qui existe, existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à l'égard d'un sujet, perception que par rapport à un esprit percevant

²⁰ La portée et la valeur de ces informations visuelles délivrées par la carte postale n'en demeurent pas moins tronquées et falsifiées par le regard singulier qui l'a produite et par le traitement qui en est fait.

²¹ Nous faisons allusion aux légendes des cartes postales qui indiquent des noms de lieux, d'espaces, etc.

²² C. Fourcrier, D. Mortier, *Frontières et passages. Les échanges culturels et littéraires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 229.

²³ J. Rousset, « Histoire de Claude Simon : le jeu des cartes postales », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, 1981, p. 124. Disponible sur <http://dx.doi.org/10.5169/seals-248350> (page consultée le 18.04.2020).

²⁴ F. Chenet, « La carte postale et sa fiction. Marcel Thiry et Claude Simon », *Textyles* [en ligne], n° 7, 1990, p. 163.

[...] »²⁵. Cette approche phénoménologique semble expliciter d'une certaine façon la valeur référentielle de la carte postale. En mission dans les territoires d'Afrique et d'Asie d'alors, l'attachement visuel du géniteur, du narrateur, marin itinérant, à des natures inhabituelles, à des « gens de couleur », couplé à sa volonté de rester en contact avec sa famille et de partager avec elle son quotidien dans un Ailleurs exotique ont fini par produire un stock de cartes postales au contenu sémantique ambigu. Sa fiancée, destinataire initiale ne faisait que les visualiser pour tenter de reconstruire des fragments de l'histoire de son fiancé colon. Des années plus tard, c'est autour du fils-narrateur, le « tenant lieu romanesque » de l'auteur de les revisiter, au hasard d'une découverte, car « [il a] suffi de l'avidité rêveuse [de ce dernier] pour que [les cartes postales] nourrisse[nt] son imaginaire puis le récit »²⁶. Il retient deux thèmes représentés sur ces cartes : l'art occidental et l'exotisme.

Image dépréciée : l'Ailleurs, l'Autre dans un exotisme colonial

Histoire, notamment, contient des cartes de ce type. En réalité, celles-ci « enterrées » depuis des lustres dans le tiroir d'une commode et « exhumées » par la force d'une vente refont surface ici par le canal du fils-narrateur, dans un autre contexte. Elles deviennent, dès lors, *texte*. Le discours, coloré de primitivisme, de colonialisme et d'exotisme, qu'il produit sur cet empire colonial interpelle l'enfant qui ne peut s'en faire que des impressions. Sa perception visuelle et imaginaire de l'Ailleurs est conçue, à partir de ces « fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre : lucarnes rectangulaires [...] (H, 19-20) qui « offre[nt] en concentré une représentation du monde »²⁷ ;

ces [...] image[s] trompeuse[s] : [ces] univers inconnu[s], tenu[s] pour merveilleux [qui sont] communiqué[s] par des photographies d'usage touristique, qui n'en donnent qu'un reflet stéréotypé, falsifié par les mises en scène des marchands de voyage [...]»²⁸,

Tout cela, débouche sur ce que Jean-Marc Moura, cité par Emmanuelle Radar, qualifie de « “la fantaisie exotique” [...]“la poésie de l'ailleurs” [...]“le réalisme de l'étrange” [...]“l'écriture de l'altérité” »²⁹.

Dans cette écriture de l'altérité, le terme *images* est employé de façon dépréciative pour décrire des femmes laotiennes ou de villages lacustres (H, 21). Il s'agit,

²⁵ A. Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, PUF, 1966, pp. 25-26.

²⁶ F. Chenet, *op. cit.*, p. 165.

²⁷ J. Baetens, *op. cit.*, p. 265.

²⁸ J. Rousset, *op. cit.*, p. 127.

²⁹ E. Radar, « Putain de colonie ! » *Anticolonialisme et modernisme dans la littérature du voyage en Indochine (1919-1939)*, Thèse de doctorat, Belgique, Université de Paris-Sorbonne, 2011, pp. 130-133.

généralement des termes racistes qui sont employés pour décrire l’Ailleurs : « [...] des voix noires une mélodie noire des cris un groupe noir pataugeant éclaboussant ahanant tirant [...] » (*H*, 260) ou des « [...] enfants indigènes qui crient Oh oh à la mé [...] » (*H*, 398). Pareillement, le champ lexical de l’étrangeté et les allitérations qui prennent en charge la description de Madagascar renforcent cette perception de l’Ailleurs. Plus loin dans le texte, l’espace de Tonkin (*H*, 263) est décrit à travers des indices temporels, spatiaux qui semblent proclamer les origines de l’humanité et sa primitivité. Même l’onomastique et la toponymie dans cet empire colonial français nous transportent dans cet Ailleurs « infernal » qui rappelle, par bien des aspects, la maladie et la mort : « [...] des lagunes de vase immobiles dans les immobiles nuages de moustiques [...] » (*H*, 22-23) ou « [...] pays aux noms de fièvre Majunga Haïphong Mandalay [...] » (*H*, 30). Par ailleurs, l’être de l’Ailleurs est assimilé à des créatures aquatiques (*H*, 65). C’est, en somme, un être primitif vivant dans un espace primitif au sens où l’entend Alice Larrivaud-De Wolf³⁰.

Il est vrai que ces « cartes venues d’Asie ou d’Afrique » (*H*, 20-21) sont, à l’origine, l’expression du choc d’un officier marin de la Coloniale devant des natures inouïes, des choses et des hommes inattendus. À juste titre, elles se ramènent à l’exotique qu’il leur confère : ce sont en quelque sorte des enregistreurs ethnographiques de l’Ailleurs, d’abord par ce regard singulier qui est produit à son recto et puis par ce regard neutre du fils-narrateur. Par-dessous tout, ce regard singulier est résolument une vision³¹ du monde que, derrière son tenant lieu romanesque, l’« auteur biographique »³² ne partage, apparemment pas, y voyant un Ailleurs mal traduit. Ainsi, la tentative d’échange de timbres entre deux amis – le narrateur et Lambert – (*H*, 213-215) se présente comme essentielle pour évoquer l’impérialisme occidental, la « supériorité indue de l’Europe sur les autres cultures »³³. C’est pourquoi nous souscrivons à l’analyse de Jean-Yves Laurichesse qui mentionne que :

[...] la description des cartes postales [...] ne peut être lue que comme une vigoureuse dénonciation de l’injustice brutale du système colonial [...] Par-delà les mots abstraits qui orientent la lecture [...], c’est la confrontation même des cartes postales qui fait sens et porte jugement, ce qui montre bien qu’elle n’est pas une simple « combinaison » formelle³⁴.

³⁰ A. Larrivaud-De Wolf, *Le primitif dans l’œuvre de Maupassant*, Thèse de Doctorat, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2011, p. 23.

³¹ Les thématiques des cartes postales illustrées procèdent généralement d’un ensemble de valeurs collectives articulées autour du sentiment de nation et de la figure de l’Ailleurs. Le mode de sélection d’une carte s’organise donc suivant ces rapports et des missions qui lui sont associées : mission d’ordre idéologique, politique ou social.

³² Nous empruntons cette expression à Jan Baetens (voir J. Baetens, *op. cit.*, p. 264).

³³ J-M. Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, 2003, p. 7.

³⁴ J. Laurichesse, « Quelque chose à dire », *Éthique et poétique chez Claude Simon*, *Cahier de narratologie*, 12, 2005, p. 11. Disponible sur <http://journals.openedition.org/> (page consultée le 23.03.2020).

Image appréciée : le Même, l'ici pour une vision esthétique et moderne

Les images appréciées, pour aller dans le sens de Christian Malaurie, veulent « se distinguer à tout prix du quotidien en se présentant à ses publics en tant qu'[images extra-ordinaires] à travers les “grandes” collections publiques ou privées d'images d'art »³⁵. Elles foisonnent dans l'œuvre simonienne comme, par exemple, ici où on voit un personnage « arrêté devant un comptoir où des cartes postales reproduisant des tableaux sont rangées dans des petits casiers) (*B. P.*, 191). Comme une sorte d'éléments manquant dans un puzzle ou dans un dualisme, de telles cartes constituent, peut-être, une tentative de légitimation de l'impérialisme occidental, colonialiste, à travers des *images-vues* exhalant la beauté de la culture et de l'art occidental. Dans *Histoire* (*H.*, 250 à 265 surtout), une série de cartes postales de cette tendance se chevauchent et se disputent le texte avec les cartes de l'Ailleurs. Elles évoquent, en effet, par leurs légendes, des endroits « civilisés », des « lieux de rêve » de la Métropole et de l'Occident.

Dans ce contexte, elles valent pour dénoter un Ici et un Moi positifs. L'Ici est désigné sous la forme d'une toponymie exaltante qui exhibent ses lieux remplis de loisir, de divertissement et de plaisir. Même l'un des timbres, « la Semeuse », qui apparaît sur plusieurs cartes postales, participe, de par ses couleurs et son dessin, à cette beauté spatiale du « Moi ». Ailleurs, sur une carte extraite de *La Bataille de Pharsale*³⁶, c'est la qualité et la diversité de l'art occidental qui se laissent découvrir, notamment des chefs-d'œuvre de peinture (*B. P.*, 228-229). La première reproduction est bien identifiée, il s'agit de la toile *La Jalousie*³⁷ (ou *Les Effets de La Jalousie*) faisant partie des peintures religieuses de Lucas Cranach l'Aîné, peintre allemand de la Renaissance. Pour mieux vendre cette reproduction miniaturisée, la carte propose une légende en trois différentes langues et s'ouvre ainsi à un public ciblé³⁸.

L'illustration de la seconde carte est également une reproduction d'un tableau « religieux » de Pieter Bruegel l'Ancien intitulé *La Bataille des Israélites et des Philistins*³⁹. Un peu plus en avant, une carte postale dont l'illustration⁴⁰ est une reproduction de *La Défaite de Chosroès* du peintre italien du *Quattrocento*, de

³⁵ Ch. Malaurie, « La carte postale photographique comme médiation territoriale. L'exemple d'Arcachon », [in] *Communication et langages*, n°130, 4^e trimestre 2001, p. 70.

³⁶ C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

³⁷ Voir le site *Le Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou* <http://france.cultureru.com/category/lucas-cranach-laine/> (page consultée le 11.01.2020).

³⁸ En l'occurrence, il s'agit des Français, des Allemands et des Anglais.

³⁹ Voir le site *Parfum de livres...parfum d'ailleurs*. <http://parfumdelivres.niceboard.com/t7652-pieter-bruegel-lancien>, (page consultée le 11.01.2020). Voir aussi B. Westphal (dir.), *Le rivage des mythes : une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Pulim, 2001, p. 260.

⁴⁰ Cette carte semble, au départ, anonyme, brouillée du fait de la légende volontairement muette, inexistante. Cependant, les indications textuelles fournies par la portion descriptive permettent de deviner aisément le titre de cette fameuse fresque de batailles.

Piero della Francesca est décrite (*B. P.*, 268-270). Bref, dans ce texte, les cartes postales s'inscrivent comme des mises en abyme picturales du récit, des métaphores guerrières ; elles y déversent leurs contenus picturaux et participent énormément à la trame narrative. Cette dimension de l'art occidental s'exprime encore dans *Triptyque*⁴¹ dès l'*incipit* ; le texte s'ouvre par la description d'une esplanade (*T.*, 7). Cette description spatiale dont les syntagmes nominaux, adjectivaux et adverbiaux traduisent l'idyllique apparaît, à l'instar de celles susmentionnées, comme une tentative de mise en confrontation avec les cartes postales exotiques évoquées plus haut.

C'est donc un regard appréciatif que porte le narrateur sur ces cartes postales véhiculant l'art occidental, qui exhalent la beauté de l'« Ici ». Le narrateur demeure dans la restitution de ses impressions, mais avec des termes plutôt valorisants. Ces cartes postales illustrant l'art occidental, rappelons-le, à l'instar de celles exotiques, appartiennent à sa défunte mère. Ne sommes-nous pas, alors, en face d'une autre forme d'altérité, dans la mesure même où, selon, Arthur Rimbaud, « *Je est un autre* » ? En effet, l'époque des cartes postales, antérieure à la naissance du fils-narrateur inaugure une autre forme d'altérité. Celle, non plus géographique donc, mais plutôt historique – une altérité propre, en quelque sorte, interne et culturelle.

Tout bien considéré, pour mieux comprendre l'intention voilée de ces cartes postales, ici véhicules de l'art occidental, reprenons ce qu'a dit Jean-Marc Moura : l'exotisme est « le simple refuge de l'idéalisation occidentale des civilisations différentes, colorant les mondes étrangers pour mieux les nier »⁴². En effet, un élément non des moindres et vital pour la carte postale, mais apparemment banal (très miniaturisé par rapport à la carte postale), présente à sa surface, un dessin-symbole qui, en profondeur, semble contenir le programme secret, crypté de l'impérialisme occidental, de la colonisation. On le voit notamment avec le timbre identifié précédemment (la Semeuse) qui détient à la fois des valeurs artistique (dessin) et symbolique (allégorie) indéniables. Les indices textuels disséminés un peu partout dans le texte, en particulier dans l'échange de timbres entre Lambert et le narrateur (*H.*, 213-214) par exemple et les éléments paratextuels permettent de dégager les intentions véritables, mais cachées de l'impérialisme occidental, de l'expansion coloniale. Figure allégorique de la France dont les ramifications mythologiques évoquent Déméter, la Semeuse représente la Métropole comme étant la terre nourricière, de la liberté et de la République selon Évelyne Cohen : « Déesse de l'Agriculture, figure de la Liberté, symbole de la République et de la France [...] »⁴³. Faisant le rapprochement avec d'autres figures mythologiques comme les ménades, les nymphes ou les bacchantes, Cohen met plutôt en avant la gaieté et la joie qui les caractérisent et dont la France a fait siennes. De même, cette assimilation à « la déesse du Printemps éveillant

⁴¹ C. Simon, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973.

⁴² J.-M. Moura, *Exotisme et lettres francophones*, Paris, PUF, 2003, p. 7.

⁴³ E. Cohen, « Le fil d'un symbole : la Semeuse d'Oscar Roty » ; www.oscar-rotty.fr/rotty/articles/ECohen.pdf (page consultée le 15.04.2020).

la terre »⁴⁴ finit de convaincre et justifier par là le projet de « civilisation » et de « modernité » initié par la France à l'encontre des peuples asservis, comme l'a dit le narrateur d'*Histoire*. La France est donc en mission envers le reste de la terre, du monde ; une France marchant vers l'Ailleurs barbare pour l'éveiller et semer de l'air respirable, de la lumière, de la liberté, son savoir sous le soleil tropical selon les analyses de Patrick Laurens :

Dans le grand geste ouvert des semailles, ce que la France offre visiblement aux sillons de l'étendue ce sont les grains de sa civilisation, haute, profonde, que tant d'illustres siècles ont développée ; c'est un exemple de merveilleux labeur, l'œuvre divinatrice de ses savants, l'enchanteresse leçon de ses belles-lettres, de ses beaux-arts. [...] ⁴⁵.

On retiendra que les cartes postales, porteuses d'images d'art occidental, semblent opérer comme des contrepoids à la forte intrusion de celles à caractère exotique dans la trame narrative. Elles tentent de subvertir intentionnellement le discours colonial dominant qui sous-tend ces cartes exotiques en apportant de la lumière, de la vie. Derrière ce type de cartes, se profile la propagande artistique et culturelle de la Métropole. En effet, pendant la période coloniale, la carte postale exportatrice de l'art occidental a servi, à tous les niveaux, les intérêts des puissances coloniales, pressées d'atténuer la violence coloniale et de diffuser une autre réalité fantasmée du patrimoine culturel du « Moi ». Ainsi, à travers ce type de carte postale, il s'agit de décrire la quotidienneté occidentale, la même de l'« Ici » pour brouiller les pistes de la réalité dans les colonies ; contrecarrer le poids des cartes postales exotiques en exportant la beauté culturelle de la Métropole. Elles présentent donc une autre réalité, pas celle des colonies, mais celle qui existe déjà dans l'imaginaire occidental.

« Le mot de la fin ... pour ne pas conclure »⁴⁶

On l'aura compris, des cartes postales, « enterrées » depuis des lustres par une défunte génitrice cartophile et « exhumées » des années plus tard, au hasard de la vente d'une commode familiale par le fils-narrateur, finissent par devenir des « générateurs textuels ». Prétextes pour susciter l'avidité rêveuse du tenant lieu romanesque de l'auteur, pré-textes comme matériau d'écriture, les cartes postales finissent par produire des *textes* aux qualités intermédiaires et interpicturelles insoupçonnées. *Histoire*, bâti essentiellement autour du pouvoir évocateur des cartes postales en est le

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ P. Laurens, *La France démocratique : combats, mentalités, symboles : mélanges offerts à Maurice Agulhon*, Ch. Charle (dir.), Paris, Sorbonne, 1998, pp. 427-428.

⁴⁶ Nous empruntons cette expression à Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *Éthiopiennes*, n° 86, 2011. Disponible sur <http://ethiopiennes.refer.sn> (page consultée le 15.04.2020).

témoignage éloquent. Par ailleurs, nous ne pouvons lire et apprécier les cartes postales de Claude Simon en faisant abstraction des grands bouleversements historiques du XX^e siècle qui ont fait le deuil de tous les métarécits d'explication du monde. Éminemment subjectives, c'est-à-dire techniquement et artistiquement orientées, les cartes, intrinsèquement, postulent des fenêtres ouvertes sur le monde, un regard spécifique, en somme une vision du monde⁴⁷ : « Ce que porte la carte postale est un “Je suis ici” doublé de la représentation du lieu »⁴⁸, dira Tane Benoît. Vision de l'écriture comme l'ont montré d'éminents critiques⁴⁹ de l'œuvre simonienne, mais également monde de visions tout simplement.

Métaphore d'une écriture fragmentaire, hybride, la carte postale est une mise en abyme picturale de l'écriture simonienne et porteuse d'une vision du monde. Selon Christraud M. Geary, « [les cartes postales] attestent de l'appropriation visuelle du monde à l'âge de l'impérialisme »⁵⁰. Elles créent des « taxonomies de l'altérité et établi[ssent] un contrôle visuel sur les peuples de l'Empire »⁵¹. Les cartes postales simoniennes entretiennent fortement cette taxonomie de l'altérité qui se lit finalement dans des rapports conflictuels, en maintenant toujours l'autre à distance. L'approche de l'Ailleurs, censée se fonder sur l'ethnographie converge alors vers l'ethnocentrie chez le narrateur. De cette façon, la dialectique de la « beauté » et la « laideur » ou encore de la « civilisation » et la « barbarie » s'installe et se développe dans ses descriptions. L'Ailleurs est détestable dans la perspective sartrienne, il est le fait du « Moi haïssable » tandis que l'« Ici » est aimable, du fait du « Moi aimable ». Cette dichotomie n'est-elle pas le propre, en réalité, de la présence de l'autre perçue comme une menace d'aliénation ou un potentiel facteur d'altération ? Quoi qu'il en soit, l'Ailleurs et l'« Ici » exprimés ne sont-ils pas, *in fine*, le charme et les impressions d'un « Moi » dédoublé ?

⁴⁷ Voir V. Gocel, *Histoire de Claude Simon : écriture et vision du monde*, Louvain – Paris, Peeters Publishers, 1996.

⁴⁸ T. Benoît, « La carte postale dans la fiction narrative (Simon, Sebald). Un écrit migrateur ? », *Société française de littérature générale et comparée*. Disponible sur <http://sflgc.org/acte/tane-benoit-la-carte-postale-dans-la-fiction-narrative-simon-sebald-un-ecrit-migrateur/> (page consultée le 15.04.2020).

⁴⁹ Nous renvoyons par exemple, en dehors des travaux cités dans ce présent article, à ceux d' Anne-Lise Blanc, « Une image de l'Espagne dans *Histoire de Claude Simon : étude d'une ekphrasis* », *Littératures*, 1995, pp. 177-189 ; J.-Y. Laurichesse (dir.), *Claude Simon géographe*, Paris, Classiques Garnier, 2013 ; B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.

⁵⁰ C. M. Geary, « Mondes virtuels : les représentations des peuples d'Afrique de l'Ouest par les cartes postales, 1895-1935 », *Nouveau Monde éditions « Le Temps des médias »*, n° 8, 2007, p. 76.

⁵¹ *Ibidem*.

MARC AGUIE

Université Clermont Auvergne

L'altérité humaine : les motifs identitaires dans *Djinn* et *La Reprise* d'Alain Robbe-Grillet

*Human otherness: identity motifs in Djinn and La Reprise
d'Alain Robbe-Grillet*

Abstract: This article aims to question the otherness of human nature in Alain Robbe-Grillet. It will be a question of putting in perspective the different relationships between individuals by relying on *Djinn* and *La Reprise*. These novels pose the problem of otherness based on identity patterns. It is a question of the onomastic and facial patterns by which the whirls of sensitivity and perception are flushed out. The encounter of others and oneself awakens sensations, impressions and feelings through which otherness is realized, rejecting all totalizing consciousness. In addition, otherness finds its expression in the relationship of oneself as highlighted by the reflections and images of the mirror and photography, which crystallize the strangeness of being. In all cases, this article aims to show how one perceives oneself and others.

Keywords: human otherness, identity patterns, Alain Robbe-Grillet

Il semble paradoxal d'associer Robbe-Grillet à l'altérité de nature humaine ; cette figure emblématique du Nouveau Roman dont l'œuvre est généralement réputée pour son manque d'ancrage ontologique. Son œuvre clame sans cesse une subjectivité tout le temps décentrée comme l'a remarqué Bernard Olga¹. Les travaux de recherches de Mounir Laouyen, auteur de « Rupture et signification dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet »², témoignent aussi de

¹ O. Bernard, *Alain Robbe-Grillet : le roman de l'absence*, Paris, Gallimard, 1964.

² M. Louyen, « Rupture et signification dans les *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet », [in] *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal [Clermont Auvergne], 2004, p. 173.

cette implosion du personnage qui se traduit par la quête de soi dans la Nouvelle Autobiographie. L'être robbe-grilletien n'est pas absent pour autant des récits, mais présent et relationnel. Il ne définit sa façon d'être au monde qu'à travers l'altérité. Cette notion trouve une parfaite résonance dans *Djinn* et *La Reprise* de Robbe-Grillet, qui constituent le corpus de notre étude. On sait que *Djinn* (1981)³ raconte la relation entre Simon Lecœur, un employé et Djinn, une jeune américaine, l'employeur. Elle le charge d'une mission qui l'amènera, suite à l'accident d'un enfant, à se découvrir autrement. Quant à *La Reprise* (2001)⁴, il cristallise l'enquête de l'agent secret nommé Henri Robin au sujet d'un meurtre à Berlin. Ce détective recherche autrui, le criminel, mais celui-ci ne se laisse pas appréhender, saisir facilement. Ainsi l'altérité questionne ce qu'est le sujet et révèle sa contingence et ses limites.

Contrairement aux critiques qui se sont préoccupés de l'altérité culturelle⁵ et objectale⁶, notre objectif est de mettre plutôt en relief sa nature humaine⁷, à savoir les remous aussi bien de la sensibilité que de la perception, qui sont au fondement de l'écriture du Nouveau Romancier. De ce fait, l'analyse s'intéresse aux motifs identitaires. Il s'agit, d'une part, de montrer comment le nom est un vecteur d'altérité. D'autre part, l'étude concerne la manière dont l'être robbe-grilletien se sent étranger à lui-même. À la rencontre de soi, il éprouve des sensations et des impressions d'être comme un autre. À cet effet, les reflets et les images produits par le miroir et la photographie en sont les motifs à observer. Pour cerner la singularité de l'altérité humaine chez Robbe-Grillet, il nous faut alors l'appréhender dans son rapport à la critique thématique.

L'altérité onomastique

Acte fondateur dans la constitution d'une identité, le nom permet de reconnaître et de se reconnaître. Il est chargé de sens, parce qu'il unit son porteur à lui-même et à son identité profonde, comme en témoigne « Des noms et des

³ Les références récurrentes à cet ouvrage seront désignées par la mention *D*, suivie du numéro de la page.

⁴ Ce roman est aussi publié chez Minuit. Les références récurrentes à cet ouvrage seront désignées par la mention *R*, suivie du numéro de la page.

⁵ A. Maazaoui, « La représentation de l'altérité dans les romans de Robbe-Grillet », [in] *The French Review*, Saint-Denis, Publibook, vol. 68, n° 3, 1995, p. 477.

⁶ B. Dort, « Le temps des choses », [in] *Emmanuelle Lambert*, éd. Dossier de Presse. *Les Gommés et Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet (1953-1956), Paris, IMEC, 2005, pp. 99-109. De même, Roland Barthes, « Littérature objective », [in] *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 29-40, ainsi que « Littérature littérale », [in] *Essais critiques*, op. cit., pp. 63-70, articles parus d'abord dans la revue *Critique* en 1954 et en 1955 respectivement.

⁷ L'altérité de la nature humaine peut aussi évoquer un caractère culturel selon la consonance onomastique, dont nous tiendrons brièvement compte si besoin en est.

personnes »⁸ qui réserve une place de choix au rôle et à la fonction du nom dans des civilisations diverses. Mais le nom est aussi une expression de l'altérité. Au personnage réaliste, doté d'un nom définitif et immuable, Robbe-Grillet oppose un être dont le nom est le symptôme d'une différence qui résiste au familier.

L'ambigüité à l'œuvre du nom

L'altérité est perceptible par l'ambigüité du nom. Cette ambigüité provient d'abord de l'anonymat. Dans *La Reprise*, autrui est intrigant ; il s'agit du criminel dont Henri Robin ignorent le nom. Rechercher le criminel anonyme, c'est se heurter à l'inconnu, à cette part incompréhensible de l'être par laquelle affleure un projet. Il est question d'un mouvement vers autrui grâce à la curiosité. Elle est un désir éveillé par autrui, une concentration et une projection (orientation) des forces intérieures de soi. Le curieux se projette afin de saisir, de posséder autrui, être extérieur à soi, rechercher par soi. Ainsi la curiosité du détective Henri Robin est suscitée par un assassin dont la seule altérité se traduit par sa capacité de distiller l'ignorance, en résistant aux enquêtes policières, en brouillant toute piste d'identification. Il y a ici une sensibilité à l'existence d'autrui, galvanisée certes par la curiosité, mais l'altérité recèle la trace d'une incompréhensibilité.

L'altérité réside aussi dans la malléabilité du nom. Autrui n'est pas nécessairement ce qui diffère de soi. Il peut aussi contredire le « Même » d'un point de vue onomastique. Dans *Djinn*, la jeune fille dont est amoureux Simon Lecœur, s'appelle à la fois Djinn⁹ et Jean. L'association de ces homophones culturellement différents, éveille en Simon l'impression d'un être ambigu, « androgyne » (*D*, 13). Il n'y a plus qu'une confusion, celle qui associe émerveillement et angoisse comme le vit Simon : « Mais, en même temps, cette jeune fille insolente exerce sur moi une trouble fascination » (*D*, 16). La fausseté onomastique accentue cette situation. Il suffit de regarder aux pièces d'identité des personnages pour s'en persuader. Pour la plupart des cas, elles portent visiblement de faux noms. La carte d'identité d'Henri Robin présente confusément un autre personnage au prénom aléatoire, au point que son supérieur en est intrigué. Il s'agit des prénoms « Henri, Paul, Jean » (*R*, 17). Il cache aussi deux passeports dans sa sacoche. « L'un est au nom de Franck Matthieu, l'autre de Boris Wallon » (*R*, 49). Par cette instabilité onomastique affleure le doute. Douter, c'est perdre de vue l'image familière de l'être auquel l'on est lié au profit de celle d'un autre. C'est s'avancer dans une zone de la pensée où plus rien de certain n'existe. Ainsi à la lecture de la carte d'identité d'Henri Robin, son supérieur est

⁸ N. Belmont et C. Leguy, « Des noms et des personnes », [in] *Cahier de littérature orale*, Paris, Presses de l'Inalco, n° 59/60, 2006, p. 412.

⁹ Il s'agit d'un prénom anglais et d'un prénom français. Cependant, Djinn reste le nom d'usage dans tout le récit.

brusquement intrigué. L'ancienne carte d'identité diffère de son apparence davantage comme l'atteste le commissaire Lorentz (à Robin) : « Nous avons aussi en notre possession une ancienne carte d'identité française sur laquelle vos nom, prénom et lieu de naissance ont été falsifiés, Brest-Saint-pierre se substituant à Berlin-Kreuzberg, et Mathias V. Franck figurant à la place de Markus v. Brücke » (*R*, 215).

La conscience d'autrui est alertée, mais rendue confuse par le mouvement, la fluctuation onomastique. Ce qu'il importe pourtant de remarquer, c'est que le personnage troublé est intensément conscient de son trouble, encore que cette conscience ne lui permet pas de surmonter son état de confusion. En effet, Laurentz rappelle à Henri Robin la mort de Markus¹⁰ et se dispose pour le servir comme s'il acceptait la différence identitaire de son détective. La pièce d'identité problématise le personnage, car elle est le signe d'une rupture identitaire. Le passeport de Simon Lecœur engendre l'altérité par sa fausseté. Le nom qui y figure, Boris Koershimen, intrigue les services de la préfecture de police par sa consonance ukrainienne. Elle diffère du nom Robin Korsimos dont se faire appeler Simon. Ce nom (Robin Korsimos) induit une altérité de nature culturelle par sa consonance : « Il s'agirait donc plutôt, cette fois, d'un Hongrois ou d'un Finlandais, ou peut-être d'un Grec » (*D*, 8). C'est dire que l'identité, considérée généralement comme un système de relations et de représentations, trouve dans l'altérité un facteur dynamique de sa métamorphose. Par conséquent, le nom du personnage est confusément en proie à une dialectique du similaire et du dissemblable : comparaison de soi-même à tout ce qui n'est pas soi-même. Ainsi le nom d'Henri Robin évoque une différence onomastique durant ses enquêtes : il s'agit du « pseudo-Wallon » (*R*, 55), « Wall », « Walter » ou encore « Boris Wallon » (*R*, 64). Le nom place le personnage à distance de toute identification homogène de soi et d'autrui.

Des noms imaginaires

L'être robbe-grilletien continue d'être, mais autrement, par le truchement de la dénomination. Elle constitue une donnée sensible par la manière dont autrui se l'approprie. L'exemple le plus saisissant est le prénom de Geneviève, la fille de la victime Dany. Contrairement à *Un Roman sentimental* où Geneviève demande à être appelée Djinn en passant par Gigi, Gynée et Gyn', ce prénom engendre l'altérité par la façon dont il est prononcé par son entourage. Il s'agit de « Gegenecke » pour le prussien, « vite transformé en Gege, c'est-à-dire Guégué selon la prononciation allemande, mais francisé en Gigi et ensuite Djidji pour les américains » (*R*, 95-96). Par ces différentes sensibilités culturelles, ce prénom renvoie finalement à une représentation démarquée de l'être. La prononciation américaine de Gyn' devient aussi Djinn par une transformation graphique. Le prénom Djinn signifie un être à la fois

¹⁰ C'est aussi l'un des prénoms d'Henri Robin.

effroyable, « couronné d'une croûte noirâtre » (*R*, 21) et caractérisé par sa sympathie. Selon la langue arabe, ce prénom dénote aussi un esprit à la fois démoniaque et bienveillant, comme Djinn qui est à la fois un sujet de fascination et d'angoisse pour Simon et Gigi une apparence à la fois belle et un esprit malveillant pour Henri Robin. Dans tous cas, la dénomination coïncide avec l'ambiguïté par la manière dont autrui ressent – y est sensible – le nom.

Entraîné dans une altérité perpétuelle, l'être robbe-grilletien ne persévère alors dans l'être que grâce à une continuelle substitution de son nom. Il est actif dans la désignation de soi et d'autrui. Il évalue le nom, l'envisage à sa convenance. Ainsi le nom de la jeune fille Djinn a la particularité d'envahir l'imaginaire de Simon Lecœur, le narrateur. Presque chaque page de « sa » narration est successivement marquée par ce nom (*D*, 12-13). Bien plus, le nom de Djinn est mentionné plus d'une fois dans certaines pages (*D*, 67-68) narratives et plus de deux fois sur d'autres¹¹. C'est dire combien le narrateur est obsédé par le nom de cette jeune fille. Pour Paul Carvel, l'obsession est avant tout une passion¹², une charge de sensibilité. À en croire Georges Poulet¹³, la passion est une manifestation de la conscience de l'existence d'autrui, une reconnaissance hâtive de l'être désiré par soi. D'ailleurs, Simon ne cesse de « penser à elle » (*D*, 20) avec un « goût d'aventure amoureuse » (*D*, 21). L'altérité est perceptible par l'effet de l'intensité de l'emprise du nom sur l'imaginaire de soi. Le nom de Jane Frank, un nom imaginaire, se substitue brusquement au nom obsédant de Djinn dans l'imaginaire de Simon. Au contraire dans *La Reprise*, l'épouse de la victime assassinée remet en cause son nom Joëlle Kast, en se faisant appeler volontairement Jo Kast par son entourage. Dans un monde où tout se réduit à n'être que l'expérience vécue, ce que l'on perçoit, tant qu'on le ressent, aucune fixité identitaire n'est véritable. Au fil des pages, ce nom (Jo Kast) d'origine serbo-croate francisé, est transformé en Io en allemand pour témoigner de sa nouvelle condition de vie à Berlin (après maintes pérégrinations). Se débarrasser des images périmées de soi pour soi, telle est aussi la pensée nourrie par Simon Lecœur. Celui-ci se faisait appeler « Boris Koershimen » (*D*, 115) dans son passé, bien avant de devenir Simon en sa qualité d'enseignant de français à l'étranger.

Les personnages portent souvent des noms qui leur sont attribués par autrui. Les noms choisis dans le but d'exprimer ce qui n'est pas soi correspondent au type de relation que l'on suggère entre celui qui nomme et l'être nommé. C'est ainsi que Simon est appelé Yann ou encore Jan par la plupart des jeunes filles (ses collègues) pour suggérer l'affinité. Au gré d'autrui, sont attribués des noms imaginaires. C'est le cas d'Henri Robin que ses collègues du service central appellent Ascher. Cette altérité questionne les relations entre collègues. À vrai dire, ce nom allemand (Ascher)

¹¹ Comme le nom de Simon mentionné plus de deux fois sur une page ; cf. p. 70 et p. 111. Par cette symétrie est suggérée l'attention du narrateur à l'égard de cette jeune fille.

¹² P. Caravel, *Mots de tête*, Bruxelles, Laetoli, 2002, p. 518.

¹³ G. Poulet, *Études sur le temps humain*, Monaco, Édition Du Rocher, 1952, p. 145.

est l'expression de la manière dont est perçue Henri Robin. Il signifie symboliquement « l'homme couleur de cendre » (*R*, 48), en ce sens que ce détective mène une mission dont les causes lui sont cachées par ses supérieurs ; c'est se projeter (en quelque sorte) à partir de rien. Au contraire, le colonel Ralph Johnson est connu par l'ensemble des services secrets auquel appartient Henri Robin. Cette connaissance d'autrui révèle une relation amicale grâce à un nom fictif. Le colonel Ralph est surtout connu « sous l'appellation usurpée de Sir Ralph, qui provient seulement d'une allusion amicale à son allure très britannique » (*R*, 191). Se nommer soi-même et être ou se faire nommer, c'est donc choisir le type d'altérité que l'on entend construire.

Le motif facial

Considéré généralement comme ce que l'on perçoit en premier lieu, la face humaine occupe une place importante chez Robbe-Grillet. C'est par sa face que l'être humain se présente dans son individualité propre, constitue une formule unique dans le monde. C'est ce qu'Emmanuel Lévinas considère comme une « épiphanie du visage »¹⁴, la nudité faciale. Mais le motif facial n'est pas toujours appréhendable. Il permet l'écart entre autrui et soi et au niveau de soi-même.

Le visage

Signe par lequel le corps tout entier se trouve résumé et identifié, le visage n'est pas un lieu d'échange avec autrui. Par les remous de la perception, le visage engendre l'altérité. En effet, cette partie anatomique suscite des significations liées à ce que ressent le personnage. Telle est l'expérience vécue par la jeune fille Djinn face à un chauffeur de taxi, qui l'a sympathiquement conduit à une gare. Plus tard, lors d'une rencontre, elle l'aperçoit. Cette fois, le visage de celui-ci provoque brusquement une « impression de malaise » par l'épaisseur de ses « traits dissymétriques », et sa « grande bouche tordue » (*D*, 126). L'altérité est ainsi empiriquement motivée par une sensation dysphorique par laquelle autrui devient un signe de menace, un « personnage inquiétant » (*D*, 128). L'angoisse est telle que chaque visage qui entoure Djinn se déréalise aussitôt. En plus du chauffeur, elle est aussi confrontée à la figure d'un enfant. Son visage se caractérise par sa « pâleur extrême, anormale, fantomatique » (*D*, 129), au point que Djinn s'en détourne par méfiance. La rencontre avec autrui correspond à une distanciation unilatérale à laquelle est sensible Henri Robin. Ce personnage fait la rencontre d'un voyageur en train, son double, dans sa chambre d'hôtel. Sauf que le visage du sosie n'est pas totalement analogique au sien.

¹⁴ E. Lévinas, *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991, p. 206.

Comme Henri Robin, son sosie a un visage dissymétrique « au nez fort, convexe », des « yeux sombres » et des « épais sourcils » (R, 13-14), mais qui provoque un trouble émotionnel lié à un détail facial. Son visage déformé crée à la fois des effets de surprise, d'effroi et de protestation par un rictus. À cause de ce trouble émotionnel marqué au sceau par la peur, affleure une menace d'anéantissement contre l'autre : « Je n'ai plus qu'une idée dans ma pauvre tête : je dois coûte que coûte éliminer l'intrus pour de bon. L'expulser d'ici ne suffirait pas, il faut le faire disparaître [le tuer] » (R, 221). La rencontre avec autrui entraîne un rejet pouvant aller jusqu'à l'expulsion (ou l'exclusion), la persécution, voire la mort. En revanche, Robbe-Grillet met l'accent sur un détail clé du visage : le regard.

Le regard d'autrui postule la différence de soi. L'être regardé se sent quelquefois dévalorisé. L'estime de soi perd sa consistance face à la fixité visuelle. Dans une gare, embarrassée par le regard d'un groupe de personnes, Djinn cherche du réconfort en regardant Caroline, la sœur de son employé Simon, accompagnée de sa fille Marie. Le regard de Caroline et Marie accentue cet inconfort : « Elles aussi fixaient sur moi ces mêmes yeux glacés, inhumains. Elles n'étaient pas dans mon camp, mais dans le leur, contre moi... J'ai senti mes jambes qui se dérobaient et ma raison qui basculait, dans le vide, en une chute vertigineuse » (D, 131).

Le lecteur a la même impression en lisant *La Reprise*. Henri Robin se sent isolé et angoissé par les regards des passagers à bord d'un même wagon que lui, en destination de Berlin. Sa présence est perçue comme celle d'un intrus : « Tout le monde se taisait, l'ensemble des yeux – même ceux des enfants – convergent vers moi avec une fixité insupportable » (R, 13). Le regard des autres a alors un impact décisif sur la manière dont l'on se perçoit.

L'inverse est aussi vrai : l'altérité est engendrée par la façon dont autrui est perçu par soi. Lorsque le regard est excessivement chargé de jugements personnels, il tronque la perception. C'est le cas d'Henri Robin qui regarde très souvent les autres en sa qualité de détective. L'exemple le plus éloquent est celui du bar, où des policiers berlinois enquêtent sur un meurtre en interrogeant certaines personnes parmi lesquelles Henri Robin : « J'ai à mon tour levé les yeux sur ce personnage [l'un des policiers] de haute taille dont le visage avait brusquement changé d'expression : à un désintérêt teinté de lassitude succédait une attention aiguë, presque anxieuse, tandis qu'il fixait quelque chose derrière moi, du côté de l'escalier menant au premier étage » (R, 206-207).

Face à l'interrogation de ces policiers, le détective Henri Robin se sent incriminé, répond avec méfiance, alors que ses collègues¹⁵ ne font qu'objectivement leur métier. Le regard porté sur autrui ne désigne pas nécessairement la méfiance. Face à la splendeur de Djinn, Simon ne reste pas indifférent. Par l'observation fascinée,

¹⁵ Dans le sens qu'ils appartiennent tous (le détective français et les policiers berlinois) au même corps de métiers.

il assimile sa collègue (son employeur Djinn) à un être surnaturel : « Ses grands yeux verts, encore élargis par la pénombre, brillaient d'un éclat étrange, "comme ceux d'une fille qui serait venue d'un autre monde", pensa Simon Lecoeur dès qu'il l'aperçut » (*D*, 103). Par son « regard mystérieux » et surtout « l'éclat extra-terrestre » (*D*, 118) de ses prunelles, l'altérité renvoie au dépassement d'autrui (collègues) comme signe de familiarité, d'habitude. Le regard de soi est donc au bénéfice de l'image d'autrui.

Reflets et images

L'être robbe-grilletien entretient des rapports très souvent complexes avec son reflet et son image. Le miroir et la photographie qui font partie de son quotidien, brodent le phénomène d'altérité de manière étrange. Le miroir est un procédé de dédoublement déconcertant, car il crée un décalage entre l'individu et son image. Dans *La Reprise*, Henri Robin constate qu'il y a un écart entre son reflet et lui. Dans le miroir de la toilette de sa chambre d'hôtel, il n'aperçoit de lui-même qu'une image différente et inquiétante : « Il se regarde ensuite à nouveau, et s'étonne devant cette figure anonyme, sans caractère, malgré une dissymétrie encore plus accentuée que d'habitude. Il fait quelques pas hésitants, désemparés, et pense alors à vérifier le contenu de sa grosse sacoche, qu'il vide entièrement, pièce à pièce, sur la table de cette chambre inhospitalière où il a dormi » (*R*, 49).

L'altérité est du domaine de la conscience obscure, de l'étrangeté de soi-même. Comme le remarque Dominique Rabaté : « les expériences les plus perturbantes, celles que Freud appelle "unheimlich", sont toutes des rencontres de ce Moi méconnu, pour la raison sans doute qu'il ne peut être reconnu »¹⁶. L'altérité questionne ce qu'est l'être, aussi bien soi-même qu'autrui. Dans *Djinn*, c'est le reflet d'un conducteur de taxi qui met en relief ce vécu d'étrangeté de l'être à travers le rétroviseur. Dans ce « petit miroir rectangulaire », la passagère Djinn se heurte à l'image du conducteur. Son visage déclenche soudain un « air sinistre » provoqué par la couleur sombre de ses yeux « profondément enfoncés dans les orbites » (*D*, 120). Cette inquiétante étrangeté d'autrui est motivée par une « imagination délirante » (*D*, 121) de soi. C'est dire que l'identité est alors placée sous le signe de l'infidélité de l'être à lui-même.

En plus du miroir, l'altérité trouve son expression dans la photographie. Cet objet met aussi en lumière la thématique du double. Pour Roland Barthes, la photographie est « l'avènement du moi comme autre : une dissociation retorse de la conscience d'identité »¹⁷. Ce point de vue vaut pour l'être robbe-grilletien qui n'aperçoit de lui-même qu'une image photographique distante. Dans *La Reprise*, la fausse mous-

¹⁶ D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, p. 18.

¹⁷ R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 28.

tache d'Henri Robin le distingue de celle qui figure sur les deux photos d'identités de ses passeports. Il s'agit d'une moustache « ni fausse ni vraie » (R, 48) par laquelle ce personnage devient méconnaissable – passe inaperçu durant ses enquêtes. Selon Lawrence Gasquet, « le propre de la photographie réside en ce mélange discret qu'elle opère entre chimère et réalité »¹⁸. C'est dire que l'image photographique revêt aussi un caractère étrange. La rencontre avec soi-même éveille quelquefois la stupeur et correspond à l'incompréhension comme en témoigne Simon dans *Djinn*. Il est confronté à sa propre étrangeté suscitée par une photo mortuaire, où il apparaît comme un défunt, ayant deux enfants :

Il l'aurait presque parié : c'était là sa propre photographie. Il n'y avait pas à s'y méprendre. La figure était parfaitement reconnaissable, bien que peut-être vieillie de deux ou trois ans, ou à peine plus, ce qui lui conférait un air de sérieux et de maturité. [...] Simon en demeurait comme pétrifié [...] Il portait, sur ce cliché inconnu, l'uniforme de la marine de guerre et ses galons de premier-maître [...] Dans la marge inférieure, deux courtes lignes manuscrites barraient en biais l'espace libre. Simon y reconnut aussitôt sa propre écriture, penchée à contresens comme celle des gauchers. Il lut à voix basse : "Pour Marie et Jean, leur papa chéri" [...]vous aussi êtes mort ! [dit Djinn] (D, 111-113).

L'être robe-grilletien est miné par l'altérité de son existence. Elle trouve son expression dans la reconnaissance simultanée du semblable et du dissemblable, du familier et de l'insolite, de la certitude et de l'incertitude. Tout se passe comme si sur soi-même, personne ne pouvait dire vrai.

Le phénomène d'altérité est, en somme, bel et bien présent dans l'écriture de Robbe-Grillet. Elle y est de façon humaine, constitue une donnée sensible et perceptive liée à l'expérience vécue. L'angoisse, la curiosité, la méfiance, la peur, le doute, la passion, la dysphorie, la stupeur, l'ambiguïté, sont autant de remous qui alimentent la rencontre de soi avec autrui et celle de soi avec soi-même. Par son étrangeté qui réside dans la dialectique de reconnaissance simultanée de l'en soi et du hors de soi, cette altérité rejette la traditionnelle présence d'un être humain accompli, d'une conscience totalisante. De ce fait, la qualité du rapport de soi à autrui et à soi-même dépend finalement, soit de la façon de (se) percevoir l'autre, soit de la manière de lui être sensible.

¹⁸ L. Gasquet, *Lewis Carroll et la persistance de l'image*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 182.

ABDERRAHIM TOURCHLI,
MOHAMMED EL ALAOUI
Université Sultan Moulay Slimane

Identité et altérité dans la littérature négro-africaine d'expression française

Identity and otherness in Negro-African literature of French expression

Abstract: It goes without saying that the literature favors the confrontation with the other and the access to another vision of the mode. This is suggested by the French-language colonial and post-colonial French literature which has put the question of identity and otherness at the center of its concerns. In the context of this study, we propose to focus our interest on the motivations that have decided African writers to focus primarily on this issue which is summarized, in our view, opposition particularism/universalism. We also deal with the way in which these writers have apprehended this problematic, and this by making sure to establish a certain parallel between the generations relating to this literature and by taking care to bring together the thematic dimension and the aesthetic dimension.

Keywords: intercultural, otherness, identity, African literature, synthesis, universality

Dans *Éducation et communication interculturelle*, Martine Abdallah-Pretceille et Louis Porcher considèrent la littérature comme étant « le lieu emblématique de l'interculturel » et l'assimilent à « une discipline de l'apprentissage du divers et de l'altérité »¹. C'est dire que la littérature permet la rencontre avec l'altérité et avec une autre vision du monde. Il s'agit donc pour nous de voir comment la littérature africaine coloniale et postcoloniale a envisagé cette confrontation avec l'altérité et sous quel signe elle l'a placée. Pour ce faire, nous commencerons d'abord par montrer que face à la colonisation aliénante, les écrivains africains mettent en avant

¹ M. Abdallah-Pretceille et L. Porcher, *Éducation et communication*, Paris, PUF, 1996, p. 138.

leur identité et leur culture, ensuite nous évoquerons l'autocritique qu'ils ont faite et qui a pour corollaire la reconnaissance de l'autre et de ses valeurs. Enfin, nous traiterons de la synthèse comme stratégie garantissant la reconstruction de l'identité et l'accès à l'universalité.

L'affirmation du moi

À bien examiner la littérature africaine, l'on remarque, d'entrée de jeu, qu'elle est placée sous le signe de l'affirmation du moi qui se donne à lire, entre autres,

لتلاميذ المتعلمين ف صياغة الخلاصة لمتعلمين نقلها على دفاترهم. ويثبت على الحق، ويحفظ لسانه خصوصا في حالة الغضب.

م مسلم

ي

à travers la dénonciation du colonialisme, la réhabilitation des valeurs et de la culture africaines, à travers les tentatives formelles et les particularismes d'écriture qui servent à trouver et restituer le rythme africain.

La dénonciation du colonialisme et la revalorisation de la culture africaine

Dès son apparition, la littérature africaine de langue française a été mise en demeure de se prononcer sur un problème politique et elle s'est ainsi trouvée engagée dans la dénonciation de la colonisation. Cette dénonciation, faut-il le souligner, éclate dans un livre que l'on peut considérer comme le premier grand roman nègre, *Batouala*, écrit par le Guyanais René Maran et elle se poursuivra dans l'œuvre des romanciers d'Afrique noire tels que Mongo Béti, Sembène Ousmane, Ferdinand Oyono et Nazi Boni. Pour ces écrivains et tant d'autres, il s'agit de réfuter la thèse des colonialistes en démontrant qu'il n'y a pas de peuples sans culture. Ils exaltent les manières de leurs sociétés, ils décrivent leurs coutumes et leurs mœurs. C'est ce mouvement que Jean-Paul Sartre définit d'une seule phrase : « l'homme insulté, asservi, qui se dresse ramasse le mot nègre qu'on lui a jeté comme une pierre et se revendique comme Noir en face du Blanc, dans sa fierté »². C'est dire que les écrivains africains s'inscrivent en faux contre l'aliénation de leur identité. Selon Mucchielli : « il y a aliénation de l'identité tout d'abord si une identité constituée existe par elle-même puis,

² J.-P. Sartre, cit. d'après M. Taïfi, *Le Refus ambigu. Étude du roman africain d'expression française*, Casablanca, Afrique Orient, 2003, p. 18.

ensuite, si un système extérieur intervient sur elle pour tenter de la modifier »³. Visant à affirmer leur identité et à la mettre à l'abri de toute forme d'aliénation, certains écrivains font revivre le temps des épopées et des héros. Ceux-là s'attachent à évoquer les figures de l'Afrique ancienne et insistent plus précisément sur leurs significations symboliques dans les sociétés traditionnelles. Un autre problème préoccupe les romanciers noirs de langue française, celui de l'initiation. Là aussi, ils tentent de restituer les valeurs de l'Afrique ancienne, traitant des rites, liens fondamentaux qui rattachent l'homme non seulement à la communauté sociale, mais aussi et surtout aux forces transcendantes. Cette initiation acquise aux prix de dures épreuves d'endurance et de courage, marque l'étape essentielle dans la vie de l'homme noir. Les rites ont été respectés dans la mesure où ils assurent la sécurité et la pérennité des institutions ainsi que l'équilibre social au sein de communautés africaines.

Parlant de cette valeur d'équilibre, A.U. Ohaegbu affirme : « Tant qu'il y aura le sentiment d'aliénation... l'écrivain rappellera le vieux temps, le temps mythique pour ainsi dire où l'homme se sentait dans un monde cohérent dépourvu d'antagonismes »⁴. Cela dit, le rapport de la culture africaine à la culture occidentale est antagonique. La disposition de l'espace (espace des Blancs et espace des Noirs) dans *Ville cruelle* de Mongo Béti en est l'expression manifeste. À noter que nombreux sont les romanciers qui ont souligné cet antagonisme et ce, en révélant que les colonisateurs habitent toujours un quartier à part ; la ville moderne, plus propre, mieux structurée, plus surveillée, loin des concessions ou des maisons entassées, aux ruelles sales et nauséabondes.

Nazi Boni met en avant l'incompatibilité existentielle entre les deux races qui foncièrement se détestent. Dans *Crépuscule des temps anciens*, il refuse les blancs qui débarquent en Afrique, et promettant de construire les pays en ruine, vont plutôt les enfoncer dans les ténèbres. À l'en croire, l'arrivée des blancs annonce inévitablement le crépuscule des temps anciens. Quant à Mongo Béti, il insiste sur l'incapacité du père Drumont dans *Le Pauvre Christ de Bomba* à pénétrer l'âme africaine et à reconnaître l'existence des religions africaines antérieures au christianisme. Il s'en prend ainsi à la mission civilisatrice qui fait fi des croyances et des traditions africaines. Mongo Béti se lance également dans une longue diatribe contre l'école européenne qui a réduit à néant le fonds traditionnel de millions de jeunes Africains. En témoigne son personnage Mezda, qui a oublié son totem héréditaire, effacé à jamais de sa mémoire par « les ancêtres gaulois ». Pareillement, Cheikh Hamidou Kane s'évertue à démontrer dans *L'Aventure ambiguë* les retombées néfastes de l'école française sur son héros Samba Diallo, poussé au suicide par l'impossibilité de faire coexister en lui deux systèmes de pensée antithétiques.

³ A. Mucchielli, *L'identité*, Paris, PUF, 1986, p. 107.

⁴ A.U. Ohaegbu, « Autour de l'évocation du passé dans la littérature », [in] *Présence francophone*, n° 23, 1981, p. 116.

Les tentatives formelles

Esthétiquement, l'affirmation du moi passe, entre autres, par la réhabilitation de l'oralité et par la rénovation de la langue. Jacques Chevrier est pour en témoigner :

cet attachement, pour ne pas dire cette fixation à l'égard de l'univers des traditions, se manifeste également par un certain nombre de tentatives formelles [...]. À des degrés divers et avec un inégal bonheur, les écrivains africains tentent d'inscrire leur entreprise littéraire dans la perspective des récits, contes, épopées, légendes ou mythes légués par une tradition séculaire. Si l'on en juge par les réactions de la critique, c'est certainement Ahmadou Kourouma qui a poussé le plus loin et avec le plus de succès, cette tentative d'intégration d'éléments narratifs empruntés à l'oralité dans un roman de facture occidentale. Il s'en est expliqué lui-même au cours d'un entretien accordé à *l'Afrique littéraire et artistique* (n° 10 avril 1970) : « Ce livre s'adresse à l'Africain, je l'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique [...] qu'avais-je donc fait ? [...] j'ai traduit le malinké en français, en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain »⁵.

C'est dans ce sens que va cette citation de Simon Battestimi : « Les littératures imprimées en langues importées révèlent un goût prononcé pour la métaphore, l'image, le proverbe, le poétique, l'irrationnel, le mystérieux, le mythe et surtout pour le verbe, plus que pour la narration. La littérature africaine de langue française, on l'oublie trop souvent, n'est africaine que par l'intégration des modes de penser, d'agir, de sentir, empruntés au contexte africain »⁶.

Il découle de cette citation que Battestini situe le centre d'intérêt de la littérature africaine plus dans la culture et l'imaginaire foncièrement africains dont elle se nourrit (mythes, légendes, mœurs sociales et religieuses), et surtout dans les particularismes d'écriture qui servent à traduire cet imaginaire et cette culture du terroir plutôt que dans la narration proprement dite. En lisant *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, on ne peut qu'être abasourdi par la manière dont l'auteur a bousculé les règles syntaxiques. En fait foi le premier paragraphe de l'incipit : « il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima, de race malinké, ou disons-le en malinké : il n'avait pas soutenu un petit rhume »⁷. À lire ce paragraphe, l'on remarque d'emblée, que le verbe « finir » n'est pas employé à bon escient. En effet, la langue française ne tolère pas l'emploi du verbe finir avec l'auxiliaire « avoir » pour dire mourir. Il faut noter que ce choix est délibéré puisque l'auteur l'avait employé avec l'auxiliaire « être » dans l'avant dernier paragraphe du roman. Est-ce pour le romancier, une manière de remettre en cause l'importance des verbes auxiliaires français que le malinké, sa langue maternelle ignore ?

⁵ J. Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Collin, 1974, p. 129.

⁶ S. Battestini, *Écriture du texte*, Québec et Paris, Les Presses Universitaires de Laval et Présence africaine, 1979, p. 428.

⁷ A. Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970, p. 9.

Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que l'auteur a opéré une modification qui n'est pas sans déranger le lecteur. Il en est ainsi pour l'expression « il n'a pas soutenu un petit rhume » l'emploi du verbe « soutenir » dans ce contexte est inadéquat. Pour qu'on soit en conformité avec la correction de la langue, le choix d'une expression telle que « résister à » un petit rhume s'impose. Ceci étant, l'expression « ou disons-le en malinké », nous montre, semble-t-il, que l'auteur est tenté par le fait d'établir un rapport de concurrence entre le malinké et le français.

Il reste à signaler que le recours d'Ahmadou Kourouma au malinké n'est pas motivé uniquement par le fait de vouloir bousculer et malmener la langue française, mais il s'explique également par le fait que l'écrivain vise à montrer, paraît-il, que les langues africaines sont riches dans le sens où elles disposent d'un grand éventail de mots pour dire la même chose et dans le sens où elles génèrent des néologismes. Il cherche à montrer aussi que l'identité africaine ne peut être exprimée par le français dit « classique ».

L'altérité salvatrice

En étant, tant soit peu, attentif à l'histoire de la littérature africaine, l'on remarque à l'évidence qu'elle est marquée par de grandes étapes qui restent chargées d'une dimension idéologique sous-jacente et véhiculent des perceptions du dialogue interculturel. Pour Guy Ossito Midiohouan, la première étape correspond au « roman colonial négro-africain »⁸. Elle renvoie aux romanciers qui se complaisent à justifier la colonisation et à avaliser la culture française qu'ils assimilent à la culture universelle.

L'on peut citer, à titre d'exemple, Ahmadou Mapaté Diagne, Bakary Diallo, Félix Couchoro, Paul Hazoumé qui ont respectivement publié les *Volontés de Malic*, *Force bonté*, *l'Esclave*, *Doguicimi*. Dans son article intitulé « À nos cousins d'Abomey », paru dans la revue *La Renaissance africaine*, Paul Hazoumé ne fait que confirmer ce que nous venons de dire : « Nous devons donc voir dans la conquête française l'expression de la volonté de Dieu [...] votre sacrifice attestera que vous reconnaissez que les soldats français furent des instruments de la volonté de Dieu »⁹. Parlant de cette littérature, Guy Ossito Midiohouan ne manque pas de souligner :

Le roman colonial négro-africain est donc « un acte de sociabilité » dans la mesure où l'écrivain entendait être reconnu (ce qui est un gain substantiel pour un colonisé) et bénéficier d'un statut privilégié par rapport

⁸ G. Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 78.

⁹ Cité d'après A. Samake, « Littérature et interculturalité : Le dialogue interculturel dans le roman africain de langue française », *op. cit.*, p. 66.

à la masse de ses congénères. Dans le même temps, le colonisateur se servait de son œuvre pour légitimer sa domination et ses privilèges comme en témoignent les préfaces de Doguicimi et de Karim¹⁰.

L'œuvre de Karim d'Ousmane Socé, faut-il le signaler, nous situe au cœur des problèmes de l'Africain attaché à ses valeurs mais attiré par celles, nouvelles et efficaces, de l'Occident. Ousmane Socé affirme : « [...] c'est une erreur de sa part de vouloir mener une existence en désaccord avec les exigences modernes »¹¹.

La remise en question des traditions

En face d'un progrès technique qui étendait son empire, d'une école type européen qui promettait l'ouverture sur d'autres civilisations, d'autres univers culturels, bien des écrivains africains se rendaient de plus en plus compte que les temps ne sont plus au refuge derrière un passé glorieux, mais au changement et à l'édification d'une nouvelle Afrique. Il ne s'agissait donc plus pour l'Afrique de rester cloîtrée entre les murs de la tradition.

Si la répression violente exercée par le colonisateur a provoqué la réaction spontanée du refuge et du retour aux origines, la prise de conscience progressive des intellectuels et des cadres africains, depuis les indépendances, les bouleversements économiques et les agissements inhumains des nouveaux chefs africains, toutes ces conjonctures vont permettre la remise en question de tout et engendrer une auto-critique.

Beaucoup de romanciers africains, jeunes pour la plupart, vont s'acharner sur certaines valeurs négatives, semble-t-il, des traditions africaines. Ce qui paraissait jadis faire l'originalité africaine, sera jeté froidement parce que représentant, affirment les auteurs noirs, un phénomène anachronique dans la société actuelle. Il est à signaler que cette remise en question se fait à l'aune des valeurs occidentales basées sur la science et le rationalisme.

Dans un récit significativement intitulé *Le fils du fétiche* (1965) dans lequel il décrit sans complaisance les mystifications des sorciers, David Ananou s'interroge sur le bizarre attachement de ses compatriotes à l'égard de certaines traditions : « Nous ne condamnons pas en bloc toutes nos coutumes, remarque-t-il, par contre [...] il en est de bien déplorables que les préjugés entretiennent avec un soin jaloux et que même les ancêtres, s'ils revenaient parmi nous, trouveraient caduques et opposées à toute saine évolution »¹². Ainsi, le côté formateur et éducateur de l'initiation ne va plus être mis en avant. On insistera, par contre, sur les séquelles qu'elle laisse et sur les traumatismes qu'elle suscite. La litté-

¹⁰ G. Ossito Midiouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 78.

¹¹ M. Taïfi, *Le Refus ambigu*, op. cit., p. 18.

¹² J. Chevrier, *Littérature nègre*, op. cit., p. 132.

rature africaine a traité de la souffrance provoquée par les rites initiatiques. Le cauchemar vécu par Salimata dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma le montre.

Il y a lieu de noter que les romanciers africains ne se limitent pas à la critique des rites initiatiques, mais ils s'en prennent également à la polygamie qui représente un signe de grandeur, de richesse et de virilité dans la conception traditionnelle africaine. En effet, ils vont la considérer comme étant un obstacle à l'égalité entre les hommes et les femmes, et par là même, au développement économique et social des pays.

Cela dit, au-delà de cette remise en question des traditions, lors des indépendances qui n'ont pas tenu leur promesse, certains écrivains vont repenser leur rapport à l'autre. En effet, l'œuvre de Yambo Ouologuem, à titre d'exemple, se veut un appel à une réorientation idéologique du dialogue interculturel. Le noir ne doit plus voir dans le blanc la cause des crises socio-économico-politiques. Il doit entreprendre une introspection, une résorption des crises à partir d'une relecture, d'un réajustement des pôles contradictoires de la contradiction. Comme l'écrit Guy Ossito Midiohouan : « Cette réaction de Yambo Ouologuem qui n'est pas exempte de provocation préméditée exprime son irritation face à l'image mythique et idéale de l'Afrique. Mère mise à la mode par "le mouvement de la négritude" et un certain africanisme européen. Elle s'explique aussi par le désir de trouver une explication cohérente et plausible à l'échec des indépendances »¹³.

Le choix de la langue française et du genre romanesque comme formes de reconnaissance de l'autre

Dès son émergence, la littérature africaine a choisi la langue française comme moyen de communication. En effet, le premier objectif des écrivains africains était de sensibiliser la conscience européenne aux abus et aux scandales de la colonisation française. René Maranne ne tenait pas un autre langage quand il dédiait Batouala à ses « frères de France, écrivains de tous les partis » et les exhortait à « combattre pour un idéal juste et noble »¹⁴. Quant à Senghor, il justifiait naguère le choix du français par sa vocation de métis culturel, dont le message s'adressait aussi aux Français de France. En fait, on peut dire que si Maran, Senghor et combien d'autres écrivaient en français, c'était afin de s'adresser non pas aussi, mais d'abord aux intellectuels français dont ils espéraient sans doute aide et compréhension. Ce en quoi ils ne se trompaient pas totalement comme on le vit en 1948 avec *L'Orphée noir* de Sartre.

¹³ G. Ossito Midiohouan, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, op. cit., p. 78.

¹⁴ G. Ossito Midiohouan, *Littérature nègre*, op. cit., p. 138.

Cela dit, même si les écrivains africains font preuve d'une désinvolture qui se traduit par un goût prononcé pour les procédés relevant de l'oralité et pour les audaces de la langue qui tendent à reconstituer la couleur locale, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils succombent aux sirènes de l'écriture moderne. C'est ce que souligne Jean-Pierre Makouta M'Boukou : « L'adoption par les écrivains négro-africains du terme roman, qui désigne une espèce littéraire signifie déjà pour eux, nécessairement, une allégeance, un acte de soumission aux règles qui régissent "le roman". Choisir de marquer sous le titre du texte qu'on livre au lecteur le mot "Roman", c'est déjà jurer de ne pas déroger aux principes fondamentaux qui commandent l'espèce, ou pour être moins violent, à l'usage établi »¹⁵.

Une littérature de synthèse ou l'identité reconstruite

Si les écrivains africains ont essayé de faire preuve d'innovation proprement africaine, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils font l'objet des influences étrangères. C'est ce que postule Jacques Chevrier :

Il est facile de répondre que l'écrivain, quelle que soit sa nationalité, participe de la vision du monde propre à son époque, et qu'en conséquence il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, souvent à son insu. Dans cette perspective, on ne peut donc qu'être d'accord avec la notion critique d'intertextualité, dégagée par Roland Barthes, selon laquelle tout texte littéraire se situe au carrefour de plusieurs discours. Participant d'une culture qui de plus en plus s'universalise les romanciers africains n'ont donc pas échappé aux mouvements contemporains, et notamment la révolution romanesque de ces cinquante dernières années qui a abouti, après Proust, Joyce et Faulkner à l'avènement du Nouveau Roman¹⁶.

Force est de noter que Mohamed Taïfi¹⁷, lui aussi, dans *Le Refus ambigu* n'a pas manqué de constater que les écrivains noirs de langue française ont été à coup sûr influencés par leurs prédécesseurs blancs. À l'en croire, « les bouts de bois de Dieu » d'Ousmane Sembène est une réécriture de *Germinal* d'Émile Zola. En effet, il y a entre les deux textes une ressemblance pour le moins qu'on puisse dire surprenante. Zola comme Sembène nous font assister à une longue grève (grève des mineurs et grève des cheminots) étalant ses causes et ses conséquences. Les deux textes ont dénoncé les pratiques odieuses de ceux qui exploitent la classe ouvrière. Tous les deux restent fidèles au réel. C'est dire que l'influence de Zola sur Sembène est déterminante et que l'oeuvre du premier a été pour le second, un modèle à imiter. Mohamed Taïfi a parlé également d'une certaine ressemblance entre Mongo Béti et Jules Vallès au niveau du refus idéologique de l'école et entre

¹⁵ J. Pierre, M. Mboukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan/Yaoundé, NEA/CLE, 1980, p. 199.

¹⁶ G. Ossito Midiohouan, *Littérature nègre*, op. cit., p. 154.

¹⁷ M. Taïfi, *Le Refus ambigu*, op. cit., p. 183.

ce dernier et Ferdinand Oyono au niveau de l'humour et l'ironie. Comme les personnages de Vallès, ceux de Ferdinand Oyono se trouvent dans des situations pour le moins tristement comiques.

Bernard Mouralis, quant à lui, parle de « carrefour d'écriture »¹⁸. L'on est donc en présence d'une esthétique hybride ou d'un « hermaphrodisme littéraire »¹⁹ pour reprendre une expression de N'da Pierre. Cette esthétique se veut, semble-t-il, une quête identitaire à l'ère de la mondialisation culturelle car elle revendique la fraternité universelle des races, des hommes. La mort de Okonkwo dans *Le monde s'effondre* est l'expression parfaite d'une certitude : la perte de l'âme en dehors de toute tentative d'ouverture. Aussi Bintou Bakayoko parle-t-elle de « poétique de l'interculturalité ». Charles Nokan, qui en est en réalité l'initiateur, la définit ainsi : « La vie est semblable à un fleuve qui traverse la forêt, la savane, le sable fin et la boue. L'art doit saisir tous ces visages en même temps. Il ne s'agit plus d'écrire un roman très unifié et monotone [...] L'homme est appelé à transcender sa solitude »²⁰.

L'universalité

Abstraction faite de l'intertextualité qui peut passer pour une stratégie syncrétiste faisant fi des frontières, certains écrivains africains se complaisent à traiter de certains thèmes qui ne sont pas l'apanage de l'homme africain. Il s'agit, entre autres, de la violence politique, du chômage, de l'émigration, des inégalités et de la condition féminine etc., c'est dire que nous avons affaire à des romans de dépassement qui confèrent à la littérature africaine une dimension universelle.

Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma fait partie de ces romans. En effet, en dénonçant les abus et les tares des nouveaux régimes, Kourouma fait un plaidoyer pour l'humain. Le lecteur ne peut que s'indigner contre les enlèvements, les expulsions, les arrestations, les jugements arbitraires et toutes les formes d'injustice. Le roman accède également à l'universel à travers le personnage de Fama. En effet, au-delà de son expérience dramatique, il est le symbole de l'humanité sujette à des forces qui la dépassent, une humanité dans laquelle chaque lecteur peut se reconnaître. La dimension universelle de l'œuvre est perceptible, entre autres, dans la sympathie qu'on a pour les femmes excisées, comme Salimata, victimes des traditions traumatisantes et dans la compassion qu'on éprouve pour les chômeurs, les marginaux et les miséreux. *Les soleils des indépendances* est donc une œuvre

¹⁸ B. Mouralis, « La littérature africaine et le fait colonial : quels traitements aujourd'hui ? », [in] *Cultures Sud : Retours sur la question coloniale*, n° 165, avril-juin 2007, p. 91.

¹⁹ P. N'da, « Le roman africain moderne : pratiques discursives d'une écriture novatrice. L'exemple de Maurice Bandaman », [in] *Ethiopiennes*, n° 77, 2^e trimestre, 2006, pp. 63-84.

²⁰ Ch. Nokan, cité d'après A. Samake, « Littérature et interculturalité : Le dialogue interculturel dans le roman africain de langue française », [in] *Ethiopiennes*, n° 86, 2011, p. 68.

qui a permis à Kourouma de transcender sa référence pour mieux exprimer son originalité.

En somme, la dialectique identité/altérité est une problématique consubstantielle à la littérature africaine de langue française qui, étant destinée à tout le monde et reçue différemment, incarne cette articulation entre la singularité et l'universalité en devenant un médiateur dans la rencontre et la découverte de l'Autre. Elle appréhende la notion d'échange et de dialogue des cultures en créant ce que le poète Senghor appelle « un universalisme territorialisé ». Elle illustre ce va-et-vient d'une rive à l'autre de la pensée, jouant en cela avec deux systèmes de références et avec deux espaces : tous les écrivains parlent et écrivent à partir d'un topos situé géographiquement même si cette géographie peut être celle de l'imaginaire. La littérature de l'Afrique subsaharienne offre le spectacle d'un double espace : celui – géographique – du pays de prédilection et celui – linguistique – de l'Occident. Cette caractéristique révèle un lieu d'écriture toujours écartelé entre deux espaces nécessairement en conflit : d'une part, la langue française avec sa culture, sa littérature, sa civilisation et sa religion ; d'autre part, la langue d'origine avec tout son bagage culturel, littéraire et religieux. Il s'agit d'une littérature de carrefour où des langues et des cultures se rencontrent voire s'affrontent, mais qui nécessite pour être comprise un lecteur averti, capable de s'ouvrir sur la culture de l'Autre et de se voir lui-même avec les yeux de l'Autre, un lecteur qui interprète, donne vie et survie à l'univers imaginaire de l'auteur en créant son propre univers imaginaire, un univers stylisé via le triomphe de l'écriture qui reste un exercice d'altérité cosmopolite, capable de dépasser les ségrégations raciales, de parcourir les différences. Lire et interpréter le texte littéraire africain permet de connaître les petites littératures dans la république des lettres, réduit les écarts, rapproche les peuples et neutralise les stéréotypes. Combattre les identités meurtrières en faveur du sentiment d'appartenir à l'aventure humaine : n'est-ce pas là le grand pari de cette littérature ?

ÉMILE AMOUZOU

Université Félix Houphouët-Boigny

Identité et altérité au reflet du miroir dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun : essai d'analyse épistémocritique

*Identity and otherness in the reflection of the mirror in the work
of Tahar Ben Jelloun: an essay of epistemocritical analysis*

Abstract: The postcolonial literary productions of French-speaking Africa are good places to experience otherness on various levels: human, aesthetic and cultural. In the diptych by the Moroccan writer Tahar Ben Jelloun, *The Sand Child* and *The Sacred Night*, the mirror, an object, is also the motif for rethinking the relationship with the Other as well in the ethics of human existence as in the aesthetics of literary writing. An epistemocritical analysis besides shows that narrative discourse is constructed on mirror structures which bring together various human science paradigms on self-construction with regard to otherness. The mirror as a unique code reflects philosophical, psychoanalytic and psychosociological discourses which in form the literary text as far as its aesthetics level is concerned to translate an ethics of human existence centered on the edifying presence of the face of the Other.

Keywords: Identity and otherness, mirror, epistemocritical, literature and humanities, interdisciplinarity

La littérature est une discipline qui entretient un rapport étroit avec le monde et les autres sciences, et qui permet de configurer une esthétique du divers¹ sans pour autant cesser d'être elle-même. Ainsi, la littérature africaine francophone postcoloniale épouse des formes qui coïncident avec cette conception de Michel de Certeau : « le texte littéraire, qui est aussi un jeu, constitue un espace, également théorique et

¹ Nous empruntons l'expression à E. Glissant dans *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

protégé à la manière d'un laboratoire, où se formulent, se distinguent, se combinent et s'expérimentent les pratiques rusées de la relation à autrui »². Le laboratoire littéraire devient cet espace pour penser la dynamique altéritaire comme voie indiquée pour la construction de l'identité.

Cet élan d'édification où l'altérité joue un rôle primordial dans l'être et le devenir de soi, se ressent dans l'esthétique littéraire de Tahar Ben Jelloun, écrivain marocain. Son diptyque, *L'Enfant de sable*³ et *La Nuit sacrée*⁴, pose la problématique d'être soi et de la construction de l'identité personnelle dans un univers où l'autoréférence (groupe) voue l'être humain à une non-existence. Son texte semble construire, autour du mot-objet miroir, un motif de la relation à soi et à l'Autre tant dans l'éthique de l'existence humaine que dans l'esthétique de l'écriture littéraire. Dès lors, comment le discours narratif benjellounien configure-t-il des structures du miroir qui mettent en confluence divers discours des sciences humaines sur la construction de l'identité au regard de l'altérité ?

Nous envisageons d'analyser la manière dont le miroir en tant que code unique réfléchit des paradigmes philosophique, psychanalytique et psychosocial qui informent le texte littéraire sur le plan de son esthétique, pour traduire une éthique de l'existence humaine centrée sur la présence edificatrice du visage de l'Autre. Les dispositifs du miroir transforment, en effet, le texte littéraire en cet entre-deux de la médiation discursive et scientifique et le posent comme un espace d'interdiscursivité.

Dans une approche épistémocritique, suivant Michel Pierssens⁵, nous tenterons d'analyser la stratégie d'écriture benjellounienne comme une élaboration d'un argumentaire au carrefour des sciences humaines sur l'importance de l'altérité. L'étude abordera le miroir comme objet d'interface interdiscursif et interdisciplinaire qui formalise l'altérité de la littérature, pour reprendre le titre de Serge Margel⁶. Elle analysera le miroir comme opérateur formel du discours narratif sur la relation à l'Autre. Elle s'attachera, enfin, à relever la signification éthique des motifs du miroir.

Le miroir et ses structures comme indices d'interdiscursivité

À cette étape de l'analyse, il est question de relever la présence du miroir et de ses structures pour mettre en évidence les paradigmes de sciences humaines qu'ils réfléchissent dans le discours narratif.

² M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », n° 258, 2016, p. 12.

³ T. Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *ES*, suivie du numéro de la page.

⁴ T. Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987.

⁵ M. Pierssens, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1990.

⁶ S. Margel, *Altérités de la littérature. Philosophie, ethnographie, cinéma*, Neuchâtel, Hermann, 2018.

Du surgissement du mot-objet miroir dans l'histoire d'Ahmed/Zahra

Le diptyque de l'écrivain marocain est globalement une histoire de falsification et de déni identitaires. Dans *L'Enfant de sable*, un père musulman qui a sept filles décide que la huitième naissance sera un mâle. Ainsi, le huitième enfant né de sexe féminin est travesti en mâle et éduqué comme tel. Lors de sa maturation Ahmed prend conscience de sa vraie identité féminine et décide d'entreprendre son affirmation. Dans les récits de son enfermement et de sa prise de conscience dans *L'Enfant de sable*, puis de sa sortie à la rencontre de l'Autre pour reconstituer son identité dans *La Nuit sacrée*, vont surgir le miroir et ses structures comme élément de modulation de son processus de reconstruction identitaire.

Les occurrences du mot « miroir » se distribuent inégalement dans les deux corpus. Dans *L'Enfant de sable*, on dénombre quinze occurrences du mot. Il semble intéressant de citer avant tout les extraits suivants :

« Je me lavai puis me mis en face du miroir et regardai ce corps. Une buée se forma sur la glace et je me vis à peine » (*ES*,115).

« Plus aucun miroir ne lui renvoyait son image [...] Seules l'obscurité [...] s'imprimaient dans les miroirs [...] Avec ce miroir, tu verras ton visage et ta pensée [...] C'est un miroir pour les profondeurs de l'âme, pour le visible et l'invisible » (*ES*,150-151).

« Ah ! Ce que je m'en veux à présent de ne pas avoir plus tôt dévoilé mon identité, et brisé les miroirs qui me tenaient éloignée de la vie » (*ES*, 153).

Dans *La Nuit sacrée*, le terme miroir est faiblement occurrent : le titre du chapitre 5 « Les miroirs du temps » où Ahmed, rebaptisé Zahra par le père mourant, accède à la parole et devient la narratrice pour révéler la vérité sur vie.

De ces extraits ressort le caractère polysémique du mot « miroir ». En tant qu'objet physique, le miroir fait réfléchir tout corps placé en face. En psychanalyse, le stade du miroir est le moment où le sujet enfant prend conscience de son identité par rapport au monde extérieur. En philosophie, chez Platon, à travers le dialogue entre Socrate et Alcibiade⁷, le miroir est dans le regard d'autrui. Ces acceptions constituent le champ sémantique paradigmatique du miroir dans le diptyque benjellounien.

En outre, des séquences discursives dans le corpus corroborent la concordance des occurrences de « miroir » avec son champ sémantique disciplinaire. Dans *L'Enfant de sable*, la correspondance entre Ahmed et un anonyme est une structure du « miroir » : « J'aimerais pouvoir vous arrêter un moment, un bref instant pour regarder vos yeux et vos cils. Mais je n'ai de vous qu'une image floue [...] » (*ES*, 60). Et

⁷ C. Gill, « La connaissance de soi dans l'*Alcibiade* de Platon », *Études platoniciennes* [Online], 4 | 2007, Online since 01 September 2016, connection on 22 February 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesplatoniciennes/908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.908> (page consultée le 20.02.2020). Dans ce dialogue, Socrate enseigne à Alcibiade que l'âme ne peut se connaître sans un intermédiaire, sans un autre.

dans *La Nuit sacrée*, on relève : « Ce miracle avait le visage et les yeux du Consul. Il m'avait sculptée en statue de chair, désirée et désirante. Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent » (*ES*, 138).

Dès lors, la présence du miroir et de ses structures traduit une démarche d'édification identitaire, dans et par l'altérité, qui arpente les voies paradigmatiques de diverses sciences humaines. En effet, le mot-objet miroir devient ici ce que Michel Pierrssens désigne comme « figures épistémiques, car par elles s'opère la greffe d'un savoir sur le discours ou la fiction »⁸.

D'où la nécessité de déterminer les embranchements discursifs des paradigmes scientifiques que la « figure épistémique » miroir fait réfléchir dans le récit.

Les embranchements discursifs des paradigmes scientifiques sur le discours narratif

Le postulat épistémocritique de Michel Pierrssens est que le texte de fiction mobilise des objets hétérogènes qui entraînent des savoirs divers. Le théoricien propose de repérer les « *agents de transfert* ». Pour lui,

il s'agit là [...] des objets et des structures qu'on pourrait croire hétéroclites : des métaphores et des chaînes de raisonnement, de simples mots isolés ou des traits descriptifs, des citations, et des jeux de mots, etc. Pour simplifier, on pourrait les considérer sur le modèle épistémique désormais familier de l'*interface* : surface de contact entre deux réalités par ailleurs bien distinctes. À moins que l'on ne préfère penser, de manière plus formelle, aux résonateurs que Gilles Deleuze dérivait dans *La logique du sens* et qui font communiquer deux séries sémantiques a priori sans lien⁹.

Il ressort de cette définition que le miroir se dote d'un pouvoir de transfert de sens épistémologique qui fait coïncider diverses théories scientifiques et induit une resémantisation¹⁰ du discours narratif benjellounien. Les implications paradigmatiques de la « figure épistémique » miroir s'observent à deux niveaux correspondant aux phases de prise de conscience et de reconstruction identitaire d'Ahmed/Zahra. Tout le programme de sa quête identitaire tourne autour des questions philosophiques que le personnage se pose dans *L'Enfant de sable* : « J'ai au moins toute la vie pour répondre à une question : Qui suis-je ? Et qui est l'autre ? » (*ES*, 55).

Dans la phase de la descente en soi pour se découvrir, la convocation du miroir renvoie, dans *L'Enfant de sable*, à la théorie psychanalytique du stade du miroir et du dédoublement de la personnalité : « J'apprends à me regarder dans le miroir.

⁸ M. Pierrssens, *op. cit.*, p. 11.

⁹ *Ibidem*, p. 9.

¹⁰ Le miroir, avec les paradigmes qu'il développe, conduit à considérer de nouveau le contenu sémantique de la fiction.

J'apprends à voir mon corps, habillé d'abord, nu ensuite » (*ES*, 98) ; « Cette vérité me tend un miroir où je ne peux me regarder sans être troublé par une profonde tristesse... Alors j'évite les miroirs, je n'ai pas le courage de me trahir [...] » (*ES*, 44).

Il ressort de ces extraits que le personnage n'accède pas à la pleine conscience de soi par l'auto-exploration. Il manifeste alors une sorte de fragmentation de soi en s'inventant un expédient avec qui il échange sur son être et son devenir : « De biens obscurs échanges de lettres allaient bouleverser les plans de vie de notre héros [...] Sont-elles d'un correspondant ou d'une correspondante anonyme ? [...] se serait-il écrit à lui-même dans son isolement ? » (*ES*, 59). « De cette relation avec l'autre en moi, celui qui m'écrit et me donne encore l'étrange impression d'être encore de ce monde ? » (*ES*, 111)

Après cette étape où le miroir de soi ne lui permet pas d'appréhender sa véritable identité, la seconde phase est modulée par des structures du miroir, notamment les métaphores de la sortie et de la rencontre de l'Autre. On relève, à travers ces dispositifs, une certaine expression de la philosophie platonicienne de la théorie du visage d'autrui comme miroir. Ce paradigme induit la quête du contact et de l'échange avec l'Autre.

Aussi dans cette phase où l'altérité de l'Autre est primordiale, la théorie psychosociale de la formation de Soi de Georges Mead est-elle manifeste. Mais tous ces paradigmes d'autres sciences qui élaborent des schémas d'affirmation de l'identité et de l'altérité ne sont pas en concurrence avec le discours narratif benjellounien. En effet, celui-ci les dissout dans son déploiement, faisant du texte littéraire un objet réfléchissant et irradiant divers régimes discursifs qui concourent à sa signification.

Les paradigmes qui découlent de la configuration du miroir et de ses structures s'enracinent dans le discours narratif qui devient le tronc sur lequel leurs sens s'embranchent, laissant lire ici ce que nous appelons une interdiscursivité « unidique », manifestée par un code unique : le miroir. L'interdiscursivité s'entend ainsi : « Tout discours est traversé par l'interdiscursivité ; il a pour propriété constitutive d'être en relation multiforme avec d'autres discours, d'entrer en interdiscours. Ce dernier est au discours ce que l'intertexte est au texte »¹¹.

En définitive, la conséquence éthico-esthétique des embranchements peut se lire sous deux angles complémentaires. D'une part, Ahmed, comme un tronc avec ses racines (famille, religion, traditions, etc.), pour mieux exister, se dépouille pour embrasser les valeurs de l'altérité, de l'Autre que soi. Cette dynamique constructiviste de soi est, d'autre part, prise en charge par une esthétique littéraire qui part d'une fiction romanesque à la base (un conte) pour se rendre flexible, épousant la définition de l'orientation discursive du roman que donne Mikhaïl Bakhtine¹². La stratégie scripturale voit irradier de nouveaux faisceaux discursifs et cognitifs, et

¹¹ P. Charaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 24.

¹² M. Bakhtine, « L'orientation dialogique du discours est, naturellement, un phénomène propre à tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante. Sur toutes les voies vers l'objet, dans toutes les

finit par construire une nouvelle identité du texte littéraire benjellounien que nous désignons « la fiction-science », c'est-à-dire une fiction qui pense science pour panser les « identités meurtrières »¹³, celles du repli.

Le miroir devient donc un opérateur formel du texte littéraire pour traduire le sens de la dynamique altéritaire. Comme le note Michel Pierssens, « introduire dans un texte un élément épistémique, c'est donc greffer sur la série narrative [...] toute l'arborescence potentielle des figures d'un savoir, avec l'effet en retour que cela ne peut manquer d'avoir sur les possibles narratifs comme sur le jeu du sens dans le récit [...] »¹⁴.

Du miroir comme opérateur formel du discours narratif sur le rapport de soi à l'autre

Les structures du miroir informent le texte littéraire sur le plan esthétique pour traduire une éthique de construction identitaire adossée aux paradigmes psychanalytique, philosophique et psychosocial. Pour Michel Pierssens, « esquisser ce que pourrait apporter la démarche *épistémocritique*, ne se résume donc pas à simplement repérer l'empreinte univoque ou exclusive de telle ou telle "science" ou doctrine identifiable, dont il suffirait de désigner la marque sur le récit ou le poème, demeurés passifs. L'écriture est au contraire perçue ici à son tour comme le ferment d'une *crise* permanente des savoirs qu'elle mobilise – souvent à son insu »¹⁵.

Ainsi, l'écriture benjellounienne, tout en s'enracinant dans les canons du récit fictif, déploie d'autres tentacules disciplinaires qui lui permettent de penser le processus de construction identitaire dans cette ère postcoloniale. Le récit débute sur la difficulté d'être et de se connaître par soi-même, prise en charge par des dispositifs textuels de la réflexivité et de l'autoréférence. Les procédés narratifs de la réflexivité ainsi que le dialogisme littéraire sont les scénarios du récit qui rendent opératoires et manifestes les paradigmes susvisés.

De la réflexivité textuelle à la modélisation philosophique et psychanalytique de l'autoréférence : repli et difficulté d'être soi

Dans *L'Enfant de sable*, le récit est construit sur des procédés méta-narratifs qui ne permettent pas de voir l'évolution de l'histoire du personnage voire de son devenir

directions, le discours en rencontre un autre "étranger", et ne peut éviter une action vive et intense avec lui. », [in] idem, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 102.

¹³ Nous reprenons ici le titre d'A. Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

¹⁴ M. Pierssens, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ *Ibidem*, p. 13.

textuel, mais aussi sa situation ontologique et son devenir-femme dans une société arabo-musulmane phallocratique.

Parmi ces procédés, on peut relever le cycle de communication sur le récit à travers la multiplicité de narrateurs qui se succèdent pour dire la même histoire. Le caractère parfois polémique des narrations traduit la difficulté d'accès à la vérité sur l'identité du sujet Ahmed. De plus, la mise en abyme, à travers les histoires d'Amar (*ES*, 145-162) et de Bey Ahmed (*ES*, 207-208) similaires à celle d'Ahmed, et les objets « *bâtène* » et « *Zahir* » (*ES*, 175-176), deux pièces de monnaie dont l'envers et le revers illustrent la double identité d'un même corps, contribue à figurer la circularité du récit et le difficile déploiement du cours de l'existence du personnage.

L'échec du processus de construction autoréflexif est d'ailleurs une manifestation du repli sur soi et de la difficulté de se connaître uniquement par soi-même. La consolidation de son identité passe donc par la sortie de soi pour aller vers l'Autre, l'altérité. Et cette dynamique s'observe dans l'autre stratégie scripturale que le dialogisme littéraire dévoile à partir de la fin de *L'Enfant de sable* jusqu'à *La Nuit sacrée*.

Dialogisme littéraire et ouverture à l'altérité

Ici, l'écriture prône l'ouverture et la progression, coïncidant avec le besoin de l'ailleurs et de l'altérité du personnage Ahmed : « Je me sentais le besoin de me guérir de moi-même, de me décharger de cette solitude lourde telle une muraille recueillant les plaines [...]. Ma retraite n'a pas suffi. C'est pour cela que j'ai décidé de confronter ce corps à l'aventure, sur les routes, dans d'autres villes, dans d'autres lieux » (*ES*, 106,112).

Le discours narratif s'ouvre alors à une manifestation dialogique, correspondant à cette acception bakhtinienne : « le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivante sur son objet [...]. Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine »¹⁶.

À partir de l'inscription d'autres types discursifs dans le narratif, qui traduisent son ouverture, l'altérité se voit ainsi désignée comme principe de construction de l'identité : celle du roman dans le sens bakhtinien et celle de l'identité du personnage selon les paradigmes psychanalytique, philosophique et psychosocial.

Ainsi, l'intérogénéricité (signe de l'hybridité textuelle), l'hétéroglossie (figuration de la plurivocité) et l'intertextualité (avec les influences diverses) qui sont prégnantes dans l'œuvre sont des traits de cette altérité discursive. Son esthétique ressortit d'ailleurs de l'interdiscursivité en tant que « *relation de coprésence entre types dont*

¹⁶ M. Bakhtine, *op. cit.*, pp. 113-114.

relèvent des occurrences de discours »¹⁷. Dès lors, se déploie une philosophie de la rencontre et de l'interaction remarquable dans les diverses relations entretenues par Ahmed/Zahra avec d'autres personnages de sexe différent : « Sortir, être bousculée, être dans la foule, et sentir qu'une main d'homme me caresse les fesses [...]. Pour moi ce serait la première main anonyme qui se poserait sur mon dos ou mes hanches » (*ES*, 156).

Tout le cheminement du personnage manifeste alors une logique de la formation de Soi dans la psychologie sociale de Georges Herbert Mead. Alain Coulon écrit, à ce sujet, que le Soi « est comme l'intériorisation du processus social par lequel les groupes d'individus interagissent avec d'autres [...]. L'acteur apprend à construire son "soi" et ceux des autres grâce à son interaction avec les autres »¹⁸.

Dans ce processus, la recherche du visage d'autrui comme dans le dialogue platonicien, mais aussi le contact du corps sont des révélateurs de la psychologie existentielle, dans la logique de Carl Rogers, définie par Royo May : il s'agit « avant tout de se concentrer sur la personne existante [...] l'être dans son apparition et son devenir »¹⁹. Ainsi, dans *La Nuit sacrée*, la rencontre et les contacts de Zahra avec le Consul achève la consolidation de son identité féminine retrouvée : « J'étais heureuse que le premier homme qui aima mon corps fût un aveugle, un homme qui avait les yeux au bout des doigts et dont les caresses lentes et douces recomposaient mon image [...]. Il redonna à chacun de mes sens sa vitalité qui était endormie » (*ES*, 137). Au regard de tout ce qui précède, la configuration discursive de l'œuvre de Tahar Ben Jelloun obéit nécessairement à un vouloir-dire esthétique et éthique.

Esthétique du miroir et éthique de l'altérité

L'esthétique du miroir, qui ressortit de la stratégie scripturale du repli sur soi et de l'ouverture à l'Autre, aboutit à une assise interdisciplinaire de la construction de l'identité et de l'altérité. Le récit benjellounien exprime, dès lors, une certaine éthique de la construction identitaire adossée sur des paradigmes des sciences humaines : la philosophie, la psychanalyse et la psychologie sociale. Ces significations irradiées par ces paradigmes dans le texte de fiction peuvent se résumer en deux ensembles logiques : d'une part, le refus du repli identitaire suicidaire et d'autre part, l'ouverture à l'Autre comme un visage qui nous oblige, pour reprendre Emmanuel Lévinas²⁰.

¹⁷ L. Hébert et L. Guillemette (dir.), *Intertextualité, Interdiscursivité et Intermédialité*, Laval, Presses de l'Université Laval, 2008, p. 5.

¹⁸ A. Coulon, *L'école de Chicago*, Paris, PUF, 1992, p. 14.

¹⁹ R. May, « L'apparition de la psychologie existentielle », [in] idem et al., *Psychologie existentielle*, Paris, Éditions Epi, 1971, p. 14.

²⁰ E. Lévinas, *Altérité et transcendance*, préface de P. Hayat, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1995.

Il est perceptible que l'esthétique romanesque de Tahar Ben Jelloun construite sur l'altérité discursive invite à un voyage en soi et vers l'Autre, nécessaire pour toute survie en cette ère de mondialisation. Et cette disposition vers l'altérité de l'autre est valable tant dans les sphères humaine, culturelle que dans celle de la création où l'altérité devient ce qui rend viable.

À l'issue de cette analyse, la question ci-après que Michel Pierssens se posait semble trouver une part de réponse dans l'alchimie narrative de Tahar ben Jelloun : « Ne peut-on pas par exemple imaginer la littérature comme orage de savoirs, comme balayage désordonné de forces en mouvement à la surface de la langue et qui mêlent les souvenirs, brouillent les clivages et assemblent comme au hasard ce qui ne saurait se ressembler ? »²¹

Dans cette interrogation, « l'orage des savoirs » et le « balayage désordonné » trouvent une atténuation dans la configuration du discours narratif benjellounien qui offre à lire une hétérogénéité constitutive (pour reprendre Jacqueline Authier-Revue) de discours scientifiques, c'est-à-dire une dissolution des particularismes disciplinaires. Les textes de l'écrivain proposent, en effet, sous les pas d'Ahmed/Zahra, une intégration harmonieuse des paradigmes philosophique, psychanalytique et psychosocial qui prennent leur ressort et leur enracinement dans une esthétique romanesque autoréflexive et ouverte.

En cela, sa fiction romanesque a su passer par-delà les clivages disciplinaires traditionnels pour « assembler ce qui ne se ressemble » pas dans un élan de complémentarité et de continuum et donner ainsi naissance à une nouvelle identité littéraire construite autour de l'altérité paradigmatique : la « fiction-science ». Cette fiction-science qui permet de poser, avec Christine Baron, que « les textes littéraires ne sont plus dès lors un espace d'importation de savoirs extérieurs, qui possèdent leurs propres paradigmes, mais un lieu où ils se retravaillent comme discours, renvoyant à cette capacité d'autoélucidation permanente que relève Paul Ricœur lorsqu'il note la solidarité de la capacité narrative et de la capacité cognitive »²².

La viabilité de la littérature postcoloniale africaine et des identités dans cette ère réside assurément dans la dynamique altéraitre configurée littérairement.

²¹ M. Pierssens, *op. cit.*, p. 13.

²² C. Baron, « La négociation des rapports interdisciplinaires dans le champ comparatiste », [in] H. Roland et S. Vanasten (éd.), *Les nouvelles voies du comparatisme*, Gent, Academia Press, 2010, p. 52 (pp. 41-54). À propos de P. Ricœur, *Temps et récit I*, Paris, Seuil, 1983, p. 263 et sq.

DOMENICO CAMBRIA
Institut Catholique de Paris

Les visages d'altérité de l'écriture de soi de Roger Laporte

The faces of otherness of self-writing of Roger Laporte

Abstract: Self-writing commits us to calling the other because it always implies its silent presence. To present this link through the exhibition of the oneself – the writer – and the other – the reader, first, we will go back to the appearance of autobiography in writing ; according to Laporte, to live is to write, he writes his own life because he lives it in this act of writing. This will bring us to the second aspect: autobiography becomes the experience of singularity beyond all appropriation, it gradually loses its self-referential character by opening up to the surplus of otherness. The discourse of the oneself is an autobiographical writing only when it opens to otherness because the oneself must be transcribed in a non-referential context.

Keywords: Self-writing, otherness, writer, reader, experience

Philippe Lejeune, dans son commentaire sur Michel Leiris, pose une question aussi simple que complexe : « Pourquoi lit-on des autobiographies ? »¹ Sa réponse est double, d'abord « pour connaître autrui »², cependant il y a une autre forme de relation qui nous dévoile l'écrivain dans sa naissance à partir du texte. À ce sujet, Lejeune, citant l'idée de Paul Valéry pour laquelle il n'y a aucune expérience réelle qui réunit l'auteur, le texte et le lecteur, affirme que l'autobiographie a le pouvoir

¹ Ph. Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Éd. Klincksieck, 1975, p. 175. Nous ne voulons que lui emprunter la question autour de l'écrivain et du lecteur comme suggestion initiale pour notre chemin.

² *Ibidem*, p. 175.

de créer « cette illusion » permettant la fiction de la communication directe entre l'écrivain, le lecteur et la vie, et il conclut : « le texte autobiographique est donc le lieu d'un malentendu »³. Cela nous suggère que l'altérité marque en profondeur l'écriture de soi car, lorsque nous lisons des autobiographies, nous cherchons un auteur réel, bien situé dans les faits de sa vie, et cependant nous découvrons un écrivain, qui surgit de sa narration. L'écriture de soi, comme « lieu d'un malentendu », dévoile, d'après nous, une vie qui prend forme au moment de l'écriture à travers une altérité. Pour développer cette conception, nous articulerons notre étude en trois phases : d'abord une forme particulière d'écriture, à savoir la biographie de Roger Laporte, qui nous donnera la possibilité de voir l'entrelacement de la vie et de l'écriture ; ensuite, l'écrivain qui en surgit et se découvre en relation avec une altérité ; nous montrerons, enfin, comment l'écrivain survit grâce à cette rencontre d'altérité dans l'écriture de soi.

Le portrait biographique

Il s'agit, en premier lieu, de présenter le devenir de l'écrivain à partir de l'écriture de soi de Laporte pour lequel la biographie est la seule forme d'écriture qui permet de lier la vie de l'œuvre et la vie de l'auteur qui écrit sa propre vie car il la vit dans cet acte d'écriture. Il affirme : « J'attends de l'ouvrage à écrire ce que l'on demande d'habitude à la vie, ou même je vais jusqu'à croire que je peux, quant à moi, tenir pour négligeables les événements de ma vie d'homme, voire ceux du monde, en regard de ce qui peut m'arriver en écrivant, de ce qui ne pourra arriver que dans la mesure où j'écrirai »⁴. Qualifier de « négligeables » les événements de la vie et du monde pourrait porter à les exclure de l'activité de l'écrivain, pourtant ils y sont bien enracinés. En effet, le souhait d'être capable de séparer, voire ignorer, les expériences d'homme de celles d'écrivain se heurte contre l'évidence que l'écrit passe par une réaction au vécu. L'apparition de la biographie dans l'exercice de l'écriture se situe pour l'écrivain à l'instant où il découvre le désir de tracer son visage sur la feuille, mais, soudain, celle-ci ne s'offre pas à lui comme miroir car, si d'après Laporte vivre est écrire, alors le visage de l'écrivain se manifeste pendant cet acte de vie qu'il n'a pas le temps de scruter étant donné qu'il le vit. Aussi, bien que son vrai visage se dessine pour le lecteur par le contraste noir et blanc de ses lignes, il reste inconnu à l'écrivain en l'absence d'une altérité qui puisse lui rendre visible son acte de création.

Laporte, à propos du portrait de Rembrandt conservé au Musée Granet d'Aix-en-Provence, observe que l'effet produit par ce tableau correspond à ce qu'il a cherché à atteindre à travers l'écriture : « ce tableau est le seul [...] où Rembrandt est Rem-

³ *Ibidem*, p. 176.

⁴ R. Laporte, « Fugue », [in] *idem*, *Une vie. Biographie*, Paris, P.O.L., 1986, p. 255.

brandt, où l'homme se confond – enfin – exactement avec le peintre »⁵. Bien que, d'après Laporte, ce portrait représente la capacité de l'homme de se montrer en tant que peintre car la confusion est totale, le peintre ne pourra jamais être son activité : « un peintre qui serait peinture n'existe pas »⁶. Cette observation est très importante car elle introduit une différence au sein de l'activité d'écriture, étant donné qu'une écriture pure, comme une peinture pure, n'existe pas, elle doit être forcément mêlée à la vie vécue par l'homme qui y est représenté et trace ainsi le visage de l'écrivain sur la feuille. Sortant du brouillard quotidien, ses expériences se condensent dans une activité qui empreint la trace de l'homme dans l'écrivain. La biographie, comme union de vie et d'écriture, nous permet d'illustrer un mouvement dans lequel le soi est obligé de se confronter à la source vitale de l'écriture qui, d'après notre interprétation, se caractérise comme mouvement de résistance de l'écriture de soi dans le contexte d'un monde d'altérité ; mais, pour que cela se produise, il faut envisager la distance que l'écrivain entretient avec son écriture et son monde.

Ce conflit – entre désir d'écriture et vécu expérientiel – nous le retrouvons dans la poétique de Jacques Dupin. Il montre la résistance de l'écriture face à l'expérience de la vie car ses vers sont traversés par une force brute qui détone dans la main de l'écrivain lorsqu'il détache son visage de la feuille : « Écrire au plus près de soi, écrire au large, jouer du canif à l'infini contre soi, dans les fondrières de la mémoire et le massif de la langue, dans l'échancré de la fleur... la rectitude même, et la béance de l'autre et de soi... »⁷. Écrire expose, dans son esprit, à la profondeur des mots de la vie, ceux qui passent par la rencontre de l'autre. Lorsque l'écrivain regarde au-delà de sa table, une force inattendue efface son travail biographique car celui-ci est confronté au corps imprévisible de l'altérité. Cette tension sauve l'écriture de soi de son caractère autocrate car elle marche, d'après Dupin, vers la profondeur de l'existence : « les fondrières de la mémoire » qui laissent entrevoir la narration des faits ; nous devons traverser « le massif de la langue » – ajoutons – de l'autre, pour le rencontrer ; et, enfin, nous pourrions cueillir « l'échancré de la fleur », signe de beauté qui disparaît dans la nuit. Profondeur de la vie écrite qui nous dévoile l'esthétique, le langage et la narration. L'esthétique est ce qui structure notre vie sous la forme d'une existence solitaire du poète qui transforme le monde en beauté d'une rencontre d'altérité. Esthétique du poète, constate Laporte, qui, à la différence du philosophe construisant ses concepts pour la compréhension de l'origine du monde, lui, le poète, regarde et reçoit, par le monde, les mots devenant source de vie pour sa narration. « Le poète apprend au philosophe qu'il est vain de chercher la source de la lumière car elle est à elle-même sa propre source »⁸ déclare-t-il. Sage est donc

⁵ R. Laporte, *Entre deux mondes*, Montpellier, Gris Banal, 1988, p. 60.

⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁷ J. Dupin, *Échancré*, Paris, P.O.L., 1991, p. 62.

⁸ R. Laporte, *Souvenir de Reims et autres récits*, Paris, Hachette, 1979, p. 32. Le passage d'un mot isolé à l'ouverture de la langue de l'autre est décrit par Y. Bonnefoy, « Jacques Dupin », [in] F. Cohen, N. Pesquès

le philosophe qui se confie au poète pour trouver les concepts du monde. L'écrivain reviendra à une pareille expérience à chaque fois qu'un objet cessera d'être une matière naturelle du monde pour incarner le sens d'une vision que l'écrivain a l'espoir d'exprimer par des mots.

Mais, pour que ceci s'avère, il est nécessaire de se consacrer au langage pour communiquer, pour s'éloigner et pour s'approcher dans le temps de la parole de l'autre et dans l'espace « du massif de la langue » à franchir pour se promener sur la crête entre la langue de l'autre et la langue de soi, pour que l'expérience de l'écrivain soit universellement valable pour chacun de ceux qui feront le même voyage éternel à travers la narration de l'écrivain. Ainsi lisons-nous son exclamation de douleur face à sa solitude de chantre des mots, symbole des milliers de pages gravées et détachées au sol comme des feuilles desséchées que personne ne lira. « Ah ! qu'un jour le poète ne soit plus condamné au rayonnement stérile de sa joie qui, trop forte parce qu'incommunicable, le menace de folie »⁹. Les vers de Dupin nous ont aidé à comprendre la résistance de l'origine douloureuse de la vie de l'écriture car l'existence qui se fait écriture trouve sur son chemin la résistance des jours vécus. Ses mots silencieux car ce sont des foudres de sens qui disparaissent soudain, accueillent la vie du poète à l'écart du monde. Séparation fort déchirante devenant geste d'ouverture d'altérité dans le langage de Dupin car l'écriture habite l'abîme creusé de l'homme, elle est « échanquée » dans les vers du poète et elle suit les méandres de son existence.

L'ouverture de soi

Deux citations de Dupin, citées par Mathieu Bénézet, nous permettent d'entrevoir l'altérité du monde qui s'introduit dans l'activité de l'écriture. D'abord celle-ci : « foin des mots de poésie / je me jette / contre »¹⁰, le *je* de cette phrase est celui qui ressort des références au vécu du poète, par un jet d'encre sur la feuille, et devient une donation au lecteur ; soit paille douce, soit trop grande clameur est ce vécu du poète pour le lecteur. Le vécu ne constitue pas un accessoire de beauté de l'écriture, mais plutôt la beauté même qui se fait écriture car il supporte le destin d'altérité de cet acte. Ensuite : « ignorez-moi passionnément »¹¹. Ces mots permettent à Bénézet de relier l'écriture de Dupin à celle de Laporte : « que l'on relise *Une vie* de Roger Laporte, et permets-moi, cher Jacques, de suggérer [sans aucune preuve] que tu as

(dir.), *04.03 Mélanges pour Jacques Dupin*, Paris, P.O.L., 2007, p. 16. Sur le rapport entre altérité et langue voir J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996, p. 129.

⁹ R. Laporte, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰ J. Dupin, *Coudrier*, Paris, P.O.L., 2006, p. 36, cit. d'après M. Bénézet, « Coudrier du voyage », [in] F. Cohen, N. Pesquès (dir.), *op. cit.*, p. 126.

¹¹ J. Dupin, *Cendrier du voyage*, Les Cabannes, Fissile, 2006, p. 31.

écrit la poésie que désirait écrire R. L. »¹². Une telle comparaison confirme que l'écriture de Dupin est un chemin de vie qui surgit de l'expérience qu'il a vécue. De même que Laporte, Dupin enchaîne son écriture aux éléments de sa vie et il n'y a pas un avant et un après l'écriture, vu qu'elle est le passage décisif vers l'expression de la vie et *avant* et *après* ne sont que deux instants intemporels que l'écrivain ne connaît pas car il écrit et, ce faisant, il laisse une trace de son existence dans son désir d'être ignoré.

Cette articulation de l'oubli et de la mémoire, comme donation pour le lecteur, devient claire au début du poème *L'ordre du jour* : « je suis le moment d'oubli qui fonde la mémoire »¹³. Dupin nous exhorte à suivre, entre les plis de l'écriture, la disparition du poète qui joue avec la matière du monde : « Écris aussi loin que possible de soi afin que le "je" écrivant s'efface et laisse la place au jeu discordant de la terre et du feu, de l'arbre et de la montagne, de l'air et de la fenêtre »¹⁴. Ce « jeu discordant » des éléments qui inspirent le « je » explique pourquoi Dupin, qui écrit « au plus près de soi », est aussi celui qui écrit « loin de soi », paradoxe pour le monde dans lequel ses gestes de poète sont ouïs. Il affirme : « écrire loin de soi signifiant qu'un masque, qu'une musique, qu'une rhétorique sauvage, adhérent à la peau d'un vivant, d'un visage ouvert – écrire hors de soi comme glisse un nœud coulant autour de la gorge, au-delà de la voix... »¹⁵. Ce « nœud coulant » devient dans le poème *L'ordre du jour* « le nœud d'asphyxie formelle »¹⁶ qui représente l'écrivain lorsqu'il veut être éternellement en accord total et voluptueux avec la narration.

Cette résistance que l'écrivain éprouve envers soi-même nous oblige à admettre que le soi transpire d'altérité. Edmond Jabès dans *Le Livre des Marges* nous met en garde : « S'il n'y avait la crainte de l'inévitable affrontement, de la cruelle et décisive confrontation avec l'autre, l'autobiographie n'aurait-elle pas vite fait, [...] de se transformer en une quelconque opération de complaisance envers soi-même ? »¹⁷ La confrontation à l'autre dans l'écriture de soi donne à l'écrivain l'essor par lequel il poursuit une nouvelle vie, tout en évitant la complaisance de se narrer une histoire afin de se glorifier. Même si la biographie éclot des expériences de sa propre vie et que le mûrissement de l'homme passe par celui de l'écrivain, celui-ci est confronté, dans son activité, à l'altérité du monde. Alors, les « négligeables » vie et monde

¹² M. Bénèzet, *op. cit.*, p. 127.

¹³ J. Dupin, *Cendrier du voyage*, p. 30.

¹⁴ J. Dupin, « La route », [in] *M'introduire dans ton histoire*, Paris, P.O.L, 2007, p. 185. Cf. J. de Gramont, « Éprouver le possible, répondre à l'impossible », [in] J. de Gramont (dir.), *La littérature comme expérience. Phénoménologie et œuvres littéraires*, Clichy, Éd. de Corlevour, 2015, p. 198 et n. 340, qui note la reprise des vers d'André du Bouchet, *Dans la chaleur vacante*, Paris, Gallimard, 1991, p. 38. D'après D. Viart (« Matières du poème », [in] *Europe*, n° 998-999, juin-juillet 2012, pp. 49-50), la poésie de Dupin est fondée sur la capacité d'accueillir les éléments du monde.

¹⁵ J. Dupin, *Échancré*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶ J. Dupin, *Cendrier du voyage*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷ E. Jabès, *Le Livre des marges*, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 197.

de Laporte ne sont pas du tout à l'écart de l'intérêt de l'écrivain car ils brillent à la lumière d'altérité de l'écriture par contraste avec la bienveillance quotidienne de soi-même. Jabès pose une autre question cruciale : « "Qu'est-ce qu'un écrivain ? demandait à un conteur célèbre, Reb Hod. Un homme de lettres ? Non pas ; mais une ombre qui porte un homme" »¹⁸. L'ombre de cet homme habite le texte de sorte qu'il ne peut s'échapper nulle part dès qu'il commence à graver ses signes sur la feuille. Son ombre, l'auteur ne peut pas la toucher, ni la posséder, pourtant elle s'allonge et grandit à la lumière du monde et de la vie dans l'écrit ; voir cette ombre est voir l'homme auquel elle appartient, elle est l'ombre mystérieuse de cet écrivain naissant. L'écrivain porte cette ombre et vit dans le conflit entre la narration et sa suspension ; entre passé et futur réside la peine de celui qui, voulant narrer une histoire pour un autre, invoque la différence et l'oubli de soi, et exprime le vœu à accomplir pour respecter la distance entre le soi et l'autre. Trop près de soi et l'écriture devient pâle doublure : pour que l'écrivain ait visage, il doit être oublié de soi ; trop loin de soi et l'écriture se transforme en rêve de fugue illusoire : pour que le visage soit écrivain, il doit être masqué d'altérité.

Cette tension d'altérité dans l'écriture de soi réapparaît dans une question de Bénézet : « Comment dire je ? Le *je* est un milieu de fiction. Ce qui dissout l'activité d'écrire : elle considère le premier je dans sa fragilité »¹⁹. Or, ce *je* est, d'après notre interprétation, celui de l'écrivain qui doit oublier son pouvoir absolu pour s'abandonner à l'altérité de la feuille, jusqu'à accepter l'oubli de sa présence, et l'écrivain ne pourra resurgir de « sa fragilité » que s'il s'engage sur le chemin vers l'autre et se confie à lui. Ainsi, l'autocrate *je*, seigneur de sa parole, nécessite-t-il des mots étrangers qui s'ajoutent à son écriture et donc à sa vie. Cela apparaît lorsque Bénézet substitue l'écrivain par l'autre mystérieux : « une main perdue, oubliée, et dont la présence grandira : elle écrira – cette main là-bas – à ta place oui »²⁰. Une autre main sera appelée à achever l'écrit, main du lecteur qui par sa différence se référera au même visage de l'écrivain. Il affirme : « Ton visage est une main. [...] Une main que tu ne vois pas et qui écrit à la place que tu as cru occuper »²¹. Nous retrouvons ainsi notre question initiale sur le visage de l'écrivain qui est désormais tracé par la lecture de l'autre main, qui se fait compréhension dans son altérité. Celui qui écrit sa vie ne connaît son visage qu'à la suite de son écriture, il deviendra visible au moment de sa lecture par cette main inconnue. Cacher le visage n'est pas un acte de pudeur, c'est plutôt la confession que la connaissance de la vie commence pour l'écrivain au moment de la narration. Cela sauve l'écrivain de l'autoréférence de

¹⁸ E. Jabès, « Le Livre de Yukel », [in] *Le Livre des Questions*, t. I, Paris, Gallimard, 1963, p. 223.

¹⁹ M. Bénézet, *Ceci est mon corps*, Paris, Flammarion / Éditions Léo Scheer, 2005, p. 95. Cf. B. Delvaille, *Mathieu Bénézet*, Paris, Seghers, 1984, pp. 25-27, qui relie *Ceci est mon corps* à *La fin de l'homme*, car l'écriture de l'homme et l'écriture de l'écrivain se confondent.

²⁰ M. Bénézet, *op. cit.*, p. 95.

²¹ *Ibidem*, pp. 95-96.

ses mots et l'ombre, que l'écrivain voit au moment de la narration, devient visage grâce aux lecteurs cheminant tout au long de cette ombre.

La supplémentarité de l'altérité

Un détour majeur nous conduit aux réflexions de Jacques Derrida qui nous aide à comprendre ce jeu d'éclairage entre l'écrivain et le lecteur ; dans un échange épistolaire avec Laporte, Derrida admet son grand désir inassouvi de récrire le langage philosophique dans un genre biographique : « J'essaie donc de faire comme vous, avec un masque de plus, c'est-à-dire entre ma "vie" et ma "pensée" un détour de plus, un "autre" supplémentaire et un très douloureux – croyez-moi – discours indirect »²². Il décrit sa production comme « un "autre" supplémentaire », il marque ainsi, d'après nous, la différence par rapport à l'écriture de soi qui court le risque de rester enfermée dans le cercle autoréférentiel de sa structure. Or, cet « autre », caractérisé comme « supplémentaire », est déjà inclus dans l'acte d'écriture de soi car l'écrivain a besoin, pendant sa production, de s'adresser au monde qu'il habite afin de décrire sa vie. L'écriture de soi contraint l'écrivain de rester entre une présence de soi-même et une forme d'altérité lorsqu'il essaye de se séparer du domaine de soi, séparation dont l'impossibilité est témoignée par cette incessante lutte biographique tracée et retracée sur la feuille. Cependant, le texte achevé décrète la fin de la répétition à l'identique de sa propre écriture car une supplémentarité d'altérité s'y installe ; or, cette supplémentarité est, d'après nous, celle du lecteur qui, en lisant, autorise la survivance de l'écrivain. Survivance qui devient double car d'une part, suivant l'enseignement de Laporte, l'écrivain survit au-delà de l'opposition entre la vie et l'écrit, et d'autre part, il survit dans l'acte du lecteur. Tout d'abord, l'écrivain vit dans l'acte d'écriture, puisqu'il y participe en laissant des traces de ce qu'il a été – en soi – et de ce qu'il sera – par l'autre au moment de la lecture. En ce sens, l'écrivain survit car il laisse une histoire de soi pour un autre dans l'impossibilité d'anticiper son interprétation. Ensuite, le texte de l'écrivain demeure dans l'inaccessibilité jusqu'à l'instant où le lecteur se laisse porter par ses pages vers un récit qui devient le sien.

Dans *Béliers*, Derrida explique cette notion de survivance que nous lui avons empruntée : « il se sent du moins seul responsable, assigné à porter et l'autre et son monde, l'autre et le monde (*weltlos*), sans le sol d'aucun monde »²³. Cette description du survivant, nous l'appliquons à l'écrivain qui porte en sa plume l'autre et le monde car l'activité d'écriture qui le définit a sa racine dans le monde, et produit

²² J. Derrida, *Lettre à Roger Laporte*, 19 février 1966, cit. d'après B. Peeters, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, p. 204. Pour son intérêt pour la littérature voir J. Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 84.

²³ J. Derrida, *Béliers. Le dialogue ininterrompu : entre deux infinis, le poème*, Paris, Galilée, 2003, p. 23.

une familiarité avec la narration de son histoire – « son monde » – et pourtant cela ne le rassure aucunement – « sans le sol d’aucun monde ». Ce monde est le seuil de la rencontre d’altérité entre l’écrivain et le lecteur où la supplémentarité agit car le soi qui cherche à écrire soi-même est obligé de s’ouvrir à l’altérité de la vie. Ce faisant, l’écrivain découvre son monde habité par les autres à travers son expérience d’écriture. C’est le sens de l’écriture biographique telle que nous l’avons conçue à partir de Laporte, à savoir un espace pour décrire le soi de l’homme qui se donne à l’ouverture de l’autre dans la participation mutuelle au monde. Cet espace de soi, intime et personnel, implique toujours la présence silencieuse du lecteur. Si l’écriture est une liberté vivante de laisser des traces de soi alors la lecture consiste à revenir sur ces traces en leur donnant une nouvelle existence. Cela nous amène au cœur de l’écriture de soi qui devient l’expérience de la singularité de l’homme qui écrit au-delà de toute appropriation, et qui perd progressivement son caractère autoréférentiel en s’ouvrant vers l’altérité de l’homme qui lit. Ainsi l’écrivain est-il transcrit dans un contexte non autonome, jusqu’à faire participer le lecteur à son texte.

Le souhait de l’écriture du soi est un envoi, destiné à la liberté du lecteur qui est appelé à ouvrir le livre biographique. Alors, le récit de soi permet de narrer la vie de l’écrivain et aussitôt de toucher celui qui la lit, tout en créant un lien d’amitié dans la distance du livre qui le sépare. En effet, l’histoire de l’écriture est une histoire d’amitié étant donné que l’écriture surgit par l’échange que l’écrivain adresse au lecteur. « Dans l’amitié, il y a des moments de grâce »²⁴ remarque Laporte, grâce de la lecture à interpréter comme accomplissement du désir d’être lu par quelqu’un au visage inconnu qui comble le vide de l’existence de l’écrivain. Cette phrase par exemple – « sans eux [les amis][...] je ne serais pas allé jusqu’au bout de mon “œuvre” »²⁵ – nous révèle qu’une force d’altérité s’installe dans son activité au point de la modifier. Cette amitié permet le voyage de l’écrivain par la lande désolée de l’écriture de soi car l’écrivain doit marcher seul dans l’ombre de son visage pour qu’il puisse sentir de loin la voix d’un ami sans se ruer l’un vers l’autre. L’écrivain cherche, par un acte inconscient mais quelquefois voulu, de se protéger de la supplémentarité apportée par le lecteur. Il semble s’éloigner de l’inconnu en se retirant dans l’écriture de soi, pourtant la distance temporelle qui apparaît devient proximité dans le livre.

Dans l’écriture de soi l’écrivain grave, par sa volonté de se décrire, l’exigence irréprouvable de transcrire une trace de souvenirs. Cela devient une trace d’amitié, un cri silencieux dans les pages données au monde auquel une autre voix devra lui donner son ton. Ce faisant, la voix de soi reprend l’haleine nécessaire pour continuer sa vie, cependant elle a changé de sujet car elle devient la voix du lecteur. Cette nuance du récit de soi, nous l’avons retrouvée dans la production de Laporte : celui

²⁴ R. Laporte, *Entre deux mondes*, p. 39.

²⁵ *Ibidem*, p. 40.

qui s'accouche écrivain dans le giron de l'expérience de soi-même et qui chemine dans le monde, près du lecteur inconnu, à la recherche du sens de son écriture. Sa biographie, dans son état brut, nous dévoile la lutte du langage afin d'exprimer l'humain de l'écrivain qui se manifeste, en échappant à la substantialisation de ses mots. De la sorte, nous pouvons expliquer l'interprétation d'après laquelle la biographie n'est pas l'autoportrait, mais plutôt un portrait d'altérité qui commence à être esquissé lorsque l'écrivain naît de son écriture, indépendamment de toute connaissance préliminaire qu'il avait pu avoir de soi, et qui se termine par la main du lecteur qui feuillette le livre avec un regard d'amitié. Ainsi le visage de l'écrivain n'est-il plus la substance immuable d'une vision univoque car sa compréhension surgit par les formes narratives et offre des outils pour le retracer à partir du regard du lecteur, rencontre d'altérité dans le monde.

Les figures de l'autre

ALICJA RYCHLEWSKA-DELIMAT
Université Pédagogique de Cracovie

L'Autre dans *L'île des esclaves* de Marivaux

The Other in Marivaux's «Slave Island»

Abstract: The concept of «The Other» in France in the Age of Enlightenment is not just the myth of the «Noble savage» or the image of a slave from the New World – victim of the brutality of European colonizers. The issue of otherness also applies to social relations in Western society. The article presents an image of The Other in the Marivaux's play «L'île des esclaves» («Slave Island»), which raises the subject of The Other from an ethical perspective – as a conflict of consciences. Two master-servant pairs (what means superior-inferior), are forced to accept The Other's identity by reversing the social hierarchy and exchanging roles. The experience of otherness allows them to adopt The Other's point of view and repair mutual relations.

Keywords: Marivaux, the Other, otherness, «Slave Island»

L'intérêt des Lumières françaises pour les questions des rapports sociaux, marié à la curiosité pour les pays exotiques suscite dans les cercles philosophiques un grand débat sur la situation des peuples lointains et donne lieu à une riche production littéraire et publiciste. Les récits de voyages, telles par exemple les relations de Bougainville ou de James Cook, alimentent l'imagination par la description pittoresque des cultures primitives, des coutumes des indigènes, par ce « parfum d'exotisme » qui en émane. D'autre part, la fascination pour cette étrangeté entraîne la réflexion, posée sur le plan politique, philosophique et moral, sur la relativité des cultures, sur les différences au sein de la famille humaine, sur le concept de l'altérité en général.

Sensibles à la diversité humaine, les penseurs du XVIII^e siècle abordent la question de l'Autre sous différents angles. L'Autre, c'est évidemment l'habitant du Nouveau Monde – l'homme primitif, un sauvage, voire un barbare, vivant à l'état de

nature, loin de la civilisation corrompue et corruptrice. Le mythe du « bon sauvage », né au XVI^e siècle avec Montaigne et attisé au début du XVIII^e siècle par l'énorme succès de *Robinson Crusoe* de Defoe, continue avec Diderot et Rousseau et repose sur l'opposition Nature – Culture. Dans cette perspective l'Autre est valorisé – il incarne toutes les vertus de l'homme d'avant la Chute. Cette valorisation est en même temps un réquisitoire contre les abus du colonialisme et donne l'occasion de dénoncer l'ethnocentrisme et la barbarie des Européens pour qui l'homme naturel représente un être inférieur par nature et par définition, et partant, prédestiné au statut d'esclave.

Avec son engagement dans la lutte contre la tyrannie, avec ses idées égalitaires de tolérance et de liberté, le siècle des Lumières ne peut pas rester indifférent à la condition des peuples asservis. Les philosophes, hostiles au despotisme et à toute forme d'autorité, prennent la défense des opprimés et dénoncent la cruauté toute barbare des oppresseurs civilisés. S'ensuivent les questions fondamentales de l'inégalité parmi les hommes, de la relation à l'Autre – différent du Moi.

Mais l'exploration des terres nouvelles est surtout l'occasion de découvrir la diversité et la richesse des cultures exotiques¹, elle permet de comprendre et d'apprécier la différence de l'Autre. La relativité des mœurs et des cultures est mise en évidence par les écrivains qui affectent d'adopter le point de vue de l'étranger – tels l'Ingénu de Voltaire ou les Persans de Montesquieu – pour pouvoir jeter un œil nouveau et critique sur le monde occidental. Sous le regard naïf des héros venus d'un ailleurs lointain éclate tout le ridicule des coutumes, des institutions, de la vie sociale et religieuse des Français. C'est seulement le regard de l'Autre – le regard porté de l'extérieur – qui laisse ressortir les absurdités de ce que les Européens trouvent naturel². L'extériorité, le déplacement de points de vue au dehors de la réalité donnée est l'une des plus fréquentes stratégies narratives des Lumières. Selon Jean-Marie Goulemot, cette extériorité est nécessaire si l'on veut juger objectivement la réalité : « Le philosophe, qui se déclare concerné par le social, ne peut [...] ni décrire ni analyser la société dans laquelle il vit [...] s'il ne parvient à se situer en dehors d'elle pour la poser dans sa radicale étrangeté comme un objet de connaissance »³.

Les plus éminentes figures des philosophes du XVIII^e siècle ont une voix puissante et un rôle majeur dans la lutte contre les injustices. Mais aux côtés des philosophes militants qui s'engagent dans le mouvement des Lumières se rangent nombre d'écrivains qui ont les mêmes ambitions de réformer la réalité et de proposer de nouveaux modèles d'organisation de la société. Marivaux, auquel nous voulons porter notre

¹ La question de l'Autre dans le contexte de l'exotisme est abordée par T. Todorov dans *Nous et les autres* (Paris, Seuil, 2004).

² Henri Coulet parle du procédé de « démystification par dépaysement ». Cf. H. Coulet, *Le roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 390.

³ J.-M. Goulemot, *La littérature des Lumières en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989, p. 132.

intérêt dans le présent article, est l'un de ces auteurs dont l'œuvre littéraire prend une signification morale et sociale.

Les questions, largement conçues, des différences et de l'égalité parmi les hommes ne se rapportent pas seulement aux populations lointaines, elles concernent également les relations de la hiérarchie sociale au sein de la société occidentale. Au XVIII^e siècle, les disproportions entre les différents groupes sociaux deviennent de plus en plus flagrantes, les privilèges des classes nobles contrastent fortement avec la misère des milieux les plus défavorisés. Les mots d'ordre de la devise de la France révolutionnaire traduisent les humeurs sociales manifestées tout au long du siècle et les efforts des philosophes-écrivains visant à combattre les inégalités. C'est justement sur l'idée de fraternité que s'interroge Marivaux dans *L'île des esclaves*. La comédie soulève la question des inégalités sociales et des rapports de forces dans le monde occidental, faisant en même temps allusion aux cuisants problèmes de l'esclavage.

La pièce place la question de l'altérité dans une perspective plutôt morale que politique, plutôt éthique qu'anthropologique. Chez Marivaux l'altérité ne signifie pas l'exotisme : l'Autre n'est pas un étranger – habitant d'un pays lointain, il est tout proche, bien connu et familier ; l'expérience de l'altérité n'est donc pas la confrontation avec des cultures étrangères. La confrontation avec l'Autre est perçue dans une perspective éthique du conflit des consciences.

Certes, Marivaux n'est pas un militant révolutionnaire, il n'a rien d'un Philosophe dont l'idéal s'imposait dans les cercles intellectuels comme directeur de conscience et guide du peuple. Mais les revendications sociales qu'il fait prononcer à ses héros sonnent parfois comme des propos d'un Voltaire ou d'un Montesquieu. « Marivaux a droit à une des premières places parmi les moralistes français » – écrit Paul Gazagne et ce jugement est bien mérité⁴. Fameux, en tant que dramaturge, surtout pour ses comédies sentimentales, Marivaux est également l'auteur des comédies dites « sociales » où, sous le voile d'une bouffonnerie à l'italienne, il fait passer des questions sérieuses qui préoccupaient les grands esprits de son temps. La trilogie sociale qui comprend *L'île des esclaves*, *L'île de la raison* et *La Colonie* en est l'exemple. Ces trois comédies, ou plutôt « psychodrames sociaux »⁵, sont désignées comme des utopies insulaires et s'inscrivent dans la riche tradition littéraire utopique. Leur action se déroule sur des îles inconnues, dans un lieu irréel, hors le temps et l'espace, où règnent les lois imaginaires. L'espace utopique représente le rêve d'une société idéale, société d'hommes vivant en harmonie.

C'est sur le premier volet de cette trilogie, *L'île des esclaves*, que nous voulons orienter notre intérêt. Jouée en mars 1725 par les Comédiens Italiens, la pièce

⁴ P. Gazagne, *Marivaux par lui-même*, Paris, Seuil, 1971, p. 131.

⁵ Selon H. Coulet et M. Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, 1973, p. 133.

remporte un vif succès auprès du public parisien. L'intrigue de cette comédie d'un acte est très simple : deux couples, traditionnels de la comédie, maître – serviteur /maîtresse – servante, victimes d'un naufrage, se retrouvent sur une île où les lois de la hiérarchie sociale sont renversées : les maîtres deviennent esclaves et ceux-ci, à leur tour, prennent la place des maîtres. Cet espace clos qu'est l'île sera pour les protagonistes le terrain d'une épreuve qui leur permettra de découvrir l'homme dans l'Autre. La comédie situe l'action en Grèce aux temps de l'Antiquité, le terme d'esclave renvoie donc à la réalité antique, mais en même temps fait penser à la situation contemporaine des populations colonisées. Les personnages cachés sous les noms grecs (ou conventionnels, comme Arlequin ou Trivelin) renvoient aux réalités françaises de l'époque des Lumières et les spectateurs pouvaient facilement se reconnaître dans les traits des personnages : un petit-maître et une coquette. « Délicat dosage de dépaysement et de reconnaissance, de fantaisie et de mimesis », comme écrit Jean Goldzink dans son essai sur Marivaux⁶.

Arrivés sur l'île, Iphicrate et son esclave Arlequin se rendent aussitôt compte du lieu où ils se trouvent et des lois qui y règnent : « Ce sont des esclaves de la Grèce révoltés contre leurs maîtres [...] et leur coutume [...] est de tuer tous les maîtres [...] ou de les jeter dans l'esclavage » (sc. 1)⁷. Arlequin ne tarde pas de profiter de cette situation pour prendre sa revanche et, tutoyant son maître, lui lancer au visage les plus violentes accusations : « Dans le pays d'Athènes j'étais ton esclave, tu me traitais comme un pauvre animal, et tu disais que cela était juste, parce que tu étais le plus fort » (*IE*, sc. 1). Trivelin, gouverneur de cette république insulaire et garant de ses lois, intervient en ce moment pour soumettre les héros aux règles de l'île – l'inversion des places et des statuts. Le même sort échoit au deuxième couple – Euphrosine et sa servante Cléanthis. Trivelin, s'adressant aux maîtres, explique l'intention et les desseins d'un tel système : « Nous ne nous vengeons pas de vous, nous vous corrigeons ; ce n'est plus votre vie que nous poursuivons, c'est la barbarie de vos cœurs que nous voulons détruire ; nous vous jetons dans l'esclavage pour vous rendre sensibles aux maux qu'on y éprouve [...] » (*IE*, sc. 2). Ainsi, l'esclavage auquel les maîtres se voient réduits doit être pour eux « un cours d'humanité » et la mascarade qui va se jouer aura un but thérapeutique : « vous êtes moins nos esclaves que nos malades », dit Trivelin « [nous voulons] vous rendre sains, c'est-à-dire humains, raisonnables et généreux » (*IE*, sc. 2).

Le renversement des rôles sociaux entre maîtres et serviteurs était un procédé comique fréquent dans la convention théâtrale et Marivaux y aura volontiers recours dans ses comédies, mais ce sera à des fins purement dramaturgiques, le croisement des rôles sera le moteur de l'intrigue amoureuse. Dans *L'île des es-*

⁶ J. Goldzink, *De chair et d'ombre. Essais sur Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif et Goldoni*, Orléans, Paradigme, 1995, p.113.

⁷ Toutes les citations d'après l'édition : Marivaux, *L'île des esclaves*, par Jean Jordy, Paris, Bertrand-Lacoste, 1990. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *IE*, suivie du numéro de la scène.

claves, cette inversion des rôles est le but en soi et l'objet principal de la pièce. Et les esclaves n'y sont pas réduits aux « personnages témoins »⁸, mais ils jouent les premiers rôles.

Les héros de Marivaux se trouvent dans l'obligation de revêtir l'identité de l'Autre, le croisement des rôles sera donc pour eux l'expérience de l'altérité. Cette altérité se définit dans ce cas par l'opposition « infériorité – supériorité »⁹. La visée de la pièce et la perspective adoptée par Marivaux semblent être claires : l'Autre c'est un inférieur, condamné à la sujétion. Que ce soit l'Athènes de l'Antiquité ou la France des Lumières, les rapports entre les nobles et leurs domestiques étaient toujours des rapports de force. La relation entre le maître et son subalterne était une relation de domination et de servitude et non pas une relation entre les personnes. La dépendance aussi bien matérielle que physique réduisait le serviteur presque au rang d'objet, insignifiant s'il n'était pas utile à son maître. Cette déshumanisation se traduit dans *L'île des esclaves* par la privation de nom ou plutôt le refus d'appeler les serviteurs par leurs noms : Arlequin à Trivelin « Est-ce mon nom que vous demandez ? [...] Je n'en ai point [...] je n'ai que des sobriquets qu'il m'a donnés ; il m'appelle quelquefois Arlequin, quelquefois Hé » (*IE*, sc. 2). Et Euphrosine aura pour sa servante des surnoms tels que : « Sotte, Ridicule, Imbécile, etc. » (*IE*, sc. 3). Le mépris que les maîtres témoignent à leurs esclaves est accompagné de brutalité et de violence, symbolisée par l'épée dont Iphicrate menace Arlequin et qui sera transmise par Trivelin dans les mains de l'esclave. Privés de leurs statuts et de leurs identités, les maîtres doivent abandonner aussi leur position de force et faire l'expérience de l'humiliation ; cette situation souligne la précarité et la réversibilité des statuts sociaux :

Trivelin à Iphicrate : [...] *n'oubliez pas que vous êtes Arlequin [...] et que vous êtes auprès de lui ce qu'il était auprès de vous [...]*

Iphicrate : *Moi, l'esclave de ce misérable !*

Trivelin : *Il a bien été le vôtre (IE, sc. 2).*

Le changement de noms et d'habits entre maîtres et esclaves n'est qu'une toute première étape dans ce processus de changement d'identités. Ce qui sera encore plus humiliant pour les maîtres, c'est de s'entendre décrire et juger par leurs subalternes : « il est nécessaire que vous m'en donniez un portrait, qui se doit faire devant la personne qu'on peint, afin qu'elle se connaisse, qu'elle rougisse de ses ridicules [...] et qu'elle se corrige » – exhorte Trivelin (*IE*, sc. 3). Et les portraits que Cléanthis et Arlequin brosent de leurs patrons sont loin d'être flatteurs. Les esclaves ne cachent pas leur rancœur, le moment où ils peuvent dire, sans rien craindre, leurs vérités est comme la libération d'un ressentiment longtemps étouffé. Cette épreuve

⁸ Cf. J. Rousset, *Forme et signification*, Paris, José Corti, 1962.

⁹ La relation d'opposition binaire fait penser à Propp et à son analyse du conte magique. Cf. V. Propp, *Morfologia bajki*, Warszawa, Książka i Wiedza, 1976.

est assurément très dure pour les maîtres qui ont du mal à supporter la critique et refusent de reconnaître la fidélité du portrait. Ils ne savent pas se retrouver dans la nouvelle situation (« Je ne sais où j'en suis », « Je n'y saurai tenir »), surtout quand ils doivent souffrir les impertinences de leurs anciens esclaves qui s'emploient allègrement à profiter de cette situation carnavalesque. Les maîtres vont encore essayer la honte de se voir parodier par leurs domestiques, mais le comble de leur supplice sera le jeu amoureux que ceux-ci voudront leur faire jouer. Posés par force et contre leur gré dans l'état de servitude, déchus de leur position de pouvoir, les maîtres font l'expérience de l'infériorité à laquelle étaient naguère réduits Arlequin et Cléanthis. Cette expérience leur permet de se mettre à la place de leurs subalternes, d'adopter leur point de vue, de goûter à toutes les peines de leur état, bref de vivre leur vie, au moins un moment.

Pour pouvoir récupérer leur rang, Iphicrate et Euphrosine seront contraints de reconnaître leurs traits dans la description dressée par les serviteurs. Le Moi doit donc se reconnaître dans le portrait qu'en fait l'Autre. Le regard de l'Autre est comme un miroir qui renvoie le reflet du vrai visage du Moi ; miroir parfois grossissant et un peu déformant, mais sans doute dévoilant l'essence de l'être. Ce regard critique de l'Autre est démystificateur. Se voir soi-même avec les yeux d'Autrui, cela exige une distanciation et une objectivation. Se voir avec les yeux d'Autrui c'est se voir « de l'extérieur ». La perception du dehors c'est cette extériorité, dont parlait J.-M. Guolemot, nécessaire pour permettre au Moi de s'observer et de se juger. « Au cœur de *L'île des esclaves*, il y a l'expérience de l'humiliation, déshumanisante quand elle traite l'être humain en esclave, féconde quand elle permet de faire retour sur soi » – écrit Goldzink¹⁰.

Selon Éric Négrel, « Les “cours d'humanité” que proposent les “îles” marivaudiennes consistent en un double parcours, en une double mise à distance : du sujet par rapport à lui-même et du sujet par rapport à autrui »¹¹. La reconnaissance du Moi à laquelle sont voués les héros de Marivaux les mène à la reconnaissance de l'Autre et de sa dignité. Et le terme de reconnaissance peut évoquer ici le concept hégélien du conflit des consciences. Même si la dialectique du maître et de l'esclave proposée par Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit* n'est pas forcément applicable à la comédie de Marivaux, le thème de la domination et de la sujétion qu'elle soulève autorise à s'y référer¹². Puisque, selon Hegel, la conscience de soi se réalise à travers la reconnaissance d'une autre conscience,

¹⁰ J. Goldzink, *op. cit.*, p. 114.

¹¹ E. Négrel, « Marivaux utopiste. Du monde renversé à la rhétorique des passions », [in] F. Salaün (dir.) *Marivaux subversif ?* pp. 320-335, Paris, Desjonquères, 2003, p. 332. Cit. d'après : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02169893/document> (page consultée le 18.02.2020).

¹² Sur le rapprochement entre Hegel et Marivaux voir : M. Jutrin, « Le théâtre de Marivaux, une “phénoménologie du cœur” » ? [in] *Dix-Huitième Siècle*, Année 1975/7, pp. 157-179 ; d'après : https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1975_num_7_1_1076

l'affrontement entre esclaves et maîtres chez Marivaux pourrait être perçu justement comme l'affrontement des consciences et la lutte d'une conscience de soi pour être reconnue par l'autre. La conscience de soi tend à s'imposer à la conscience de l'Autre par la négation de celle-là. Le conflit des consciences serait donc la lutte pour l'affirmation et pour la reconnaissance. Bien évidemment chez Marivaux il n'est pas question, comme c'est le cas chez Hegel, de combat à mort ou de libération de l'esclave par le travail. Ce qui serait pourtant applicable à Marivaux, c'est l'enseignement qu'on trouve chez Hegel et sur lequel met l'accent J.-L. Vieillard-Baron, à savoir « l'impossibilité d'une relation harmonieuse immédiate entre les hommes et la nécessité de la prise de conscience de soi par le conflit »¹³.

C'est dans sa relation à autrui que l'homme se définit comme personne et prend la conscience de son Moi. La relation avec l'Autre est une relation éthique qui naît dans la rencontre. Les notions de rencontre et de relation nous renvoient aux principes de la philosophie du dialogue. Selon Emmanuel Lévinas, la rencontre avec l'Autre s'accomplit dans le Visage. Défini comme la façon dont l'Autre se présente, le Visage invite à la relation – le Visage c'est la présence vivante. C'est par le Visage que s'exprime l'altérité de l'Autre qui aborde le Moi, le bouleverse de l'extérieur et l'appelle¹⁴. Pareille conception « relationnelle » est proposée par Martin Buber pour qui « l'homme devient Je au contact du Tu ». L'Autre est donc pour Buber un « Tu » et c'est dans son rapport à autrui que l'individu constitue son identité. Mais la seule présence de l'Autre n'y suffit pas. La distinction entre la relation « Je – Tu » et « Je – Cela » est essentielle pour la philosophie bubérienne. Tant que l'Autre demeure un objet d'observation, il reste « Cela » et la vraie relation est impossible. C'est seulement quand « Cela » devient « Tu », c'est-à-dire quand « Je » considère l'Autre comme partenaire, que la rencontre peut se réaliser¹⁵. Ainsi, tant que les esclaves de Marivaux étaient réduits à leur fonction de domestiques et perçus par leurs maîtres comme des objets, ils ne pouvaient être que « Cela ». La relation est née au moment où les maîtres, s'étant trouvés à leur tour dans la position de « Cela », découvrent le « Tu », le Visage des esclaves. Le Visage lévinassien « parle » – c'est lorsque les esclaves prendront la parole, lorsqu'ils seront écoutés et entendus que la relation pourra s'établir : la voix des esclaves ouvre les yeux aux maîtres. La découverte du « Tu » des esclaves c'est la découverte de leur « humanité », c'est leur reconnaissance comme « personnes ».

¹³ J.-L. Vieillard-Baron, « Les conflits et la vie dialectique selon Hegel : conflit juridique, conflit historique et conflit hiérophorique (1807-1821) », [in] *Les Études philosophiques*, n° 77, 2006/2, pp. 223-236 ; cit. d'après : <https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2006-2-page-223.htm>

¹⁴ Cf. E. Lévinas, *Calość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.

¹⁵ Cf. M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, Warszawa, Instytut Wydawniczy PAX, 1992.

Les esclaves font preuve d'humanité en pardonnant aux maîtres leurs torts. Ils se montrent plus magnanimes que leurs patrons et leur donnent une leçon de générosité :

Arlequin à Iphicrate : [...] *Tu veux que je partage ton affliction, et jamais tu n'as partagé la mienne. [...] je dois avoir le cœur meilleur que toi [...] Tu m'as battu par amitié : puisque tu le dis, je te le pardonne [...] car je ne te ressemble pas, moi ; je n'aurais point le courage d'être heureux à tes dépens.*

Iphicrate : *Mon cher Arlequin [...] oublie que tu fus mon esclave, et je me ressouviendrais toujours que je ne méritais pas d'être ton maître.*

Arlequin : [...] *mon cher patron : si j'avais été votre pareil, je n'aurais peut-être pas mieux valu que vous. C'est à moi de vous demander pardon du mauvais service que je vous ai toujours rendu (IE, sc. 9).*

Cléanthis, plus rancunière, a plus du mal à pardonner et dans une longue tirade elle recense ses griefs, mais elle finit par prendre l'exemple sur Arlequin. Le pardon des subalternes est la condition nécessaire pour que les maîtres puissent recouvrer leur place et leur statut. La notion de pardon fait penser à l'idée, sur laquelle insistent les philosophes du dialogue, de réciprocité (Buber) et de responsabilité (Lévinas) dans la relation. « Toute relation est mutualité » – dit Buber¹⁶. Le pardon et le repentir doivent être réciproques et invitent à la responsabilité. Selon Lévinas, la rencontre du visage de l'Autre engage le Moi à se sentir responsable d'autrui. Et Paul Ricœur dit : « je ne puis m'estimer moi-même sans estimer autrui comme moi-même »¹⁷. Les nouvelles relations qui s'instaurent entre les héros marivaudiens seront fondées justement sur l'estime, sur la responsabilité mutuelle et sur la fraternité.

La comédie se termine sur un ton pathétique avec l'attendrissement général. L'ordre hiérarchique est restitué mais il est reconstruit et réinventé selon de nouvelles lois et si à la fin chacun retrouve sa place dans la hiérarchie sociale, c'est avec une nouvelle vision de l'Autre qui sera traité comme un prochain. En fin de compte : « la différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous », comme dit Trivelin qui a le dernier mot dans la pièce (IE, sc. 11).

À propos des héros de *L'île des esclaves* Négrel écrit : « L'expérience utopique n'a pas pour résultat de gommer les différences entre les hommes. Elle permet au contraire de penser la nature humaine comme conflictuelle, ce qui revient à accepter autrui, à reconnaître sa singularité et finalement à comprendre que l'autre est en nous, agit sur nous et surtout vit avec nous »¹⁸. Plus loin il ajoute : « [...] ouvrir les yeux sur l'autre, découvrir l'autre en soi, c'est rétablir entre les hommes ce lien social sur lequel la société humaine repose »¹⁹.

¹⁶ Citation française d'après : <http://penseetculture.ca/wp-content/uploads/2012/11/Buber.pdf>

¹⁷ P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 226.

¹⁸ E. Négrel, *op. cit.*, p. 333.

¹⁹ *Ibidem*.

« Marivaux ne vise point le renversement du système social, mais sa ré-humanisation [...] », écrit Maria Teresa Ramos Gomez²⁰. Certes, l'auteur de *L'île des esclaves* ne remet pas en cause l'ordre social et s'il monte un procès contre le système de l'Ancien Régime, c'est plutôt sur le plan moral que politique. Les rapports sociaux, pour être justes, doivent être bâtis sur la solidarité et la charité – ce « bon cœur » dont parlaient les héros de la comédie. La portée de *L'île des esclaves* n'est pas révolutionnaire, mais la voix de Marivaux s'inscrit dans cette tradition de réflexion dans la littérature française, réflexion sociale et morale sur laquelle vont s'appuyer les adeptes de la Révolution.

²⁰ M.T. Ramos Gomez, « L'étranger dans "L'île des esclaves" de Marivaux », [in] A.C. Santos, J. de Jesus Cabral (dir.), *L'Étranger*, Le Manuscrit, 2016, cit. d'après : <https://books.google.pl/books?id=StWx-DAAAQBAJ&pg=PT112&lpg=PT112&dq>.

STANISŁAW ŚWITLIK

Université Catholique de Lublin Jean-Paul II

L'utopie pourrait-elle « s'utopier » ? L'Autre face à l'idée de perfectionnement

The utopy can “utopiate” itself? The Other and idea towards perfection

Abstract: In large party of utopian text corpus from 17th and 18th centuries, the traveler, which meets the Other, learns from his world a way to improve his society. The ideal community results from a longtime work of its legislators. Relying on concept of progress, they eliminated humanity's errors. Can these imaginary societies, in state of happiness improve themselves more? Despite appearances of communities accomplished happiness, the lecture of utopia's texts suggests reflections, which differentiates this observation. To meet the unknown turns out to be useful for both, the traveler and the Other.

Keywords: utopia, 17th-century literature, 18th-century literature, progress

Nicolas Gueudeville, dans la préface à sa traduction de l'*Utopie* de Thomas More, émet une phrase, maintes fois reprise par la suite, qui dit nettement l'impossibilité pour l'homme d'atteindre l'état de bonheur, propre au pays imaginaire : « Le monde ne s'utopiera jamais »¹. Il y a une longue tradition de voir dans l'utopie une forme de représentation satirique qui pointe les tares de la société occidentale et exhorte celle-ci à sortir de l'état de barbarie et d'obscurantisme. La constatation de Gueudeville juge précisément ce projet irréalisable. Mais l'inverse serait-il possible? L'Autre, représentant de la « Cité idéale », est-il en dehors de cette perspective?

¹ Th. More, *Idée d'une république heureuse ou l'Utopie de Thomas More*, tr. fr. N. Gueudeville, Amsterdam, François Honoré, 1730, p. XIII, en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k844778/f19.item> (page consultée le 03.02.2020) ; le verbe « s'utopier » est un néologisme formé par le traducteur à partir du nom de l'île imaginaire.

L'utopie pourrait-elle « s'utopier » davantage ? Se perfectionner encore, à l'état et au moment où elle est découverte par le voyageur ? Répondre par la négative semble le plus logique, puisque, dans l'état de bonheur déjà acquis, le projet d'améliorer la condition utopienne est censé ne pas être possible². Quelques remarques sur des textes utopiques des XVII^e et XVIII^e siècles autorisent cependant de nuancer ce jugement. L'objectif de cet article n'est pas d'épuiser la problématique : il s'agit plutôt d'indiquer des pistes de réflexion.

Après l'invention de Thomas More, le terme de l'utopie a pris plusieurs sens. Pour notre réflexion centrée sur l'époque moderne, nous retenons la distinction de Jean-Michel Racault entre « l'utopie-mode », c'est-à-dire l'ensemble de « l'imaginaire socio-politique » concernant les mondes imaginaires, « l'utopisme »³, et « l'utopie-genre », le texte descriptif d'un pays imaginaire, intégré le plus souvent dans un récit, « implicitement ou explicitement mis en relation dialectique avec le monde réel, dont il modifie ou réarticule les éléments dans une perspective critique, satirique ou réformatrice »⁴. L'exemple du second est, dans le cadre des XVII^e et XVIII^e siècles, le voyage imaginaire qui rend compte de l'existence d'une cité inaccessible et inconnue, et qui en fournit le tableau détaillé. La représentation du monde décrit joue malicieusement sur l'ambiguïté du nom de l'utopie en opposant la « Cité Idéale » au « Pays de Nulle Part »⁵, sans livrer un jugement définitif dans ce débat.

Dans ses stratagèmes fictionnels, l'utopie représente le rêve ou la réalisation d'un projet fictif : un « monde possible »⁶ est censé être meilleur que celui du voyageur. L'Autre, habitant d'une utopie, se voit par conséquent investi d'espoirs et de projets de futur, il porte en lui « les vérités prématurées »⁷ hantant le voyageur. La conquête de bonheur est possible car la civilisation de l'Autre sert de caution pour les promesses du meilleur.

Pour l'Autre, la visite d'un inconnu serait-elle sans importance ? Dans le sillage du voyageur qui apprend en utopie les stratégies pour servir au progrès en Europe,

² Dans l'article, nous utilisons l'adjectif « utopien » comme relatif aux habitants ou au caractère d'une société imaginaire ; l'adjectif « utopique » se réfère au genre littéraire d'utopie.

³ J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs : Voyage aux confins de l'utopie littéraire (1657-1802)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003, pp. 8, 13.

⁴ J.-M. Racault, *L'utopie narrative en France et en Angleterre, 1675-1761*, Oxford, The Voltaire Foundation, 2010, *Studies on Voltaire and the Eighteenth-Century*, n° 280, p. 22. Il faut signaler que parmi les textes commentés dans cet article, il y en a qui n'appartiennent pas formellement au genre narratif mais ils restent cependant son tributaire au niveau du monde représenté.

⁵ J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, *op. cit.*, p. 15.

⁶ G.W. Leibniz, « Essais de Théodicée : Première partie », [in] *Œuvres philosophiques de Leibniz*, éd. P. Janet, Félix Alcan, 1900, en ligne https://fr.wikisource.org/wiki/Essais_de_Th%C3%A9odic%C3%A9e/Premi%C3%A8re_partie (page consultée le 13.02.2020).

⁷ La constatation de Lamartine « Les utopies ne sont souvent que des vérités prématurées », cit. d'après B. Baczkó, « Lumières et Utopie : Problèmes de recherches », [in] *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, n° 2, 1971, p. 355, en ligne, www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1971_num_26_2_422361 (page consultée le 28.01.2020).

est-il impossible à l'utopien de tirer des leçons de l'expérience de la rencontre ? Le ressentiment de l'utopien se fait le plus souvent discret dans le corpus utopique mais non absent. La rencontre certes imprévue brise les habitudes et la monotonie de l'utopien, met en cause même l'état d'isolement qu'il avait établi pour se protéger contre le monde extérieur. La visite de l'Européen s'identifie donc à la menace de l'ordre utopique.

L'étonnement de découvrir le témoin d'une autre civilisation est partagé aussi bien par le voyageur européen que par l'utopien. Ce schéma a été exploité à l'infini⁸. La surprise de l'utopien à la découverte des hommes égale bien celles des voyageurs humains qui, après de longues errances sur des mers, débarquent par la volonté du hasard sur les îles inconnues. La source d'étonnement ne s'explique pas seulement par la découverte d'un pays dont on ignorait l'existence, mais aussi par l'état de civilisation que représente chacun des personnages.

L'ignorance d'autres mondes chez les utopiens n'est pas toujours le cas. L'état d'autarcie, qui garantit la conservation de leurs sociétés avec leurs lois spécifiques, s'articule souvent par opposition à l'extérieur dont la conscience existe chez l'Autre utopien. Ses connaissances relèvent du temps de l'établissement de l'utopie. Les lieux favorables pour les sociétés utopiques sont les îles situées aux confins des mers, les déserts ou vallées inaccessibles pour les hommes, endroits discrets et propices à se séparer de l'extérieur. Le mythe du continent austral s'y prêtait à volonté depuis Gabriel de Foigny jusqu'à Rétif de la Bretonne. Les fondateurs de l'utopie, avant d'être ses législateurs, décident d'interdire et de rendre impossible le contact avec les autres pays. La suppression de l'isthme ordonnée par Utopus est un des actes fondateurs de l'Utopie chez More⁹. Les Troglodytes vertueux s'isolent « de leurs compatriotes indignes » « dans l'endroit du pays le plus écarté »¹⁰. De même, Zootès installe sa civilisation des Nipuanais sur une « île » qui ressemble à un « désert »¹¹, « pays [...] entouré de la mer de toutes parts [...] »¹² chez Krasicki, l'Eldorado de Voltaire est « entouré de rochers inabordables et précipices »¹³.

⁸ D. Veiras, *L'Histoire des Sévarambes*, éd. A. Rosenberg, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001, coll. « Libre pensée et littérature clandestine », pp. 95-96 ; G. de Foigny, *La Terre Australe connue*, éd. P. Ronzeaud, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1990, p. 66.

⁹ Th. More, *Utopie*, tr. fr. V. Stouvenel, éd. J.-M. Tremblay, Chicoutimi, Cégep de Chicoutimi, 2002, « Les auteur(e)s classiques », p. 34, en ligne http://classiques.uqac.ca/classiques/More_thomas/l_utopie/utopie_Ed_fr_1842.pdf (page consultée le 27.12.2019).

¹⁰ Ch. L. de Secondat Montesquieu, *Lettres persanes*, éd. Ch. Gaudier, Paris, coll. « Bibliothèque Larousse », 1918, p. 47.

¹¹ « [...] Zootès [v]enu, probablement comme toi, d'une terre étrangère, avec sa femme et deux enfants, dans cette île, qui n'était alors qu'un désert, il travailla de ses propres mains à fertiliser le terrain », I. Krasicki, *Aventures de Nicolas Doswiaczynski*, tr. fr. J.B. Lavoisier, Paris, coll. « Nicolle », 1818, p. 153, en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5662411w?rk=21459;2> (page consultée le 08.02.2020).

¹² *Ibidem*, p. 122.

¹³ Voltaire, « Candide », [in] idem, *Romans et contes*, Mesnil, Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 192.

L'autarcie de l'utopie s'ensuit. Les renseignements sur l'autre européen, s'ils ne sont pas réservés à une élite de l'utopie, sont réduits à l'ensemble de clichés teintés de méfiance envers tout voyageur venu d'ailleurs. Fait paradoxal, la rencontre avec celui-ci inspire malgré son aura menaçante une espèce de curiosité à l'Autre utopien, ne serait-ce que pour apprendre plus sur un monde inconnu. L'intérêt pour l'altérité s'avère donc mutuel, même s'il peut être tout gratuit, sans déboucher sur de nouvelles idées.

Les relations des visites dans l'Ailleurs utopique avertissent le lecteur de l'altérité du monde inconnu régi par d'autres lois que celles en Europe. Les voyageurs, comme Van Doelvet, appellent à une appréciation réfléchie face à l'Autre utopien qui ignore les codes culturels européens : « [...] on ne doit pas juger les Ajaiiens par nous-mêmes : ils n'ont ni nos passions, ni nos inclinations, ni nos désirs ; ils ne connaissent ni notre lubricité ni notre ambition, ni notre avarice »¹⁴. Pour accentuer davantage cette altérité radicale, quelques utopies représentent l'Autre de moins en moins semblable à l'humain : on y exploite le jeu d'échelle avec les géants et les êtres petits¹⁵, le croisement entre les hommes et les animaux¹⁶ et même le croisement entre les sexes humains avec les hermaphrodites¹⁷. Malgré ces oppositions parfois radicales, le voyageur observant les comportements et les attitudes de l'Autre peut s'identifier avec lui, sinon se comparer : le lien de ressemblance, aussi mince qu'il soit, est nécessaire pour la réflexion philosophique portée par l'utopie. La conquête de bonheur, liée au concept du progrès aux XVII^e et XVIII^e siècles, avec ses étapes et ses moyens, ses limites et ses coûts, est à déceler dans l'Autre¹⁸.

La question de progrès est-elle adéquate par rapport à la société utopique ? Il y a des voyageurs qui, après le premier contact avec l'Autre, projettent de l'« éclairer » en lui apportant les acquis de la civilisation européenne. Au début de sa visite dans Nipu, Nicolas Doswiadczynski se fait une idée d'européaniser ses hôtes : « Je préparai [...] un beau discours que je me proposais de réciter le lendemain. Je leur indiquais les moyens qu'ils devaient employer pour sortir de cet état de barbarie, et rivaliser avec les nations européennes qui l'emportent de beaucoup sur toutes les autres par leur civilisation et leurs connaissances¹⁹ ». Souvent les voyageurs abandonnent ce projet, fascinés par la splendeur utopique dont ils pensent pouvoir trouver le secret. La question reste néanmoins posée.

¹⁴ B. Le Bovier de Fontenelle, « La République des philosophes ou Histoire des Ajaiiens, ouvrage posthume de M. de Fontenelle », [in] *Textes choisis*, éd. M. Roelens, Paris, Éditions Sociales, 1967, p. 75.

¹⁵ Les Lilliputiens, et les Brobdingnagiens chez Swift, Micromégas chez Voltaire, les Patagons chez Rétif, les Alfrède chez Casanova.

¹⁶ Les Houyhnhnms chez Swift, toute une série des êtres fantastiques chez Rétif de la Bretonne.

¹⁷ Les Australiens chez Foigny, les mégamicres chez Casanova.

¹⁸ J. Schlobach, « Progrès », [in] M. Delon (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, PUF, 1997, pp. 1041-1045.

¹⁹ I. Krasicki, *op. cit.*, p. 124.

Lieu idéal, comme indique une possible interprétation étymologique du nom, l'utopie est censée représenter l'état du bonheur accompli ou presque : « [d]ans les Cités utopiques les maux dont souffrent les sociétés réelles n'existaient pas ou se trouvaient réduites ou approuvés »²⁰. L'idée de progrès, à savoir de l'avancement civilisationnel ne se pose que nettement dans le passé utopique. L'Autre, qui renseigne le voyageur sur les prestiges de son univers, lui communique les éléments de l'établissement de la société utopique : les éléments divers en fonction de la société donnée sont mis en relief, mais il est possible de tracer une évolution de l'état primitif à celui de bonheur. Le schéma de la fondation d'une nouvelle organisation sociale par un roi éclairé est tracé chez More, développé par Veiras, et repris par la suite. L'époque primitive fait place aux temps de prospérité et d'opulence²¹. L'éradication des défauts progresse par les étapes et les époques qui rappellent l'itinéraire civilisationnel suggéré pour l'Europe par l'abbé de Saint-Pierre, contemporain et ami de Fontenelle²². La géométrisation de l'espace traduit l'attachement des utopiens à la logique et à la transparence des idées contre les raisonnements erronés des Européens. Un voyage imaginaire dans le temps, l'uchronie de Mercier fait voir Paris transformé après les triomphes du progrès qui prend parfois la forme de censure radicale. Le projet d'« écarter les inutilités qui nous cach[ent] le vrai point de vue »²³ se réalise dans l'autodafé des œuvres de philosophie, de morale et de littérature, jugées nuisibles au bien-être humain.

Mais une fois l'état escompté atteint, la progression semble s'arrêter. Le récit narratif s'arrête pour faire place au mode descriptif²⁴. Dans les textes qui en présentent les détails, les sociétés idéales se donnent certes en réalisations des promesses et des projets philosophiques, mais condamnées, par l'état de perfection à la monotonie de paix et de prospérité. Les périodes de troubles sont bien passées, le bonheur est acquis pour toujours, l'idéal est donc atteint : il n'y a donc plus de nécessité pour les utopiens de progresser. Eux et leurs sociétés sont aboutis et prêts à servir d'exemple pour le voyageur. Le voyageur européen et le lecteur sont censés y voir un modèle

²⁰ B. Baczkowski, « Mal », [in] B. Baczkowski, M. Porret, F. Rosset (dir.), *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2016, p. 766.

²¹ Th. More, *op. cit.*, p. 38.

²² L'abbé professait que l'histoire de l'humanité allait en progression de « l'âge de fer », par ceux « d'airain et d'argent » jusqu'à « l'âge d'or ». Ch.I. Castel de Saint-Pierre, *Nouveau Plan de Gouvernement des Etats souverains*, Rotterdam, Daniel Beman, 1738, pp. 345-253 (*sic !*), en ligne https://books.google.pl/books?id=tkXw4HoP3IoC&pg=PA345&lpg=PA345&dq=Castel_de_Saint-Pierre+%C3%A2ge+d%27or&source=bl&ots=5j-YNZFyUL&sig=ACfU3U2LI02vsqLbF9SnonxTQfz-2IUUgg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjN5-3indbnAhUoposKHZZ9D3IQ6AEwCnoECAoQAQ#v=onepage&q=Castel_de_Saint-Pierre%20%C3%A2ge%20d'or&f=false (page consultée le 8.02.2020).

²³ L'orthographe ancienne du texte a été conservée. Voir L.-S. Mercier, *L'Année deux mille quatre cent quarante*, chap. XXVIII, Londres, La Bibliothèque du Roi, 1774, en ligne https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99An_deux_mille_quatre_cent_quarante/28 (page consultée le 01.02.2020).

²⁴ J.-M. Racault, *Nulle part et ses environs*, *op. cit.*, p. 56.

à suivre : « [...] quand je compare les institutions utopiennes à celles des autres pays, je ne puis assez admirer la sagesse et l'humanité d'une part ; et déplorer, de l'autre, la déraison et la barbarie »²⁵, dit le voyageur morien. L'utopie semble être ainsi une garantie du projet possible de réaliser.

L'éducation centrée sur la transmission de « bonnes règles » aux enfants vise surtout à conserver l'état de bonheur. Les Utopiens cultivent en principe la tradition professionnelle dans leurs familles²⁶. La conscience historique forme de jeunes esprits : « La connaissance de l'histoire de son pays est de nécessité indispensable ; car, en retraçant les faits glorieux des ancêtres, elle engage les descendants à les imiter, elle augmente le respect et l'amour de la patrie, et devient une école de mœurs »²⁷.

L'absence de l'idée de progrès semble justifiée dans les utopies se donnant à l'image du paradis perdu ou à celle de l'âge d'or chanté par Ovide. L'état de bonheur est bien placé dans le passé révolu et impossible à restaurer. Encore, les sociétés des utopiens qui passent pour les hommes non souillés par la faute originelle, ignorent la possibilité de progrès car le bonheur qu'ils possèdent, est jugé permanent. La nostalgie d'un espace de bonheur en dehors du temps infirme la nécessité de changement. Les utopies sans souvenir biblique ou antique ne projettent pas de se perfectionner, contentes de leur *statu quo* gagné. Elles offrent les « sociétés substantiellement immuables, et partant, soustraites à [l']emprise [de temps] »²⁸. Le propos des Ajoïens rend bien leur conviction de la permanence atemporelle de leur monde : « [Nous regardons] comme éternelle cette Nature même, que nous savons avoir existé depuis tant de siècles, avec le même ordre que nous y voyons, que nos ancêtres y ont vu et que nos descendants y verront »²⁹. Par conséquent, la constance inconditionnelle ainsi définie, interdit la perspective d'une évolution lentissime de l'univers qui dépasserait la vie de plusieurs générations, comparée métaphoriquement à la vie éphémère des roses dans les *Entretiens sur la pluralité des mondes*³⁰.

On pourrait s'attendre à des exceptions de la part des sociétés utopiques décrites dans les uchronies. Certes, l'Autre de l'avenir montre le monde transformé depuis le temps de celui qui relate l'utopie. Il y a eu un progrès significatif entre l'an 1772 et l'an 2440 dans la perspective de Mercier, ou dans celle de Rétif de la Bretonne

²⁵ Th. More, *op. cit.*, p. 30.

²⁶ *Ibidem*, p. 40.

²⁷ I. Krasicki, *op. cit.*, pp. 134-135.

²⁸ K. Pomian, « Temps », [in] B. Baczkowski, M. Porret, F. Rosset (dir.) *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, *op. cit.*, p. 1291.

²⁹ B. Le Bovier de Fontenelle, *op. cit.*, p. 71 ; c'est nous qui soulignons.

³⁰ Rappelons que la distance temporelle entre les deux œuvres serait de trois ans : entre 1683 pour l'*Histoire des Ajoïens* et 1686 pour les *Entretiens*. B. Le Bovier de Fontenelle, « Entretiens sur la pluralité des mondes (Cinquième soir) », *op. cit.*, p. 102.

entre l'an 1788 et les ans 1888 et 7777, ou bien entre l'an 1790 et l'an 2000³¹. Les projections futuristes témoignent des changements opérés, mais, elles se taisent sur des projets pour « après », comme si l'imagination utopique n'allait pas au-delà de la rencontre avec l'autre européen.

Pour être juste, il faut préciser que si l'utopien est à court d'idées progressistes, il se révèle conscient des dangers que lui réserve l'avenir. Même si les utopies traitent des sociétés jouissant du bonheur, acquis incontesté de leur travail antérieur inspiré par le progrès, elles ne se sentent pas libres de la conception du temps qui persiste toujours aux XVII^e et XVIII^e siècles³². Le mode cyclique qui promet incontestablement l'épanouissement et la prospérité après l'époque de tensions et de crises, garantit aussi la décadence de l'époque heureuse. L'histoire des Troglodytes retrace cet itinéraire. À l'époque de « méchanceté » où « ils étaient [...] si féroces, qu'il n'y avait parmi eux aucun principe d'équité ni de justice »³³, temps de vengeances et d'intérêts particuliers, succède la période d'« humanité », de « justice » et de « vertu ». Mais la prospérité utopique connaît aussi son déclin, « comme le peuple grossissait tous les jours »³⁴. Le vieillard proclamé roi déplore le drame d'avoir connu « les Troglodytes libres, et de les voir [ce jour-là] assujettis »³⁵. L'utopien attaché à l'état de bonheur semble fuir la perspective funeste qui sonnerait le glas pour sa société idéale.

Cette angoisse explique l'attitude hostile face à tout ce qui peut ébranler l'état de bonheur, au prix même de contredire l'image de l'utopie libre de violences. « En règle générale, les Cités utopiques se méfient des étrangers qui pourraient importer le mal »³⁶. Le vieillard d'Eldorado insiste sur l'importance des montages qui ont préservé le « petit royaume » et l'« innocence » et la « félicité » de ses habitants contre les cruels Espagnols³⁷. Les sociétés utopiques s'insurgent contre les tentatives de modifier les modes de vie régnant dans les cités idéales. Les utopiens se montrent alors très intransigeants et même cruels envers toutes les entreprises jugées dégradantes, ce qui nie leur bonté affichée au premier abord. Les colères et la brutalité n'apparaissent jamais si l'on ne touche aux règles et codes profondément établis. Laong, utopien qui, après le contact avec la civilisation européenne, cherche à propager les éléments de culture occidentale, se trouve vite accusé de

³¹ R. de la Bretonne, *Les nuits de Paris, ou le spectateur nocturne*, t. 10, Londres, édition sans nom, 1788-1794, pp. 2181, 2251, en ligne <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65414251?rk=236052;4> (page consultée le 03.02.2020) ; R. de la Bretonne, *L'An deux-mille*, Heitz, Strasbourg, 1905, en ligne <https://archive.org/details/landeuxmille00restuoft/page/n6/mode/2up> (page consultée le 03.02.2020).

³² J. Schlobach, *op. cit.*

³³ Ch. L. de Secondat Montesquieu, *op. cit.*, p. 44.

³⁴ *Ibidem*, p. 50.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ B. Baczeko, « Mal », *op. cit.*, p. 766.

³⁷ Voltaire, *op. cit.*, p. 192.

trahison pour vouloir corrompre sa patrie et la faire asservir aux étrangers. Lui et ses partisans sont lapidés en châtiment³⁸. De crainte d'« être contaminés par les idées dangereuses », les marchands d'Eldorado osent à peine poser quelques « questions circonspectes »³⁹ à Candide et Cacambo. La menace du contact avec l'étranger ne quitte que rarement les utopiens⁴⁰.

Il y a aussi des sociétés imaginaires où l'Autre utopien se résigne à suivre les enseignements du voyageur qui, sans toujours le dire à voix haute, n'a pas abandonné l'idée d'« éclairer » la société en dehors de la civilisation européenne⁴¹. L'Autre se perfectionne donc, « progresse » ou, tout au moins, acquiert les éléments pour le faire, au contact avec un autre « Autre » comme l'on a observé au début pour le voyageur venu au monde inconnu. Ce virage dans la logique utopique signifie-t-il que les utopiens se convertissant en disciple du voyageur européen dépossèdent l'utopie de son titre de « lieu de bonheur » ? Imiter l'« Autre européen » veut-il dire avouer son infériorité et se soumettre à sa domination ?

Peut-être, avant de conclure à la hâte sur la représentation illusoire ou feinte, et donc mensongère, de l'utopie, il faudrait voir dans ce comportement de l'Autre son aptitude à s'enrichir du contact avec le voyageur, en triant et en puisant ce qui peut être valable pour la société imaginaire. L'arrivée d'un inconnu perturbe l'ordre utopique, mais offre aussi une opportunité d'apprendre des réussites technologiques ignorées dans les ailleurs lointains. Adapter les acquis européens n'est pas forcément le signe de soumission, mais peut-être une tactique de renforcer son organisation sociale, et donc de se perfectionner dans l'Ailleurs modifié par la présence même du voyageur. De cette visite imprévue, l'utopien tire profit, tout comme le voyageur : la rencontre avec l'inconnu est l'occasion de progresser. Les mégamicres se réjouissent des nouveautés introduites par le voyageur dans leur monde, en répétant le geste des sujets d'Utopus qui ont bénéficié des sciences des Egyptiens et Romains dans un passé reculé⁴².

L'examen diachronique des exemples traités dans cet article mène au constat d'un changement dans la perception de progrès chez l'Autre utopien. Si, à leurs origines aux XVI^e et XVII^e siècles, les communautés imaginaires ne témoignent de progression que dans le contexte de leur établissement et, une fois le bonheur atteint, elles

³⁸ I. Krasicki, *op. cit.*, p. 160.

³⁹ Voltaire, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁰ Micromégas sert ici de contre-exemple car, plein de curiosité, il part en voyage pour « se former l'esprit et le cœur » ; il dit clairement : « Je veux qu'on m'instruise ». Mais, s'il peut passer pour un utopien, c'est le rare cas d'un utopien exilé de sa société d'origine. Voltaire, *op. cit.*, pp. 108-109.

⁴¹ Le voyageur casanovien déclare même œuvrer pour le bien de l'utopie : « Nous promettons d'employer nos lumières pour vos avantages ; nous travaillerons à l'augmentation de toute la prospérité temporelle de ce monde [...] », G. Casanova, *Icosameron ou histoire d'Edouard et d'Élisabeth qui passèrent quatre vingt un ans chez les Mégamicres habitants aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1986, *Les Introuvables*, t. III, p. 21.

⁴² *Ibidem*, t. IV, pp. 124-125 ; Th. More, *op. cit.*, pp. 31-32.

s'en satisfont à tout jamais, les utopiens du XVIII^e siècle se voient arrachés d'une autarcie conservatrice garantissant l'immutabilité de leurs lois et coutumes. Aussi les Troglodytes se révèlent-ils enchaînés dans la théorie des cycles qui promet à la communauté non seulement son apogée civilisationnelle mais aussi son déclin. Avec l'avancement du siècle, on craint de plus en plus de perdre l'état de bonheur. Suivre les enseignements du voyageur peut être une chance potentielle pour un utopien espérant un perfectionnement, mais aussi une erreur funeste : risquer l'expérience d'amélioration appliquée à la « Cité », c'est s'exposer à une aventure qui pourrait ne pas aboutir à un succès escompté. Pour éviter de corrompre leur « félicité », les sociétés uchroniques interdisent tout projet innovatif. Au bout du compte, vers le déclin du XVIII^e siècle, l'utopie, nostalgique de son autarcie immuable, est forcée d'envisager, même à son corps défendant, un changement qui fait entrevoir à la fois une promesse de perfectionnement et un danger de corruption.

ANTIGONE SAMIOU
Université d'Ioannina

L'immersion des voyageurs français dans la culture grecque au dix-neuvième siècle

The immersion of French travelers in Greek culture in the nineteenth century

Abstract: This article examines the immersion of French travelers in Greek culture according to travel stories in Greece in the nineteenth century, and more particularly after the founding of the Greek state in 1830. The interest of Greek cultural representation lies in the identification of different approaches adopted by travelers, strictly associated with their socio-cultural background, their intentions, as well as their ability to understand and penetrate into Greek cultural life. Thanks to their curious and penetrating ethnographic gaze, most writers take on the role of spectator, rarely participating in Greek cultural events. The approach of the Greek cultural code, opposed to the occidental, emphasizes the concept of difference, incomprehensibility and strangeness resulting in the production of a preconceived and often deprecating image. The immersion travelers have achieved in the Greek cultural environment indeed turns out to be rare and limited.

Keywords: immersion, culture, representation, other, strangeness

Le présent article interroge l'immersion des voyageurs français dans la culture grecque d'après les récits de voyage français en Grèce au dix-neuvième siècle, et plus particulièrement après la fondation de l'état grec en 1830 et avant le début du tourisme de masse en 1861. Pendant leur séjour dans les régions grecques, les voyageurs français ont manifesté un grand intérêt pour la mentalité et la culture des Grecs modernes qui ont acquis leur liberté après un esclavage de quatre siècles des Ottomans. Nombreux sont les témoignages qui révèlent les coutumes, les habitudes quotidiennes, les cérémonies religieuses et les superstitions des Grecs. L'enjeu de leur représentation culturelle réside dans le repérage de différentes approches adoptées par les voyageurs, strictement liées avec leur bagage socioculturel, leurs

intentions, ainsi que leur capacité de compréhension et de pénétration dans la vie culturelle grecque.

On tentera, donc, de faire la typologie de leurs impressions enregistrées dans les récits et de mettre en relation leur disposition envers les habitants grecs avec le degré d'immersion réussie dans la culture de l'Autre. Plusieurs sont les voyageurs qui nous offrent des rapports documentaires et ethnographiques sur le comportement culturel des Grecs modernes en réalisant parfois une comparaison avec celui de leurs ancêtres. Leur regard peut être plus ou moins objectif ou stéréotypé en fonction de l'influence portée par le courant romantique et de leur nécessité de vérifier leurs connaissances classiques. Selon Sarga Moussa, les écrivains peuvent mettre en évidence certaines spécificités culturelles du peuple observé, sans que leur vision idéologique favorise l'ouverture à autrui. Étant donné qu'ils n'arrivent, même pas momentanément, à rejeter leur propre statut de voyageur ni celui d'étranger, leur volonté de distanciation, c'est-à-dire d'éviter un choc culturel, est indubitable. Dans ce cas, leur vision des Grecs modernes apparaît largement dépréciative¹.

Cette distance qui existe entre les mentalités des peuples différents explique le sentiment d'étrangeté qu'éprouve parfois l'observateur. La fête organisée en l'honneur du comte d'Estourmel à Jannina dans les années 1830-1832 est sujette à sa critique :

On nous fêta à Jannina ; M. Zini nous régala d'un festin à la grecque ; je me prêtai à tous les usages : je goûtai avec mes doigts à tous les plats ; enfin je me sacrifiai pour des ingrats car ces perfides Grecs, tout en m'empoisonnant, me reprochaient encore de ne pas manger. Pendant ce régal, on conjurait à la fois contre mon palais et contre mes oreilles. Trois hommes et une femme faisaient une musique enragée, miaulant, glapissant et jouant à tour de bras de la guitare et du tambourin. Pour un Grec chanter fort bien ce n'est jamais que chanter bien fort ; la femme surtout s'égosillait de l'air le plus triste du monde [...]. La danse vint couronner la fête, une danse toute d'attitude, où tant vaut l'homme tant vaut la chose. Ainsi, M. Zini fut parfaitement noble, tandis que Démétrius et le reste de la société me rappelaient les chiens savants².

Toute manifestation d'hospitalité de la part des Grecs, qui veulent satisfaire leur hôte, suscite la causticité de l'écrivain ; il fait la satire de tout : de la nourriture, de la musique, de la danse. Par conséquent, il ne se montre pas préparé à partager, à travers les ressemblances et les différences culturelles, l'ambiance festive grecque. Cette image d'étrangeté, et même de dégoût, reflétée dans l'extrait ci-dessus, signale le degré de difficulté, qui existe dans la connaissance et même dans l'appropriation d'un code culturel différent du sien par le voyageur. Selon Ruth Amossy, l'approche adoptée par la majorité des voyageurs peut être expliquée, du fait que « Nous ne percevons en effet que ce que notre culture a défini d'avance pour nous ; notre vision et notre expérience se coulent dans les moules transmis par notre culture. [...] Ce sont des images préconçues et figées, sommaires et tranchées, des choses et des êtres,

¹ Voir plus dans S. Moussa, *La relation orientale, Enquête sur la communication dans les récits de voyage en Orient (1611-1861)*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 140-156.

² J.C. Estourmel, *Journal d'un voyage en Orient*, Paris, Imprimerie de Grolepelet, (1832-1833), 1844, pp. 49-51. Désormais toutes les dates de voyage sont mises entre parenthèses.

que l'individu reçoit de son milieu social et qui déterminent à un, plus ou moins, grand degré ses manières de penser, de sentir, d'agir »³.

Identiques sont la déception et la sensation d'étrangeté d'About dont l'intérêt ethnographique lui fait fixer son attention sur la manière de danser des villageois grecs :

Au milieu du cercle était la musique, composée d'un tambourin à la voix sourde et de trois de ces flageolets qui imitent la forme d'une clarinette et le son d'une scie qui coupe le fer. Le tapage organisé, à la fois criard et monotone, ne ressemble à rien de connu. Au son de ces quatre instruments, la foule se meuve en cadence, gravement, lentement, posant un pied, puis l'autre, portant le corps en avant et le reportant en arrière. Un seul danseur s'agite pour tous : c'est celui qui conduit le chœur. À chaque instant, il saute en l'air, il tourne sur lui-même, il fait des ronds de bras, des ronds de jambe, des ronds de tout [...] ces fins danseurs sont nu-pieds pour être plus agiles⁴.

L'écrivain, dont la curiosité est éveillée par ce qu'il voit, décrit la scène de danse d'une manière cinématographique. La peinture détaillée des mouvements est complétée par la désapprobation de la musique qui lui semble étrange par rapport à celle de sa culture nationale. D'ailleurs, le repérage des éléments inconnus dans la culture étrangère fait obstacle « à une bonne et juste perception d'autrui. [...] Enrôlé par sa naissance, puis par ses choix, dans cette énorme et peu contrôlable dynamique culturelle, l'individu apprend à voir les différences. Il tend à en accentuer la nature et le poids »⁵.

Cependant, l'approche réaliste et objective d'un écrivain acquiert parfois une dimension sentimentale. Eugène Yéméniz manifeste son admiration pour le grand nombre des chants, créés afin d'exprimer toute la diversité des sentiments humains :

Une de ces chansons surtout me frappa, à cause de son rythme étrange et mélancolique. C'était la plainte d'une jeune femme dont le mari s'était enfui pendant qu'elle dormait, pour rejoindre les Grecs et se battre contre les Turcs. La plupart des chansons populaires de la Grèce passent de bouche en bouche et s'altèrent au bout d'un certain temps. La littérature de la Grèce moderne consiste en une épuisable série de chants populaires. Le Grec, qui vit hors des villes, aime la poésie comme il aime la liberté, comme il aime la patrie ; il naît poète en même temps que guerrier. S'il éprouve de la tristesse ou de la joie, il chante ; des chansons sont composées pour tous les instants de sa vie, pour toutes les places solennelles de son existence. Les pères les transmettent à leurs fils, et on ne les trouve nulle part écrites. C'est une poésie traditionnelle, sans nom d'auteur, sans origine connue, sans célébrité ; elle se retrouve dans le cœur des Grecs, toutes les fois qu'ils ont un sentiment à exprimer⁶.

L'auteur apprécie fort cette habileté des Grecs à trouver refuge aux chants dans toutes les circonstances de leur vie et surtout pendant les années de l'esclavage et de

³ R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 26.

⁴ E. About, *La Grèce contemporaine*, Paris, Hachette et Cie, (1852), 1854, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 268.

⁵ F. Duyckaerts, « Un problème de perception : des différences à la ressemblance », [in] J. Blomnard, B. Krewer (dir.), *Perspectives de l'interculturel*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 24.

⁶ E. Yéméniz, *Voyage dans le royaume de Grèce précédé des considérations sur le génie de la Grèce par Victor de Laprade*, Paris, E. Dentu, Société d'édition « Les belles lettres », (1852), 1854, pp. 196-198.

la guerre dont les expériences ont profondément marqué leur âme. Ce qui l'étonne, c'est le choix de cette chanson plaintive par le pallikare pendant un moment de repos et même de divertissement.

D'autre part, un grand nombre de voyageurs tournent leur regard vers les cérémonies religieuses, comme Marlès qui s'intéresse aux mœurs maritales et fait preuve d'un esprit satirique en dévoilant une coutume superstitieuse des Grecs :

Des femmes ou des parents soutiennent encore la mariée, mais à la pratique insensée de leurs ancêtres les Grecs modernes en ont substitué une autre encore plus ridicule. Ils placent sous le seuil un crible recouvert d'un tapis et c'est en marchant sur ce crible que la mariée entre dans la maison. Pour que l'épreuve soit censée heureuse, le crible doit céder sous le poids. Celui qu'on avait préparé chez Phérécrate creva sous les deux pieds de Chloé. [...] le marié distribuant des poignées de dragées à tous ceux qui assistaient à sa noce ou qui l'étaient venus voir. « Cette distribution de dragées, dit M. Roland, se rapporte probablement à l'ancien usage de distribuer des noix ; *sparge, marite, nuces*, disait Virgile. Cela signifiait suivant les commentateurs que l'époux renonçait, à dater de ce jour, aux amusements de l'enfance »⁷.

Ces habitudes, liées à la tradition et à la mentalité d'un peuple, ne peuvent pas être toujours comprises par un voyageur français, qui les cite plutôt pour informer et amuser son public, avide du pittoresque et de l'exotique. Toutefois, l'image de l'étrangeté ne reste pas telle qu'elle est observée par les voyageurs, mais subit parfois une élaboration à travers l'interprétation des symboles et des superstitions qui y sont dissimulés tout en assurant la vérification de la continuité des mœurs antiques.

L'attention de Marlès est aussi fixée sur tout élément qui puisse mettre en lumière les habitudes culturelles grecques à l'occasion de diverses activités festives. Il décrit, donc, d'une manière détaillée et vivante, la course qui a lieu après le repas de noces à l'hippodrome, à laquelle les amis du marié participaient pour gagner le prix, qui se composait d'abord de tous les enjeux des joueurs et d'une superbe coupe d'argent fournie par le marié⁸. L'écrivain considère ce spectacle ludique particulier, auquel il a l'occasion d'assister ou même de participer, comme une manifestation des moments intimes des Grecs, ce qui mérite d'être transmis à ses lecteurs.

Selon Jean-Marc Moura, les récits de voyage aspirent à dévoiler « un monde bizarre, baroque ou pittoresque, à distance constante de leur monde quotidien. [Les écrivains cherchent à] découvrir dans l'altérité une indispensable et enrichissante différence. [Leur] étonnement naît d'une irréductible distance [qui sépare leur culture de celle de l'observé.] L'espace étranger devient l'objet-même de la recherche. Ses aspects curieux, étranges, piquants sont recherchés et mis en scène par l'écrivain qui crée ainsi un monde extraordinaire »⁹ dans l'intention de produire un effet stylistique agréable pour son public.

⁷ J. Marlès, *Tableau de la Grèce ancienne et moderne*, Tours, Mame et Cie, 1845, pp. 194-195.

⁸ *Ibidem*, pp. 195-196.

⁹ J. M. Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, pp. 3-4.

Toutefois, il arrive rarement qu'un voyageur soit prêt à se familiariser avec les particularités de la culture grecque. Lors de sa brève description de la cérémonie du mariage, Michaud met en valeur la mariée qui lui paraît comme une figure étrange presque théâtrale :

Pendant toute cette fête, la mariée restait sur une estrade élevée. Seule et cachée par des rideaux ; j'ai été admis à la voir dans son espèce de sanctuaire ; je suis monté sur une escabelle ; elle s'est inclinée vers moi, m'a pris la main, l'a porté à sa bouche, et à son front ; on vante beaucoup sa beauté ; mais les paillettes d'or qui couvrent son visage, le fard grossier qui colore ses joues, ses sourcils teints en noir et joints ensemble, tout cela lui donnait à mes yeux une figure étrange¹⁰.

Il consacre toute une partie de son récit à sa rencontre muette avec la mariée. Son contact reste seulement tactile et l'absence de communication verbale révèle le caractère processionnel de la noce. Ce désir du voyageur de toucher la femme montre le degré d'étrangeté et de charme particulier qu'elle lui suscite, ainsi que la distance culturelle qui sépare les peuples étrangers.

De même, Buchon a poursuivi la connaissance directe avec la mariée, qui l'étonne tant à la fois par son apparence extérieure étrange et par sa place dans la cérémonie. Il se rend compte qu'il enfreint les « lois » de la communauté grecque en jetant un regard curieux et minutieux sur les coutumes particulières et l'ambiance de la cérémonie. Si le sujet observateur modifie son comportement pour s'approcher de son objet observé et voir la réalité à travers les yeux de celui-ci, il peut réussir à mieux le connaître et pénétrer ainsi dans la vie intime du peuple étranger. Ce type de voyageur dévoile, donc, sa volonté d'acculturation, ce qui est rare chez les voyageurs français en Grèce¹¹ :

J'ai demandé en faveur de ma qualité d'étranger et de ma curiosité de Français, à être admis à voir la figure de la fiancée avant mon départ. Le marié y consentit de bonne grâce, et le nounos ou compère me prit par la main pour m'introduire de nouveau avec lui dans la tente [...]. La figure de la mariée offrait un bel ovale [...]. Je la remerciai d'avoir bien voulu me permettre de la voir, et usai en même temps d'une liberté qui n'est accordée qu'à l'adelphopoiëtos, celle de l'embrasser, et je choisis celle des parties de sa figure qui était les moins couvertes de peinture. Elle devint tout à fait incarnat, et ses amies applaudirent en riant à la familiarité de l'étranger. Je me fis d'ailleurs pardonner mon audace en demandant la permission d'ajouter une petite monnaie de France à celles qui allaient parer sa jeune tête, et je la priai de la placer la première sur son joli front entre les deux cercles d'or de ses épais sourcils. Puis, je remerciai les jeunes chanteurs et je sortis [...]. Nous défilâmes tour à tour entre ces deux haies de jeunes filles, et en arrivant devant la mariée, chacun de nous déposa dans la coupe placée sur sa tête, une petite pièce d'argent ou d'or, antique ou moderne, turque, grecque ou française. Les pièces d'or et d'argent recueillies ce jour-là sont ensuite percées, passées dans un fil d'argent et ajustées de manière à former un bonnet gracieux, composé parfois des monnaies antiques les plus rares¹².

¹⁰ J. Michaud, J.F. Poujoulat, *Correspondance d'Orient, 1830-1831*, vol. IV, Paris, Ducollet, 1833-1835, p. 96.

¹¹ Voir plus dans A. Buisine, *L'Orient voilé*, Paris, Cadeilham, Zulma, 1993.

¹² J.A. Buchon, *La Grèce continentale et la Morée. Voyage séjour et études historiques en 1840 et 1841*, Paris, Charles Gosselin, 1843, pp. 235-238.

On remarque que les voyageurs, dans leur majorité, s'appuient surtout sur leurs propres expériences pour former une opinion sur la mentalité grecque. En ce qui concerne l'interprétation de certaines coutumes et des objets-symboles utilisés lors d'une cérémonie, leurs sources d'information sont aussi livresques. Cependant, ils ne discutent pas avec les Grecs qu'ils rencontrent sur leurs différences culturelles. La plupart des écrivains français regardent les habitants grecs et leurs habitudes en tant qu'objets ou procédures étranges. Certains gardent une distance dynamique de vif intérêt de rapprochement vis à vis d'eux sans vraiment participer à leur joie ou à leur malheur. Selon Belorgey, l'enjeu consiste à céder la place au désir d'une vraie confrontation, d'un vrai mélange avec l'Autre : « vivre au voisinage de l'Autre, entrevoir les jouissances qu'apporterait une véritable intimité avec lui, et n'en glaner que l'écume et l'illusion – drogues et femmes, cérémonies et fêtes religieuses, à jamais étrangères pour qui se borne à en essayer le goût sans y risquer son statut »¹³. Leur rôle se limite à celui du spectateur muet, mais épris de curiosité, qui demande souvent d'embrasser la réalité, comme dans le cas de Buchon, qui voulait voir et toucher la mariée. Celle-ci acquiert une importance particulière en tant que la personne honorée de la cérémonie maritale. Dans l'extrait cité, à part son apparence vestimentaire, qui attire largement la curiosité du voyageur étranger, elle est chargée d'un rôle bien précis durant les jours de préparation, ainsi que celui du mariage. Le voyageur se montre tant surpris de tout ce rituel, rigoureusement pratiqué par tout le monde, qu'il représente l'acte du mariage comme un acte théâtral dont les acteurs et les spectateurs à la fois sont les participants de cette fête. Certes, on note, à travers l'étude des textes, que les voyageurs ne sont pas seulement des spectateurs, mais simultanément des observateurs avisés d'une culture différente de la leur. Ce qu'ils cherchent d'une manière insistante, c'est l'origine des mœurs et des rituels modernes dans l'antiquité.

À l'occasion d'une variété de manifestations divertissantes de la vie quotidienne dans lesquelles les habitants grecs expriment des sentiments de joie ou de tristesse et dévoilent leurs pensées, craintes, angoisses et aspirations profondes, de nombreuses superstitions, héritées de leurs ancêtres, suscitent une impression d'étrangeté forte chez les écrivains et deviennent objets de leur critique caustique :

Les Grecs ont de tout temps cru aux présages ; ils en ont de plusieurs sortes ou pour mieux dire il n'est pas d'objet, pas de circonstance qui ne puisse devenir pour eux un pronostic certain [...]. La flamme d'une chandelle ou d'une lampe annonce, si elle pétille, l'arrivée d'une personne qui est attendue. Il y a aussi pour les Grecs des jours heureux et des jours malheureux, non qu'ils puissent indiquer pourquoi un jour vaut plus ou moins qu'un autre, mais ils sont esclaves de l'habitude [...]. Si un Grec prévoit ou craint un accident funeste, il crache dans son sein pour détourner ce malheur¹⁴.

¹³ J.M. Belorgey, *Transfuges : Voyages ruptures et métamorphoses ; des occidentaux en quête d'autres mondes*, Paris, Éd. Autrement, 2000, p. 20.

¹⁴ J. Marlès, *op. cit.*, pp. 102-104.

L'absence d'explication raisonnable pour ces attitudes particulières des habitants grecs rend leur pensée et mentalité incompréhensibles pour certains écrivains français. Par contre, d'autres jettent un regard moins tranchant, mais plus pénétrant en essayant de lier le comportement culturel des Grecs modernes avec leur passé antique. L'expérience personnelle suivante de Yéméniz concerne l'influence maléfique d'un « mauvais œil » sur un nouveau-né. Son désir de s'approcher de l'enfant a bouleversé sa mère :

elle bondit comme une lionne à qui ses petits vont échapper. Mon étonnement fut vif et remarqué par un de ceux qui étaient là ; il vint à moi, et me dit en souriant : – Que cela ne vous trouble pas, elle craint un mauvais sort (βασκανία). – Quel mauvais sort ? Repris-je encore plus étonné. – Cela tient à une croyance de notre pays que vous ignorez, à ce que je vois. Nous avons des idées que vous appellerez peut-être superstitieuses et dans lesquelles nous avons foi cependant. Lorsqu'un homme voit un enfant pour la première fois, sa présence suscite contre lui certains maléfices ; son regard lui est fatal ; les éloges qu'il lui donne sont de funestes présages ; ils éveillent la jalousie et la méchanceté des génies malfaisants qui l'entourent ; c'est comme un signe qui le livre à leur mauvais vouloir. [...] Nous avons heureusement des pratiques traditionnelles qui chassent le maléfice ; ainsi, quand on voit un enfant, et qu'on lui dit des paroles flatteuses, il suffit, pour conjurer le sort, de prononcer les mots suivants : *μηβασκανδης*, c'est-à-dire : Les louanges que je te donne sont sincères ; que tout sortilège se dissipe autour de toi. – Mais si par hasard, repris-je, on oublie de dire ces paroles, ou si, comme moi, l'on ignore qu'il faille les dire ? – Dans ce cas où l'enfant vient à tomber malade, les parents cherchent partout celui à qui ils attribuent le mauvais œil, et le prient de venir bien vite et de cracher sur l'enfant avec l'intention de le guérir. C'est un remède auquel vous avez sûrement peu de confiance ; mais nous croyons à sa vertu ; et, si cela ne vous contrarie pas trop, faites ce que je viens de vous dire, afin de nous tranquilliser tous [...]. Le brave homme courut chercher la mère [...] quand j'eus accompli l'opération conjuratrice, on remit l'enfant entre mes bras, comme preuve de confiance ; il se laissa faire, et je lui prodiguai les caresses les plus rassurantes¹⁵.

Les difficultés de la communication, dans le cas du voyageur français, sont dues aux deux représentations du monde, porteuses chacune de la logique propre des interlocuteurs. Leurs espaces mentaux et culturels sont bien différents. D'une part, la mère grecque apparaît comme une représentante caricaturale du fatalisme oriental et, d'autre part, le voyageur comme le représentant de la culture occidentale, élevé des principes de l'humanisme des Lumières et de la Révolution. Enfin, le dialogue n'aboutit pas à une impasse grâce à l'intervention d'une troisième personne, qui explique au voyageur français la pensée grecque. Cet homme vient jouer un rôle important dans ce malentendu culturel, celui de l'interprétation du code culturel grec, étant donné que, selon Sarga Moussa

chacun véhicule, au sein de sa propre culture, toute une série de présupposés qu'il tient, à tort, pour des évidences universellement partagées. La confrontation de deux codes culturels peut ainsi, à l'insu même des protagonistes d'une interaction, susciter des malentendus qui reposent sur une incompréhension réciproque. Les récits de voyage en Orient procurent de nombreux exemples de la sorte, dans la mesure où Orientaux et Occidentaux, appartenant à deux mondes différents et appliquant leur logique culturelle propre, sont souvent incapables de reconnaître la validité d'une autre norme que la leur¹⁶.

¹⁵ E. Yéméniz, *op. cit.*, pp. 276-277.

¹⁶ S. Moussa, *op. cit.*, pp. 140-141.

En faisant le bilan de la représentation du code culturel des Grecs modernes, on constate que, doués d'un regard ethnographique curieux et pénétrant, la plupart des voyageurs se chargent plutôt du rôle de spectateur et d'observateur, sans participer activement aux manifestations culturelles. Leur vision se différencie en fonction de leur intention de se montrer objectifs et distants envers la culture contemporaine, même s'ils constatent la continuité d'une tradition antique, ou bien de vérifier leur image stéréotypée, méprisante ou idéalisée, de la Grèce, dictée par leur culture classique. En somme, l'approche du code culturel grec, éloigné de l'Occident, met l'accent sur la notion de différence et d'incompréhensibilité par rapport à la culture de l'écrivain français et aboutit à la production d'une image préconçue de la culture grecque, souvent dépréciative, qui suscite un sentiment d'étrangeté fort. Malgré la tentative de certains voyageurs d'entrer en contact réel avec la culture grecque et de s'approcher de l'Autre, ils ne réussissent pas à faire abstraction de leurs propres valeurs culturelles et s'y identifier. Donc, l'immersion qu'ils ont réalisée dans le milieu culturel grec s'avère rare et restreinte.

ANA FERNANDES
Université de Lisbonne

Victor Segalen : l'Autre divers

Victor Segalen: the various Other

Abstract: In contact with the Other through his various travels, Victor Segalen weaves a very personal portrait of it, the result of a quest for exoticism and «exote». We must first examine his vision or revision of the notion of “exoticism”. The Exotic Other as envisioned by Segalen carries within itself a condition that makes it impossible to know about it. It is the orphic tension between this conception of the uncontaminated Other as not being the same and Segalen’s obsessive desire to know the Other. The narrative of Segalen shows also the secret of the Other, or the Other as a secret, which is embodied by the inner world of the Forbidden City Violet of the Chinese Imperial Palace. The China that Segalen seeks so desperately to resurrect is one that is totally cut off from contemporary reality.

Keywords: Victor Segalen, the Other, the Diverse, exoticism

Pour des raisons diverses, historiques, politiques et personnelles, Segalen a eu à rompre avec la société de son temps. Il conçoit pour la civilisation occidentale un mécontentement, une aversion et une frustration momentanés. En se tournant vers un Autre, il espérait trouver un autre système qui lui donnerait ce qu’il ne pouvait pas obtenir dans son pays, ou des occasions d’action pour démontrer sa virilité en mettant à l’épreuve son être supérieur. La spécificité de la perception et de la représentation de cet auteur de son Autre oriental sera examinée dans les termes du sous-texte idéologique qui sous-tend sa relation avec l’Orient.

Nous lirons son œuvre dans les termes des fantasmes et des obsessions de son auteur qui sont fortement informés par le sous-texte colonial *qua* orientaliste. Nous saisirons ces figures de l’Autre en nous concentrant sur ce que Pierre Macherey¹,

¹ P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1978, p. 105 et 174.

appelle le « non-dit de l'œuvre », c'est-à-dire « ce qu'elle ne dit pas c'est ce qu'elle ne peut pas dire ».

Nous allons discuter de la quête de l'exotique que Victor Segalen reprend dans ses aventures vers l'est. Nous examinerons tout d'abord sa vision ou la révision de la notion d'« exotisme » tel qu'il est formulé dans son inachevé *Essai sur l'exotisme*. L'Autre exotique tel qu'il est envisagé par Segalen porte en lui une condition qui rend toutes les connaissances de celui-ci essentiellement impossibles. Car l'Autre, afin de rester vraiment comme Segalen veut, doit être inconnaissable. C'est la tension orphique entre cette conception de l'Autre noncontaminé et le désir obsessionnel de Segalen de « connaître » l'Autre, une connaissance qui détruirait inéluctablement son altérité, laquelle soutient le récit de son roman inachevé *René Leys* où le secret de l'Autre, ou l'Autre comme un secret, est incarné par le monde intérieur de la Cité violette interdite du Palais impérial chinois.

Dans l'introduction à sa collection de poèmes *Peintures*, Victor Segalen résume la nature de toute son entreprise littéraire : « L'exotisme entendu comme tel : une esthétique du Divers – est d'ailleurs le centre, l'essence, la raison d'être de tous les livres que Victor Segalen ait écrits et, sans doute qu'il réserve d'écrire »². Tenu comme l'un des premiers auteurs exotiques de son époque, Victor Segalen fait de nombreuses pérégrinations par son métier vers des contrées lointaines occasionnées. En 1909, il est établi en Chine où, à part une brève interruption, il a vécu d'une façon continue pendant cinq ans jusqu'en 1914. En 1917, il est retourné en Chine une deuxième fois pour une courte période de six mois.

C'est dans ces rencontres avec l'Autre que les œuvres majeures de Segalen ont été conçues. L'un de ses premiers livres, *Les Immémoriaux*, qui raconte la saga du déclin et de la décadence de la culture maorie, se fonde sur son expérience avec la vie sur l'île. De même, c'est au cours de son voyage de retour des mers du Sud que Segalen formule pour la première fois la proposition de ne jamais écrire sur la théorie de l'exotisme, *Essai sur l'exotisme* est un projet qui restera dans ses notes jusqu'à la fin de sa vie. Même avant son départ vers la Chine, Segalen exprime son espoir de riches récompenses de sa future expédition : « En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré »³. Sa rencontre avec la Chine donne lieu en effet à plusieurs projets littéraires qui incluent, parmi d'autres, un livre de notes de voyage, *Briques et tuiles*, deux romans, *Fils du Ciel* et *René Leys*, quelques recueils de poèmes tels que *Stèles*, *peintures*, *équipée*, *Odes* et *Thibet*, et une pièce archéologique, *La grande statuaire chinoise*. De ces œuvres, seules *Stèles* (1912) et *Peintures* (1916) ont été publiées avant la mort de l'auteur en 1919 tandis que les autres ne l'ont été que posthumément.

² V. Segalen, *Stèles, peintures, équipée*, Paris, Club du Meilleur Livre, 1955, p. 563.

³ C. Courtout, *Victor Segalen*, Paris, Henri Veyrier 1984, p. 16.

Annoncé en 1904, le projeté *Essai sur l'exotisme*, assez curieusement, n'a jamais été matérialisé. Ce n'est qu'après sa mort que les notes rassemblées pendant dix années (1908-1919) ont été publiées en 1955. Pourquoi ne l'a-t-il jamais écrit ? Simon Leys dans la préface de *Stèles* propose une explication :

L'Essai sur l'exotisme... pourrait être sous-titré : « description d'un livre qui ne devait pas être écrit. » Segalen était convaincu que chacun de nous n'est apte à exprimer qu'une chose – mais cette chose-là ne saurait être dite, car c'est elle qui oriente toute notre action. La véritable mise à exécution de l'*Essai sur l'exotisme*, en fait, c'est tout simplement l'œuvre entière de Segalen ; quant aux quelques dizaines de pages qui nous sont maintenant livrées sous ce titre, elles n'en représentaient que le programme⁴.

En suivant la recommandation de Pierre Macherey que la chose la plus révélatrice sur une œuvre est ce qu'elle ne raconte pas et ne peut pas raconter : « ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas i.e. ce qu'elle *ne peut pas dire*, parce que là se joue l'élaboration de la parole, dans une sorte de marche au silence »⁵, ma lecture de Segalen sera une réflexion sur les divers blancs et absences, tous les « non-dits » qui forment l'espace de l'Autre dans ses textes.

Dans l'*Essai*, Segalen poursuit une stratégie en deux temps dans sa formulation de sa théorie de l'exotisme. Le premier pas consiste en une opération de nettoyage qui nettoierait le terme « exotisme » de toute la saleté et la crasse entassées sur lui, de ces « scories innombrables, des bavures, des taches, des ferments et des moisissures qu'un si long usage – tant de bouches, tant de mains prostituées et touristes – lui avaient laissés » (*EE*, 23). Un tel nettoyage restaurerait au terme « exotisme » sa pureté formelle et originelle, « ce mot exotisme aura dès lors reconquis sa pureté originelle » (*EE*, 61).

Segalen procède au remodelage de cet objet calomnié, une entreprise qui constitue le deuxième pas de sa stratégie. Centrale de sa reformulation du concept d'exotisme est la notion du « Divers » lequel apparaît aussi dans le sous-titre de son œuvre projetée : *Essai sur l'exotisme. Une Esthétique du Divers*. À travers les notes, l'exotisme est défini à plusieurs reprises en termes du « Divers » : « Exotisme, qu'il soit bien entendu que je n'entends par là qu'une chose, mais immense : le sentiment que nous avons du Divers » (*EE*, 55). « Le mot exotisme [...] ne dira plus autre chose que le sentiment que l'on a de la pureté et de l'intensité du Divers » (*EE*, 61).

Il abandonne les notions positives et s'appuie sur des termes qui n'ont qu'une signification négative afin de ne pas se risquer à actualiser l'exotique qui est plus hostile à l'ici et maintenant. Selon Segalen, l'exotique « n'existe pas par définition dans le temps présent » (*EE*, 20). Seules les choses qui sont perçues comme déviant des « normes » peuvent être qualifiées de « Divers » que Segalen décrit comme « tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant,

⁴ V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Fontfreid, Fata Morgana, 1978, p. 13. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *EE*, suivie du numéro de la page.

⁵ P. Macherey, *op. cit.*, p. 107.

mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* » (EE, 82). La série d'attributs ici utilisés pour désigner le « Divers » ou « l'Autre » sont des termes spécifiques qui ne signifient qu'à travers la négation ou la différence d'une présence prétendument connue et bien définie. Autrement dit, le « Divers » et l'Autre exotique sont conçus en des termes purement différentiels ou vides qui ne peuvent jamais s'actualiser pleinement. Afin d'être, ils doivent eux-mêmes être absents car ils existent seulement comme non-être.

En s'appropriant de l'Autre comme le *locus* de son excursion exotique, le mouvement ex-centrique de Segalen reproduit avec une exactitude étrange la structure du désir qui peut également fonctionner seulement dans un état de manque ou d'absence. Ce qui maintient le désir dans le mouvement est précisément sa poursuite infinie d'un objet impossible que nous ne saisissons jamais. Tel Orphée qui peut conserver Eurydice en ne la regardant pas, le désir est condamné à un semblable différant sans fin et à un ajournement vis-à-vis de son objet.

Telle est également la destinée de l'exotisme de Segalen, qui, ainsi que Simon Leys le remarque, « se fonde [...] sur un sentiment aigu de la différence, de la distance, de la séparation, de la rupture »⁶. C'est pourquoi il n'est pas surprenant que l'auteur de *l'Essai* demande fortement à ses suivants « exotes » qu'ils prennent les plus grandes précautions afin de maintenir une séparation totale, une inadaptation complète et une incompréhension absolue de l'Autre :

L'Exotisme n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle. Partons donc de cet aveu d'impenétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire éjouissons [sic]-nous de ne le pouvoir jamais ; nous réservant ainsi la perdurabilité de sentir le Divers (EE, 25).

Une des conséquences désastreuses de la pénétration dans l'espace de l'Autre est l'inévitable mélange interculturel et interracial que tous les exotes devraient condamner comme l'ultime anathème à leur credo. En tant que connaisseur de l'exotique, Segalen exprime compréhensiblement la réserve la plus grave d'une telle contamination des cultures qu'il juge le plus mortel pour le « Divers ». Sa conviction de la subversion du « métissage » se renforce après les témoignages des dévastations des cultures « exotiques » réalisées par les Européens, comme confirmées par la rupture totale du théâtre javanais :

Action à thème européen, joué par des acteurs siamois, dans un décor européen sur une musique mixte, devant un public de Chinois et de Javanais. Faire comprendre à un indigène la valeur infinie pour nous, scruteurs de races et voyeurs de décors, de l'exotisme pur, du trait autochtone... néant ! (EE, 88)

En effet, Segalen était tellement perturbé par les ravages du métissage culturel qu'il a écrit un livre pour punir de ses effets néfastes. Dans *Les Immémoriaux*, Se-

⁶ V. Segalen, *Stèles* (préface de Simon Leys), Paris, Orphée/La Différence, 1978, p. 14.

galen raconte la désintégration tragique de la culture maorie qui a été fatalement rongée par la présence européenne.

Si d'une part, Segalen est douloureusement conscient de l'effet dissolu de la contamination extérieure, d'autre part, il soupçonne les contradictions intérieures de sa théorie, laquelle se révèle beaucoup plus subversive pour l'existence de l'exotique que la menace externe. Une telle contradiction est intrinsèque dans la relation entre l'exote en tant que sujet et l'objet exotique. N'ayant pas retenu son propre avertissement du danger de la fusion totale entre sujet et objet, Segalen s'engage dans ce qu'il appelle la « dégustation »⁷ du « Divers » conçu comme un « Bel aliment » avec « une belle saveur » fait pour le connaisseur pour le « déguster avec ivresse »⁸. Dans un long passage, en parlant comme un gourmet de la fine exotique, Segalen nous rend le détail de sa « dégustation » de la Chine qu'il compare à une orange énorme, succulente et pulpeuse :

Je ne puis comparer la Chine qu'à une orange, la plus vaste de l'univers. [...] La saveur de ce gros fruit – jusqu'à ces derniers mois – demeurait incomparable... Il y a surtout, sous la peau, à fleur de lèvres, un goût puissant, direct, un goût ancien qui retenait les lèvres et les dents – c'était un jus composite et fermenté qui donnait soif d'en boire encore. C'était surtout la curieuse certitude de tenir et de sucer, fraîche et vivante, une sève tarie partout, d'autre part, et dont les racines plongeaient dans quatre mille années⁹.

Cette représentation de l'Autre exotique comme le fruit interdit proverbial est aussi vieille que l'Histoire elle-même. En effet, le mouvement de l'« exotique » vers l'« érotique » ne change qu'une lettre. Le passage de l'un à l'autre est un temps honoré et un chemin bien battu dans la littérature orientaliste. Segalen, pour toutes ces critiques de ce dernier, n'est pas une exception à la règle comme il est mis en évidence par sa propre représentation de son expérience polynésienne :

Je t'ai dit avoir été heureux sous les tropiques. C'est violemment vrai... J'ai pensé avec jouissance... j'étais libre, convalescent, frais et sensuellement assez bien entraîné... Toute l'île venait à moi comme une femme. Et j'avais précisément, de la femme, là-bas, des dons que les pays complets ne donnent plus. ... Outre la classique épouse maorie, dont la peau est douce et fraîche, les cheveux lisses, la bouche musclée, j'ai connu des caresses et des rendez-vous, et des libertés qui ne demandent pas autre chose que la voix, les yeux, la bouche et de jolis mots d'enfants. Il est grand temps que je le réaffirme. ... la jeune fille, la vierge, est pour moi la véritable amoureuse, donc précieuse incomparablement à tous les fervents du Divers¹⁰.

L'Autre sans sexe invite souvent Segalen à avoir recours à plusieurs métaphores érotiques dans son appréhension de l'exotique. En commentant la relation entre

⁷ Un tel acte « ingestif » ne peut pas être lu comme une instance du cannibalisme transformé, une pratique que les Européens du XIX^e siècle attribuaient à l'« Autre sauvage ».

⁸ V. Segalen, *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 767.

⁹ V. Segalen, « Une orange exprimée, un grand vide », [in] E. Formentelli, *Regard, espaces, signes, Victor Segalen*, Paris, Asiathèque, 1979, pp. 89-90.

¹⁰ V. Segalen & H. Maceron, *Trahison fidèle*, Paris, Seuil, 1985, pp. 106-107.

« l'exotique » et « l'exote », l'auteur de *l'Essai sur l'exotisme* doit se replier sur des expressions sexuellement agressives telles que « pénétrer », « assaillir » ou « troubler » (EE, 21). L'usage fréquent d'un langage érotique par Segalen dans sa représentation de sa relation à l'Autre est le sujet de l'incisive analyse de Marc Gontard dans *Feuilles de route*¹¹.

Ce paradoxe profond dans l'entreprise de Segalen donne lieu à son tour à une contradiction dans son attitude vis-à-vis de l'idéologie impérialiste de son époque. D'une part, en étant un dévot de l'exotique, Segalen, véhément, oppose toute l'entreprise coloniale qui engendre invariablement la pire forme de « bastardisation » culturelle. En effet, l'objet principal de sa critique virulente dans *Les Immémoriaux* est précisément que les missionnaires voraces, avec le soutien de la puissance militaire des colonisateurs, n'échouent jamais à imposer des normes étrangères au peuple indigène, en détruisant ainsi leur culture originale.

Un exemple concret dans son œuvre projetée, *Le Maître-du-Jouir* conçu comme un hommage à l'admiré Gauguin, raconte les efforts d'un Européen avec le même nom que le peintre à apporter un salut aux Polynésiens dégénérés et à leur culture mutilée et rendue bâtarde. À la fin, le héros ne réussit même pas à rajeunir les Maoris en décomposition, c'est pourquoi il est expiatoire pour le crime de ses compatriotes. La morale de l'histoire est que l'autorédemption paie toujours. Pour avoir été le principal coupable de la destruction d'autres cultures, l'Europe se rachète comme leur Sauveur.

Non seulement ces contradictions mettent sérieusement en danger la cohérence de la théorie de Segalen, mais d'une manière plus importante, elles témoignent du dilemme impossible inhérent à la quête de l'exotique. De la même façon que la structure du désir requiert que l'on ne consomme jamais, ce que l'on peut savoir à propos de l'Autre, s'il restait vraiment ainsi, est qu'il est inconnaissable. Lorsque Segalen arrive en Chine, il est tellement déçu qu'il a besoin de recourir à une mesure plus drastique. Il a besoin de réinventer la Chine comme il l'avoue dans une lettre à son ami Henri Manceron : « la besogne est surhumaine. Apprendre un pays immense et quand on commence à l'apercevoir, s'apercevoir soi-même que ce pays n'existe plus, et qu'il est à ressusciter »¹², dans sa tâche de recréer la Chine à son goût, Segalen suit de très près la stratégie de deux phases qu'il a employées dans la réhabilitation de l'exotisme. D'abord, on devrait annihiler la République de Chine nouvellement née pour laquelle il ne conçoit que du mépris.

Segalen ne manifeste aucune sympathie ou compréhension pour le mouvement révolutionnaire qu'il rejette comme une simple imitation stupide de l'Occident, il fait également des remarques caustiques et humiliantes sur un peuple dont il affirme

¹¹ M. Gontard, « La relation de voyage chez Victor Segalen », [in] Y.-A. Favre, *Victor Segalen. Actes du colloque international de Pau*, Pau, Université de Pau, p. 42.

¹² V. Segalen & H. Maceron, *op. cit.*, pp. 119-120.

admirer la civilisation. Quelques mois après son établissement en Chine, Segalen décide déjà qu'il ne peut concevoir aucun goût pour ses hôtes compatriotes :

Le caractère chinois ne m'est pas sympathique, ou, du moins, ce que j'en vois autour de moi. – ... Toutes ses manifestations autour de moi sont frappées d'infantilisme ou de sénilité. Ils pleurent comme des petites filles, se battent comme des roquets, grimacent comme des clowns, et sont irrémisiblement un peuple de laids¹³.

En professant une profonde appréciation de l'art et de la littérature chinois, Segalen ne condescend jamais à établir un contact avec les intellectuels locaux.

L'horreur de Segalen pour le présent chinois, qui contraste étrangement avec sa fascination pour leur passé mythique, dramatise typiquement la mentalité traditionnelle ethnologique occidentale telle que décrite par Édouard Glissant dans *Le discours antillais* : « ce que la pensée ethnologique engendre de plus terrifiant, c'est la volonté d'inclure l'objet de son étude dans un clos de temps où les enchevêtrements du vécu s'effacent, au profit d'un pur demeurer »¹⁴. En vérité, comme un vrai dévot de l'exotique, Segalen peut difficilement excuser les Chinois pour ce qu'il perçoit comme leur « désertion » de leurs traditions millénaires en faveur de manières totalement étrangères à eux. Cette fascination pour le passé archaïque irrécupérable d'une autre culture est une caractéristique commune à plusieurs écrivains du XIX^e siècle de la littérature exotique, tels que Pierre Loti.

La Chine à laquelle l'exote aspire ne peut être réinventée qu'à travers l'étude archéologique qui à l'époque se développe en une réelle passion dans sa vie. Cette dévotion au passé archéologique de la Chine peut de même être lue comme un effort de la part de Segalen de nier le présent chinois vivant.

Si celle-ci est la stratégie de Segalen, il n'est pas de coïncidence qu'il ait choisi le mot « stèles » pour le titre de sa première collection de poèmes. En vérité, ces dalles de pierre que les Chinois érigeaient traditionnellement pour leurs morts peuvent symboliser avec plus de justesse la mission autodécernée de Segalen pour momifier toute une culture vivante.

C'est cette même quête de l'ère impériale chinoise révolue que forme le centre du roman inaccompli de Segalen *René Leys*, un livre qui est paradoxalement décrit par son narrateur comme « le livre qui ne fut pas »¹⁵. Ce livre « qui ne fut pas » est aussi l'un « qui ne saurait être » dans le schéma de la logique de l'Autre qui informe le sous-texte exotique du roman. Car la seule manière de soutenir le mythe de la Chine comme l'ultime Autre exotique/érotique requiert que le narrateur recherche le « différent » pour reporter le plaisir de l'enfermement afin de ne pas parvenir au bannissement du désir.

¹³ *Ibidem*, pp. 91-92.

¹⁴ E. Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28.

¹⁵ V. Segalen, *René Leys*, Paris, Plon, 1950, p. 9.

MARIANNE CAMUS
Université de Bourgogne

Une altérité radicale et triomphante : *Consuelo* de George Sand et *La Cheffe*, *roman d'une cuisinière* de Marie Ndiaye

*Radical and Triumphant Otherness: Consuelo by George Sand
and La Cheffe, roman d'une cuisinière by Marie Ndiaye*

Abstract: Women writers have systematically fought against the status of Other imposed on them by patriarchal societies and masculinist ideology, generally through heroines demanding to be recognised and treated as full subjects. George Sand and Marie Ndiaye chose, on the contrary, to intensify the otherness of their protagonists. They take on the ultimate form of otherness that of the creator and, in order to construct convincing female figures of the artist, they accumulate signs of otherness within and beyond those of gender. Self-defined as Other because of their vocation, the characters accept and even pride themselves on what makes them complete outsiders. This article is a textual analysis and comparison of the strategies of two women novelists creating the characters of two women artists.

Keywords: women, artist, gender, class, beauty, exclusion, sexuality, indifference

Il n'y a a priori aucune raison pour que le sentiment d'altérité, qu'il vienne de l'extérieur ou qu'il soit ressenti intérieurement, soit un problème. Ce qui l'est, par contre, est le fait qu'il soit quasi systématiquement utilisé pour établir une hiérarchie entre un haut et un bas, un dominant et un dominé. Se voir désigné Autre signifie devoir accepter que sa différence, qu'elle soit de couleur de peau, de sexe ou de coutumes est sinon une disgrâce au moins une infériorité innée à laquelle on ne peut échapper. Nous examinerons ici l'altérité liée au sexe, un état de fait que les femmes ont toujours, plus ou moins ouvertement, vécu comme

une injustice, une volonté de domination, d'exploitation et de spoliation de la part des hommes.

Cette altérité est si profondément inscrite dans les sociétés patriarcales que nombre de femmes l'ont intériorisée, ainsi que toutes les contraintes qui y sont rattachées. Ces contraintes, élaborées et édictées par les discours dominants, en particulier ceux des hommes de loi et d'église, sont ensuite relayées et renforcées par ceux des hommes de lettres. Ils figeront ainsi le modèle de l'héroïne dans une vertu qui n'est en fin de compte qu'une inaccessibilité sexuelle. Des exemples viennent immédiatement à l'esprit, tel celui d'Henriette de Mortsau dans *Le Lys dans la vallée* ou de Mme de Rênal dans *Le Rouge et le noir*. Et ils voueront à une mort certaine et plus ou moins atroce celles ont tenté de sortir du cadre imposé à l'altérité féminine. Les exemples sont foison, mais l'archétype dans la littérature française en est sans doute Mme Bovary.

Plutôt que de se pencher sur l'abondante littérature théorique et polémique qu'a provoqué et que provoque encore cette altérité imposée par la moitié du genre humain sur l'autre moitié, nous avons choisi de revenir aux textes et d'examiner la manière dont les écrivaines disent ou révisent cette altérité sous laquelle des hommes ont tenté d'étouffer leurs voix. Aucune contrainte, en effet, n'a jamais réussi à empêcher les femmes d'écrire ; elle a peut-être au contraire été une stimulation supplémentaire. Comment donc les écrivaines se positionnent-elles par rapport à la représentation par leurs collègues masculins des femmes en Autre ? La stratégie la plus courante a consisté à ignorer les diktats, à se déclarer sujet plein et entier et à créer des personnages de femmes elles-mêmes sujets pleins et entiers ou au moins revendiquant haut et fort leur statut de sujet. C'est la grande tradition anglaise du XIX^e siècle et ses immenses romancières qui ouvrirent l'espace littéraire aux femmes en même temps qu'elles remettaient en cause la position qui leur était assignée. On pense à Jane Austen qui assume tranquillement dans tous ses romans le point de vue des femmes comme central. On pense aussi à George Eliot qui décrit avec tant de finesse les aspirations frustrées et les désirs piétinés par le patriarcat de son temps dans *Le Moulin sur la Floss* ou *Middlemarch*.

La situation en France à la même époque ne semble pas très favorable à l'épanouissement du génie littéraire des femmes. Mais il y a George Sand, très consciente elle aussi du statut d'Autre secondaire imposé aux femmes et très admirée par ses consœurs d'outre-Manche. On remarque rapidement qu'elle n'utilise pas les mêmes armes que les Anglaises, peut-être parce qu'elle est une exception dans le paysage littéraire français, peut-être parce qu'elle est plus engagée politiquement. Toujours est-il que sa stratégie consiste à radicaliser l'altérité de genre jusqu'au point où elle apparaît comme royale, triomphante. Cette position de l'héroïne en dehors ou au-dessus des lois du commun acquiert en outre un statut d'incontestabilité en ce qu'elle recouvre ou recoupe la différence de ce que notre culture respecte (officiellement) le plus, le génie créa-

teur. L'exemple le plus achevé de cette transformation de l'altérité est bien sûr *Consuelo* (1854)¹, grand roman romantique de la vie et de l'œuvre d'une grande cantatrice du XVIII^e, période prérévolutionnaire mais agitée par les idées des philosophes des Lumières.

Il est intéressant de noter que cette façon de réviser l'altérité de genre est reprise, plus d'un siècle plus tard, par une autrice contemporaine, Marie Ndiaye dans son roman *La Cheffe, roman d'une cuisinière*². Certes, les partis pris narratifs diffèrent : *Consuelo* est un roman traditionnel à narrateur extérieur et omniscient. L'histoire de *La Cheffe*, qui comme son titre l'indique est celle d'une cuisinière d'exception, est racontée par un narrateur intra et hétérodiégétique, un membre de l'équipe de cuisine, admirateur inconditionnel (et secrètement amoureux) de la Cheffe. La stratégie narrative est pourtant similaire, visant à extraire la protagoniste des limites de l'altérité de genre.

Cette stratégie utilise tout d'abord l'accumulation de caractéristiques hors normes qui mettent les héroïnes à la marge de manière aussi définitive que radicale. La marginalité ainsi créée s'accompagne d'une indifférence quant aux apparences. Ce qui mène à une transgression fondamentale et générale des règles imposées par l'idéologie dominante et les us et coutumes de l'époque. On atteint finalement la transgression ultime, *i.e.* la concentration totale sur la vocation et l'œuvre. Ce sont les détails de ce processus d'éclatement ou de dissolution de l'altérité de genre que nous allons tenter de dégager, à travers une analyse textuelle, dans ces deux romans de femmes, dont les protagonistes sont des femmes

La première chose que l'on remarque est que ni l'une ni l'autre des héroïnes n'est intégrée dans le tissu social du pays dans lequel elle évolue. Consuelo qui vit à Venise, est sans doute, nous dit la voix narrative, « de bon sang espagnol, sans doute mauresque à l'origine, car elle était passablement brune » (C, 36). Elle fait donc partie de ce qu'on appellerait de nos jours une minorité visible dans une Venise où la peau de pêche et le cheveu blond sont la norme. À cela s'ajoute le fait qu'elle a grandi sur les routes accompagnant sa mère, musicienne itinérante et sans mari de St Pétersbourg à Constantinople, en passant par Mexico.

Quant aux parents de la Cheffe, s'ils sont bien français, ils n'en sont pas moins des exclus sociaux, comme le prouve la description de leur maison « moins une maison qu'une bicoque gauchement construite tout au bord de la route sur un lopin délimité par des barbelés à demi-effondrés ... un tel abri pour une famille de huit personnes (oui, la Cheffe avait cinq frères et sœurs) rangeait cette famille parmi les plus pauvres du village, voire la signalait comme la plus pauvre de toutes » (LC, 24).

¹ G. Sand, *Consuelo*, Paris, Phébus, 1999, coll. « Libretto ». Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention C, suivie du numéro de la page.

² M. Ndiaye, *La Cheffe, roman d'une cuisinière*, Paris, Gallimard, 2016. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention LC, suivie du numéro de la page.

La Cheffe parle peu d'elle mais le narrateur qui l'a observée avec amour pendant des années est très clair sur le fait que cette altérité sociale est assumée sans ressentiment et sans honte : « Non, la Cheffe n'avait honte de rien de ce dont elle n'était pas responsable... la Cheffe avait toujours su opposer aux paroles de compassion, aux regards voilés de dédain ou d'une antipathie réprobatrice, le sain optimisme de ses parents qui était leur façon à eux de se montrer braves, et en l'occurrence héroïques » (*LC*, 25). Il souligne même que la marge où elle a grandi fera d'elle une personne « éprise d'équilibre, de droiture et, par ailleurs, de compassion, et qui oubliait facilement et totalement les petites fautes des autres » (*LC*, 57).

La question de l'influence de l'exclusion sur Consuelo ne se pose pas : héroïne romantique, elle est par définition incorruptible ; la vie vagabonde qu'elle a menée avec sa mère n'a eu aucune conséquence, le mépris et même la maltraitance dont elle est l'objet n'entament en rien sa tranquille assurance. C'est en fait à la fois un mélange de l'héroïne de roman courtois que le sang noble hérité de ses ancêtres préserve de toute indignité et d'une créature à la Rousseau, née bonne.

On note ensuite que la marginalité sociale va de pair avec ce qu'on pourrait appeler une marginalité de genre ou une altérité dans l'altérité. Il s'agit de l'absence ou de la négation des attendus de la féminité, qui constitue une autre étape dans la radicalisation de l'altérité du personnage. Cela s'applique aux deux protagonistes de manière assez similaire. Le lecteur apprend très tôt que la jeune Consuelo n'est pas belle (tel qu'on l'entend à l'époque et à Venise) Elle a « un corps svelte et flexible comme un palmier, mais sans forme, sans rondeur, sans aucune séduction », « Son visage tout rond, blême et insignifiant, n'eût frappé personne, si ses cheveux courts, épais et rejetés derrière les oreilles, en même temps que son air sérieux et indifférent à toutes les choses extérieures, ne lui eussent donné une certaine singularité peu agréable » (*C*, 37). Autant on admire sa voix splendide, autant on est repoussé par sa laideur, mentionnée de manière répétée et qui, déclare le comte qui pensait l'embaucher, est « un malheur, une lutte, un supplice pour une femme » (*C*, 41). Le même comte déclare également qu'elle « est plus que laide, elle est affreuse » (*C*, 70). Il faut cependant noter que le narrateur débarrasse peu à peu Consuelo de sa laideur adolescente pour en faire une femme attirante mais qui reste inconsciente de sa beauté car sa vision d'elle-même comme laideron demeure.

Le narrateur de la Cheffe la décrit au même âge que Consuelo, et on ne peut que remarquer la similarité : « son jeune corps de seize ans compact et petit, discret et robuste, que la Cheffe traitait avec des égards raisonnables, sensés, comme un outil indispensable pour le travail et qu'on n'aurait aucun intérêt à endommager » (*LC*, 100-101). Son visage est décrit comme « l'archétype de tout visage humain, sans distinction de sexe ni d'âge ni de beauté... douloureusement parfait » (*LC*, 208). Il s'agit là très clairement d'un corps dégenré, d'un corps outil, agissant. Les deux autrices ne travaillent pas tout à fait de la même manière mais elles disent la même chose, que l'absence de beauté physique est en fait une libération (du regard des hommes, du désir de plaire, de la peur de vieillir) et un passeport pour l'action.

Cette liberté qu'apporte l'absence de beauté est, elle aussi, pleinement assumée par Consuelo et la Cheffe. Elle se traduit pour cette dernière par l'adoption d'un style de vêtements parfaitement confortables et totalement non érotiques : « jupe de coton [gris pâle ou bleu-marine qui] descendait en fronçant jusqu'au-dessous du genou avec un chemisier beige à manches courtes boutonné sous le cou... cousus par une voisine » (*LC*, 100). Rien qui empêche le mouvement et rien qui attire l'œil.

Consuelo est elle aussi toujours mise de façon extrêmement simple et discrète sauf quand elle s'habille en garçon pour pouvoir se rendre à Vienne à pied sans encombre. La femme disparaît alors complètement. Enfin, pas tout à fait ; George Sand note que Consuelo est encore plus belle habillée en garçon qu'en fille, « le plus joli paysan que la race slave eût jamais produit » (*C*, 518). Car George Sand ne va jamais aussi loin que Marie Ndiaye dans la désexualisation de son personnage : preuve en est la manière différente dont elles traitent les cheveux. Ceux de la Cheffe sont « tellement tirés et aplatis vers le petit chignon » qu'on a l'impression quand elle y passe la main « qu'elle caresse son crane nu et brillant » (*LC*, 208). Au contraire, les cheveux noirs de Consuelo « coupés ... bouclaient naturellement autour de son visage. Elle y passa les doigts pour leur donner tout à fait la négligence rustique qui convient à un jeune pâtre » (*C*, 518).

La déviance par rapport à l'art de plaire, considéré l'art féminin par excellence, va de pair pour la Cheffe comme pour Consuelo avec un refus des choses du sexe, ou du moins d'une relation de couple. Il est clair dans les deux textes qu'il ne s'agit pas d'un état de fait dû à leur manque de sex-appeal ou de désir. La Cheffe a une fille ; elle a donc eu une relation avec un homme mais on n'en saura jamais rien, c'est apparemment sans importance pour elle. Le narrateur, très amoureux d'elle, est également parfaitement conscient qu'elle « n'avait ni tendresse ni inclination pour l'amour... ne croyait pas à l'amour entre un homme et une femme » (*LC*, 212). Tout s'efface devant les exigences de sa vocation. Quant à Consuelo, elle a été fiancée au bel Anzoleto qu'elle quitte quand il la trompe. Quand elle le retrouve par hasard quelques années plus tard, toujours aussi beau, elle succombe presque ; presque car le désir, si fort soit-il, ne résiste pas à son sens très aigu de la morale, et surtout à l'exigence suprême de sa vocation d'artiste.

En effet, les deux personnages se rejoignent dans le désir d'atteindre à travers leur art à un état au-delà du plaisir ou de la gloire. La magicienne du piano n'aime pas quand ses plats font trop d'effet à ceux qui les mangent, comme par exemple le couple bourgeois dont elle devient la cuisinière : « l'oxygène de la petite maison était peu à peu pompé, par les émanations érotiques que son travail suscitait et entretenait malgré elle, elle en était excitée et démoralisée » (*LC*, 131). Ce qu'elle cherche à accomplir, c'est un dépassement vers une spiritualité toute artistique :

Elle ne voulait pas d'adoration à connotation érotique, ou qu'elle ressentait comme telle... Elle voulait que ce soit spirituel, elle voulait que le mangeur entre dans un état de contemplation sereine et modeste, elle voulait qu'il s'adresse ensuite à elle, s'il le désirait (mais elle préférait qu'il ne le désire pas), comme

à l'officiante à la fois très simple dans sa présentation et sophistiquée dans son élaboration, et elle, la Cheffe, la célébrante, pouvait alors être complimentée pour avoir organisé au mieux les multiples étapes de l'office, elle pouvait être remerciée, louangée pour l'intelligence de sa pratique (LC, 43).

Consuelo partage cette méfiance envers la gloire ordinaire (elle a fait l'expérience des théâtres vénitiens) tout autant que ce désir d'un accomplissement spirituel. Elle va d'abord se tourner vers Dieu : « Peut-on vivre sans Dieu ? Alors pourquoi vivre ? En vue de quoi travaillerais-je ?...Quelles forces, quels enivrants puisent-ils dans la vie ceux qui peuvent se passer d'un espoir et d'un amour au-dessus de toutes les illusions et de toutes les vicissitudes humaines ? » (C, 288-289) La référence à Dieu va s'estomper avec la maturité et se transformer (époque pré-révolutionnaire oblige) en une vocation à servir le peuple, d'abord en remettant la musique populaire à l'honneur et ensuite en œuvrant pour que l'art entre dans toutes les vies, ce qu'elle résume ainsi : « J'ai pour mobile de faire comprendre l'art et de la faire aimer sans faire craindre et haïr la personne de l'artiste » (C, 715).

Nous voyons donc comment George Sand et Marie Ndiaye transcendent l'altérité ordinaire, imposée à tout être humain née femme. Elles la renforcent, la musclent, pourrait-on presque dire, par une non-appartenance sociale assumée et une non-adhésion revendiquée aux normes de la féminité en vigueur. L'altérité ainsi redéfinie se révèle alors libératrice, donnant l'espace mental nécessaire au personnage pour poursuivre la vocation qu'elle a choisie et qui va s'inscrire, de manière qui paraît évidente, dans l'altérité suprême, celle de l'artiste. On peut aller jusqu'à affirmer que cette altérité totale n'étant plus un handicap est devenue une arme. Arme qui permet à l'artiste à la fois de se concentrer tout entière sur son œuvre et d'ignorer ou de refuser les normes.

La concentration intense sur l'œuvre (que lecteur a l'habitude d'associer à l'artiste ou au penseur homme) est développée dans chaque texte. Il ne faut pas en sous-estimer l'importance ; rares sont les autrices qui se sont aventurées à dire l'expérience de création³. Cette concentration exclusive sur l'œuvre implique tout d'abord un détachement quant au récepteur ou au public, détachement que l'on trouve chez la Cheffe et chez Consuelo. Preuve en est la réponse sans ambiguïtés de cette dernière quand on lui demande si elle ne pense pas à son public quand elle chante :

Non : je pense à la partition, aux intentions du compositeur, à l'esprit du rôle, à l'orchestre qui a ses qualités et ses défauts, les uns dont il faut tirer parti, les autres qu'il faut couvrir en se surpassant à certains endroits. J'écoute les chœurs, qui ne sont pas toujours satisfaisants, et qui ont besoin d'une direction plus sévère ; j'examine les passages où il faut donner tous ses moyens, par conséquent ceux auxquels il faudrait se ménager. Vous voyez, monsieur le comte, que j'ai à penser à beaucoup de choses avant de penser au public, qui ne sait rien de tout cela, et qui ne peut rien m'en apprendre (C, 125).

³ Une des rares qui ait abordé le sujet est Elizabeth Barrett-Browning avec *Aurora Leigh*, long poème retraçant le parcours d'une poétesse, de l'apprentissage à la maturité et dans lequel on retrouve des stratégies et un parcours similaires à ce qu'on trouve dans George Sand et Marie Ndiaye. Ce texte n'est hélas pas traduit en français.

Preuve en est l'attitude de la Cheffe : « Elle s'attach[ait]... à ne rien présenter d'admirable dans la forme, rien qui puisse pousser à s'extasier mais, au contraire, des agencements de plats ou d'assiettes d'une beauté si délicate, si sobre, si rigoureuse qu'elle ne frappait le regard que si celui-ci était ouvert et préparé à un tel ravissement, s'il le désirait » (*LC*, 116).

Ce détachement englobe évidemment les exigences ou les tentations du monde. Dans le cas de Consuelo, la pression majeure est celle de la respectabilité (qui n'existe alors pour une femme que dans le mariage) et de la possibilité d'avancement social (toujours par le mariage). La confrontation avec l'impératrice Marie Thérèse montre bien la force de cette pression. Celle-ci entend en effet marier Consuelo à Haydn car, dit-elle, « Il est inconvenant... qu'une jeune personne paraisse dans certains rôles, et représente certaines passions quand elle n'a pas la sanction du mariage et la protection d'un époux » (*C*, 753). Consuelo refuse, bien sûr, comme elle refusera l'offre de mariage d'Albert de Rudolfstadt : « Mais, monseigneur... j'ai un but, une vocation, un état. J'appartiens à l'art auquel je me suis consacrée dès mon enfance » (*C*, 459). La déclaration du père d'Albert souligne encore ce qu'on attend d'une femme : « Si vous aimiez Albert, vous trouveriez sans doute dans le bonheur de partager sa vie un dédommagement à la perte de votre gloire et de vos triomphes ! Mais vous ne l'aimez pas puisque vous regardez comme impossible de renoncer à ce que vous appelez votre destinée » (*C*, 460).

Pour la Cheffe la pression est plus d'ordre social et mondain ; elle est aussi plus diffuse et plus difficile à contrer. Son restaurant est devenu une adresse incontournable, elle-même une sorte de star mais « elle n'allait pas à Arcachon, elle n'allait pas à Paris, elle n'allait pas aux cocktails de la mairie ni au théâtre ni à l'opéra, elle n'allait nulle part où on l'invitait... elle déclinait toutes les offres de week-end ou de réceptions » (*LC*, 199). Quand le maire de Bordeaux et sa femme lui font l'honneur de venir déjeuner chez elle et disent « leur enchantement à qui voulait les entendre, la Cheffe refusa néanmoins obstinément, presque discourtoisement, d'aller les saluer. Comment, se demandait la Cheffe, rester juste, implacable et distante et honnête en travaillant... pour ces gens-là qui avaient si vite fait, dans leur naïveté, leur splendeur sans fondement, de vous attendrir, de vous corrompre ? » (*LC*, 226) On ne peut s'étonner, au vu d'un tel état d'esprit que l'attribution d'une étoile par le guide Michelin soit perçue comme « un grand malheur » et qu'elle en pleure de tristesse, de honte et de consternation (*LC*, 230, 231).

Il ne s'agit évidemment dans les deux cas ni de dédain ni de mépris mais de la distance nécessaire pour produire l'œuvre ultime, parfaite. Il s'agit pour la Cheffe « [d'] une cuisine extrêmement réfléchie, hautement raffinée dans son aspect, dans ses modes de cuisson et de préparation pensés précisément pour abolir tout souvenir d'application, de contrainte, de durée exigeante, une cuisine que pratiquement quiconque pouvait toutefois approcher sans en rien savoir, sans en attendre autre chose que la satiété » (*LC*, 202).

Cette perfection d'une simplicité raffinée, pensée et mise en œuvre grâce à une technique parfaite est également une caractéristique de Consuelo, la chanteuse lyrique. Elle est évoquée de manière différente mais tout aussi claire : « Consuelo avait dans le cœur tout ce qu'il faut de candeur, de poésie et de sensibilité pour comprendre la musique populaire et pour l'aimer passionnément. En cela elle était grande artiste, et les théories savantes qu'elle avait approfondies n'avaient rien ôté à son génie de cette fraîcheur et de cette suavité qui est le trésor de l'inspiration et la jeunesse de l'âme » (C, 424).

Ayant établi cette position hors normes, hors société et donc libéré leur protagoniste du carcan de la féminité, les narrateurs s'attachent à raconter les processus de création, l'inspiration, les difficultés et le triomphe final. Le parcours de Consuelo et de la Cheffe relèvent du *Kunstlerroman* et ne sera donc pas abordé ici. Il n'est de toute façon pas besoin de suivre tout leur parcours pour se poser des questions. La première est le prix de ce triomphe de l'altérité assumée. Bien sûr, Consuelo et la Cheffe atteignent une renommée dont se satisferait même un homme. Mais un homme aurait-il besoin, pour être reconnu comme chanteur lyrique ou comme chef, de cacher sa virilité et de renoncer à toute vie personnelle ? On peut aussi se poser la question de la solitude. Si tout artiste connaît « l'enivrante solitude de la création » (LC, 75), la permanence et la persistance de celle, morale et mentale, qui caractérise la vie de la Cheffe et de Consuelo semble de nouveau aller au-delà de ce qu'une vocation exige. Le triomphe de l'altérité dans *Consuelo* et dans *la Cheffe*, s'il est incontestable apparaît également comme douloureux. Et cette douleur est une indication que l'altérité de genre est irréductible.

Se pose également la question de la fin des deux artistes car la clôture des romans est pour le moins ambiguë. Consuelo, la diva passionnément indépendante, qui donne tout à son art et qui refuse la promotion sociale d'un mariage aristocratique finit pourtant par céder. Pas par amour mais par compassion et, ce faisant, elle rentre dans le moule du féminin qui se sacrifie pour le bien des autres. En l'occurrence d'Albert, le prétendant rejeté, qui résume bien la situation : « Elle n'a jamais voulu de mon titre ni de ma fortune. Elle n'avait pas d'amour pour moi. Elle ne cédera qu'à la pitié » (C, 893). On ne peut que remarquer l'ambivalence extrême de sa créatrice. Elle fait rentrer sa *passionara* de la musique dans le rang des femmes qui s'oublient pour les autres, puis elle semble se repentir en faisant mourir Albert immédiatement après la cérémonie. Consuelo refuse en outre l'héritage et se remet en route pour Berlin où elle doit donner un concert. Mais comme elle semble également ne pas être convaincue qu'Albert est vraiment mort, lorsqu'elle le veille, les choses restent pour le moins en suspens.

Ce qui n'est pas le cas pour la Cheffe qui poursuit jusqu'au bout son esthétique austère de la cuisine et sa tendance vers l'épure : « elle retranchait ingrédient après ingrédient de ses plats, se maintenant dans les limites d'une exquise austérité mais au bord, me disais-je avec inquiétude, de verser dans le non-sens » (LC, 273). Jusqu'au jour, ou ayant, de manière surprenante, invité son commis à déjeuner,

Elle montra les poules, les jeunes légumes, les cerises déjà mûres. Elle dit que le repas était là, sobre, magnifique et parfait. Nous pouvions nous imaginer la saveur de chaque élément comme de ces éléments combinés. Elle n'inventerait rien de plus simple ni de plus beau, aussi notre vin, cet excellent grives suffirait à notre déjeuner qui constituerait le couronnement, dit-elle avec un douloureux sérieux, de la longue cérémonie qu'avait été sa carrière (*LC*, 276).

Elle meurt trois jours plus tard. Peut-on encore parler d'altérité triomphante ? La coupure d'avec le vivant ne finit-elle pas par mener au néant ? Ou voyons-nous au contraire le triomphe de l'artiste qui a achevé son œuvre et peut se retirer ?

Au vu de ces clôtures problématiques, on peut penser que les Anglaises, qui demandaient de manière pragmatique le droit d'être des êtres humains imparfaits, comme les hommes, avaient raison.

ANNA KACZMAREK-WIŚNIEWSKA
Université d'Opole

Aux antipodes du modèle normatif de la féminité : la femme criminelle dans *Thérèse Raquin* d'Émile Zola et *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac

*At the opposite extreme from the normative model of femininity:
a woman as a criminal in Emile Zola's Therese Raquin
and François Mauriac's Therese Desqueyroux*

Abstract: A woman who killed or intended to kill her husband is the main character in two novels belonging to the Realist movement. Both the protagonists have the same given name: Therese. Zola's Therese Raquin is a "real" killer, incapable of winning the "physiological" influence of her nervous temperament, her cowardice and hypocrisy, while Mauriac's Therese Desqueyroux, whose criminal intentions failed, is a mysterious person whose main problem is her incompatibility with her milieu. Both novels show a criminal woman as the opposite of the accepted model of womanliness.

Keywords: Zola, Mauriac, woman, crime

Dépeindre la réalité telle qu'elle est, sans artifice et sans idéalisation ; refléter dans le texte « tantôt [...] l'azur des cieux, tantôt la fange des borboriges de la route »¹ : la définition stendhalienne du roman, devenue l'« archi-formule » du réalisme, fait entrer dans l'univers des romans du second XIX^e siècle des sujets choisis dans les classes moyennes ou populaires et des thèmes comme les relations conjugales. Or, si l'on veut, comme le postule Flaubert, « faire [...] [dans les romans] des tableaux

¹ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1972, p. 392.

complets, peindre le dessus et le dessous des choses »², alors décrire les foyers et les relations qui y règnent signifie inévitablement faire apparaître des protagonistes féminines portant constamment atteinte au type de femme épouse-mère-maîtresse de maison, ce « modèle normatif de la femme [...] [qui] s'élabore dans la deuxième moitié du XIX^e siècle »³ et qui sera toujours en vigueur dans les années 1920.

La femme criminelle, et surtout celle coupable d'avoir tué ou essayé de tuer son mari, relève sans doute de ce groupe d'êtres faisant horreur à la bienséance bourgeoise. Vers le milieu du XIX^e siècle, la tradition médicale de l'époque tend à expliquer leurs actions par la névrose (l'hystérie), susceptible de transformer une créature douce et soumise en un être irrationnel et imprévisible. Plus tard, vers la fin du siècle, le rôle croissant de l'analyse psychologique force les auteurs à admettre qu'il existe bien des femmes qui, parfaitement saines mentalement et absolument lucides, sont pourtant capables de comportements dépassant les cadres du permis, voire de l'imaginable, et que ce n'est pas forcément dans leur personnalité, mais aussi dans leur entourage et leurs conditions de vie qu'il faut chercher les germes de leurs actions.

Deux romans représentant deux stades différents du réalisme prennent pour personnage central une femme « conjointicide », qu'elle soit réelle ou « manquée » : *Thérèse Raquin* d'Émile Zola (1867) représente le réalisme « classique », en essor après 1850, tandis que *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac (1927) s'inscrit dans le courant du réalisme « moderne » du XX^e siècle. Si l'intervalle de soixante ans qui séparent leur publication entraîne des différences significatives de technique romanesque, les deux personnages éponymes posent pourtant la même question sur l'identité psychologique de la coupable et sur ce qui l'éloigne du « modèle normatif » de la féminité. Et le fait que les deux protagonistes portent le même prénom rend plus intéressantes encore les conclusions potentielles de la réflexion.

Un prénom pas banal

D'après les statistiques⁴, Thérèse fut un prénom rare en France du XIX^e siècle, mais très populaire entre 1920 et 1940. Mauriac a-t-il délibérément repris le petit nom choisi par Zola, ou est-ce la popularité momentanée de celui-ci qui le lui a soufflé ? On ne saurait pas donner là une réponse définitive ; la ressemblance des deux titres est pourtant frappante et incite à se poser quelques questions sur la signification

² G. Flaubert, *Correspondance*, Paris, Conard, 1926-33, t. III, p. 158.

³ A. Martin-Fugier, *La maîtresse de maison*, [in] J.-P. Aron (dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1980, pp. 117-134.

⁴ <https://www.prenoms.com/prenom/THERESE.html> (page consultée le 04.03.2020).

de ce prénom et les traits psychologiques qu'on lui associe. Y en aurait-il qui ont été utilisés intentionnellement par les deux auteurs ? Et, le cas échéant, quelle serait, dans le caractère des deux protagonistes, la part du prédict, du présupposé venant de leur prénom ?...

Selon la plupart des sources, celui-ci serait d'origine grecque et pourrait venir du mot *thereios* (« été »), ou bien de *therasia* qui fait référence à Théra (aujourd'hui, Santorin), une île de la mer Égée, l'« île aux bêtes fauves »⁵. Le caractère attribué à « Thérèse » puise en grande mesure dans les clichés concernant le caractère féminin : elle est émotive et affective, vivant le plus souvent au gré de ses coups de cœur ; elle possède un certain magnétisme et un grand sens de l'amitié. Le bonheur, pour elle, équivaut à l'amour ou à la passion pour une personne ou une chose, ou encore au sentiment d'être utile. Aimant le calme et la paix, dotée d'une grande intuition, elle sait faire des concessions et agir avec diplomatie. Cependant, souple et tolérante, elle n'en est pas moins obstinée : elle pense *a priori* avoir raison et tend à imposer fermement ses vues. Thérèse serait donc « une main de fer dans un gant de velours »⁶.

Thérèse Raquin : une « brute humaine, rien de plus »

Thérèse Raquin est le troisième roman et la première œuvre importante du jeune Zola, après *La Confession de Claude* (1865) et *Les Mystères de Marseille* (1866) qui n'ont eu aucun succès. Avec ce texte, dont la brièveté l'apparente plutôt à un conte qu'à un roman, l'auteur, fasciné par le développement de la médecine, désire oublier l'écriture pathétique de ses premiers romans, échos de ses fascinations romantiques, et faire un livre de manière « clinique », tel le compte-rendu d'un cas médical intéressant. Se considérant parfaitement capable d'écrire un roman « physiologique », il écrit, dans la préface à la seconde édition de son roman : « Dans *Thérèse Raquin*, j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier »⁷.

Le thème du corps humain compris comme un « tempérament », composé d'« humeurs » (liquides corporels : le sang, la bile jaune, la bile noire et le flège), remonte à l'Antiquité grecque (Hippocrate, Galien) et reste – avec quelques révisions – toujours en vigueur vers 1850. Parmi les quatre tempéraments possibles (sanguin, lymphatique, colérique et mélancolique), Zola en choisit trois qu'il octroie de ma-

⁵ Cf. Ch. Trénet, T. Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse 2016 ; voir aussi les sites dédiés à l'étymologie et à la signification des prénoms, p. ex. <https://www.signification-prenom.net> (page consultée le 16.03.2020).

⁶ Ce portrait assemble les caractéristiques qui se répètent dans le livre précité (cf. note 5) et dans les divers sites consacrés aux prénoms.

⁷ É. Zola, Préface à la 2^e édition de *Thérèse Raquin*, [in] idem, *Thérèse Raquin*, Paris, Presses Pocket, 1991, pp. 261-266.

nière réfléchie aux trois personnages principaux du roman : Thérèse est nerveuse⁸, son mari Camille est lymphatique, et son amant Laurent est sanguin.

L'intrigue du roman exploite le schéma archiconnu d'un triangle amoureux : mariée sans amour à son cousin Camille, homme peureux et maladif, Thérèse ne peut point satisfaire les désirs que lui dicte sa nature ardente et violente. La rencontre avec le sanguin Laurent la pousse inévitablement à un adultère qui fait naître dans sa tête l'idée de se débarrasser de son mari. Lors d'une excursion en bateau, Laurent tue Camille en le jetant dans la Seine, sans que Thérèse fasse un geste pour l'en empêcher ; quelque temps après, les deux complices se marient. Mais le crime qui pèse sur leurs consciences transforme leur vie commune en cauchemar : tourmentés par une anxiété croissante, ils se croient hantés par le fantôme de Camille, ce qui les mène à des insomnies ; par conséquent, leurs nerfs se détraquent, la haine remplace l'ancienne passion et les conduit à des insultes et des coups mutuels. Au bout de six mois de mariage, Laurent et Thérèse, harassés, finissent par se suicider en partageant le même verre de poison.

Si Thérèse est le point central de l'intrigue, il ne s'agit pourtant nullement d'une intelligence supérieure : soucieuse de garder les apparences d'une créature complaisante et dévouée, la jeune femme a juste assez de ruse pour dissimuler à son entourage sa vraie nature et jouer efficacement sa comédie quotidienne. En effet, à l'extérieur, elle « possédait un sang-froid suprême, une apparente tranquillité »⁹, gardant toujours « ses allures souples, sa physionomie calme et indifférente » (TR, 26), tandis que, dans son esprit, elle vit « une existence brûlante et emportée » (TR, 26), tourmentée par des désirs inassouvis et des rêves fantasques. Bref, il s'agit d'une femme qui reste « toute douce, toute silencieuse, rêvant de frapper et de mordre » (TR, 55) ; ses ardeurs, constamment jugulées par sa volonté de cacher sa personnalité réelle, éclatent dans l'adultère avec une force qui frôle la folie. Thérèse n'est certainement pas folle, mais elle peut sans doute être qualifiée de singulière.

Singulière est également la manière de la décrire qu'on peut observer déjà dans le premier portrait de l'héroïne, fait à travers la vitrine de la boutique des Raquin : on y voit « le profil seul [...], d'une blancheur mate, troué par un œil noir [...], et comme écrasé par une épaisse chevelure sombre » (TR, 20)¹⁰. En effet, Thérèse est vue comme à travers le vitre d'une éprouvette dans laquelle elle est observée par un spécialiste ; cela reste compatible avec le jargon médical utilisé dans la préface (le

⁸ Ce qui, dans la nomenclature plus ancienne, équivaut au mélancolique ; or, ce dernier mot doit être compris en termes d'instabilité émotionnelle, d'irritabilité, d'impatience, en non au sens romantique, celui du mal de l'existence dont les modèles sont René ou Werther.

⁹ É. Zola, *Thérèse Raquin*, op. cit., p. 26. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention TR, suivie du numéro de la page.

¹⁰ Elle présente donc les traits que l'imaginaire érotique de l'époque attribue aux femmes ardentes et passionnées ; voir S. Collot, *Les lieux du désir. Topologie amoureuse de Zola*, Paris, Hachette, 1993.

livre serait une « étude d'un cas curieux de physiologie », un « travail analytique » dicté par une « curiosité du savant », etc.¹¹) et prouve que Zola prend pour modèle la prose sèche et décolorée des comptes-rendu d'expériences de laboratoire. Le romancier ne veut que noter, sans émotion mais avec une précision extrême, les étapes de la métamorphose de ses protagonistes, ces « personnages [...] dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair »¹². S'en tenir à l'étude des faits et aux conclusions prudentes formulées de manière « objective » est en effet le principe de base du réalisme tel qu'on le comprenait à la fin des années 1860 ; ainsi, à part l'expression fort péjorative de « brutes humaines » par laquelle l'écrivain désigne Thérèse et Laurent¹³, aucun vocabulaire évaluatif n'apparaît dans le texte : la tâche de juger est laissée au lecteur. Autrement dit, si l'on finit par voir en Thérèse un monstre, cette conclusion découle logiquement de la présentation des faits, sans être jamais prononcée par l'auteur.

Un monstre donc, ou plutôt une « brute », être « physiologique » gouverné par des instincts et totalement incapable de s'opposer aux poussées de son tempérament, la jeune femme montre progressivement tous les côtés sombres de son caractère : la lâcheté, l'égoïsme et l'hypocrisie. Même rendue à moitié folle par la peur de Camille qu'elle croit voir partout, même exaspérée par son existence « désolée et intolérable » (*TR*, 212) avec son nouveau mari, Thérèse n'éprouve aucun remords d'avoir tué Camille ; la seule chose qu'elle regrette, c'est le calme de sa vie d'avant le crime. Si elle pleure la mort de son premier mari, elle le fait uniquement dans l'espoir que son repentir lui amènera le pardon de Mme Raquin, la mère de Camille, rendue impotente et muette par la paralysie. Elle a donc « des remords par calcul » (*TR*, 219), et fait semblant de s'humilier « sans avoir au cœur autre chose que de la crainte et de la lâcheté » (*TR*, 220) :

Dès qu'elle éprouvait le besoin de pleurer, de se distraire en sanglotant, elle s'agenouillait devant l'impotente, et là, criait, étouffait, jouait à elle seule une scène de remords [...] Elle parlait [...] pendant des heures entières [...] Et la scène recommençait dix fois par jour (*TR*, 220).

La malheureuse paralytique, devinant l'« atroce moquerie » (*TR*, 222) qui se cache sous ces « effusions de douleur » (*TR*, 221), doit endurer ce supplice tous les jours. En effet, tout éreintée qu'elle soit, Thérèse a pourtant des « inventions infernales » (*TR*, 226) : elle torture son ex-belle-mère par des images détaillées du meurtre de son fils et rend Laurent fou de rage à force de pleurer Camille. Pour se soulager, elle va jusqu'à nier sa propre participation à l'assassinat. Ayant découvert qu'elle est enceinte de Laurent, la jeune femme, animée par la peur folle d'« ac-

¹¹ Cf. É. Zola, la préface du roman, *op. cit.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

coucher d'un noyé » (*TR*, 233) et par la haine sourde contre son ancien complice, s'expose délibérément, lors de leurs disputes, aux brutalités de celui-ci pour faire une fausse couche. Cela achève de la briser ; bientôt, ayant tout essayé pour oublier les atrocités de sa vie conjugale, inerte, « prise d'une paresse désespérée » (*TR*, 245), elle ne peut qu'attendre sa fin misérable devant les yeux immobiles de Mme Raquin. Elle paraît donc être un négatif du caractère attribué à son prénom : son magnétisme est d'essence purement sensuelle ; ce n'est pas à des coups de cœur, mais à des coups de désir qu'elle obéit ; si elle est souple et diplomate, c'est pour mieux mentir ; si elle a une main de fer, c'est pour anéantir ses proches par ses manipulations cruelles.

Thérèse Raquin n'a aucun arrière-plan social ni aucune ambition didactique, principes qui commanderont plus tard la création des *Rougon-Macquart*. C'est l'histoire d'une femme qui n'a pas assez d'esprit pour s'opposer à son « bagage physiologique » et vaincre l'influence des « fatalités de la chair ». Dans cette étude d'une « criminelle par tempérament », l'idée de ce dernier en tant que facteur principal déterminant le comportement de l'individu paraît aujourd'hui obsolète ; il n'empêche que la probabilité et la justesse des observations classent le roman zolien parmi les prototypes du roman psychologique et font de Thérèse une criminelle tout à fait « moderne ».

Thérèse Desqueyroux, ou le « drame de l'inadaptation à la vie »

Le roman de l'entre-deux-guerres, devenu le genre majeur de la prose, voit aux bases de son esthétique une analyse psychologique élaborée. Avec François Mauriac, on assiste à l'avènement du roman psychologique « spirituel » dans lequel l'intérêt de l'écrivain se déplace des questions sociales vers les problèmes éthiques. *Thérèse Desqueyroux* est considérée comme une des plus grandes réussites romanesques d'un écrivain qui, au moment de sa publication, était déjà bien connu du grand public grâce à des œuvres comme *Le Baiser au lépreux* (1922), *Génitrix* (1923) et *Le Désert de l'amour* (1925).

Le journal d'adolescent de Mauriac parle d'un fait divers dont l'écrivain s'est visiblement inspiré pour créer le personnage de Thérèse : en 1906, une certaine Mme Canaby a été acquittée du crime d'empoisonnement de son mari, mais condamnée à 15 mois de prison pour usage de fausses ordonnances¹⁴. L'écrivain y fera allusion vingt ans après, dans la préface de son roman : « Adolescent, je me souviens d'avoir aperçu, dans une salle étouffante de la cour d'assises, livrée aux avocats, [...]

¹⁴ F. Mauriac, *Journal de jeunesse inédit*, [in] *Cahier François Mauriac*, n° 10 : *Écrits de jeunesse. Genèse d'une écriture*, Paris, Grasset, 1983, *passim*.

la petite figure blanche et sans lèvres »¹⁵. La femme qu'il voit alors incarne pour lui un type retrouvé à plusieurs reprises dans les années à venir : celui de la femme ne pouvant pas supporter son existence en apparence tranquille et bien réglée, femme opprimée par les « barreaux vivants d'une famille » (*TD*, 6). Et Thérèse elle-même hantera l'écrivain pendant plusieurs années encore¹⁶.

Elle ne ressemble pas du tout à l'héroïne zolienne. Cette dernière, grâce à la volonté de l'auteur de décortiquer les moindres états de son psychisme, était connue au lecteur mieux qu'elle ne se connaissait elle-même ; en revanche, les personnages de *Thérèse Desqueyroux* ne sont pas vraiment « décrits », mais esquissés par quelques lignes brèves. Nous ne connaissons même pas le physique de Thérèse ; le narrateur dit seulement que « on ne se demande pas si elle est jolie ou laide, on subit son charme » (*TD*, 32 ; serait-ce une allusion au « magnétisme » attribué aux femmes portant ce prénom ?...). Il en est de même pour les traits de son caractère : on évoque ses habitudes, ses attitudes, ce qui ne fait apparaître qu'une image extérieure du personnage, comme si l'auteur lui-même avait du mal à la cerner, comme si elle se dérobaît à sa description.

Le roman renverse le schéma classique de composition : au moment où l'action commence, le point culminant est déjà passé. Dans l'incipit, Thérèse sort du palais de justice ; elle avait été accusée d'une tentative d'empoisonner son mari Bernard, mais grâce à une fausse déposition de celui-ci, une ordonnance de non-lieu vient d'être prononcée. Elle ne sera donc pas poursuivie par la justice ; et pourtant, tout son entourage la sait coupable, tout comme le lecteur qui, pourtant, s'attache à elle car il la sent victime. De son crime manqué, elle sera sévèrement punie : à son retour chez elle, Bernard lui dicte sa séquestration et son isolation du monde qui durera jusqu'au moment où il décidera de la relâcher et l'accompagnera à Paris où il l'abandonnera à elle-même, le plus important pour lui étant de sauver les apparences et de ne pas tacher par un scandale l'honneur de la famille. Dans l'anonymat urbain, Thérèse a enfin l'impression d'être libre ; mais, « condamnée à traîner dans sa vie le poids de son crime »¹⁷, l'est-elle vraiment ?...

Pendant le voyage qui la ramène de la ville à Argelouse, un trou perdu au fond de la lande, Thérèse pense à sa vie passée et s'efforce de « rendre intelligible » (*TD*, 24) ce qui s'est passé. Femme d'une « fameuse » intelligence (*TD*, 24), ce qui, aux yeux de son entourage, la rend bizarre (« un genre qu'elle se donne », dit sa belle-

¹⁵ F. Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Grasset, 1971, p. 5. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *TD*, suivie du numéro de la page.

¹⁶ À part le roman éponyme, ce personnage revient, entre 1927 et 1935, dans 5 œuvres de Mauriac : 1 roman, 2 nouvelles, 2 chapitres de roman. Voir F. Stoll, « François Mauriac et Thérèse Desqueyroux ou histoire d'un romancier hanté par un de ses personnages », http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/45939/ANM_2009_13.pdf?sequ (page consultée le 21.03.2020).

¹⁷ G. Tremblay, « *Thérèse Desqueyroux* : analyse », [in] *Séquences. La revue de cinéma*, n° 40, 1965, p. 30 [27-34].

mère ; *TD*, 38), elle essaie de retrouver au fond de sa mémoire ce qui l'avait poussée au crime en lui soufflant l'idée de ne pas avertir son mari qu'il avait doublé sa dose habituelle du médicament contenant de l'arsenic et de lui en donner encore plus, à son insu. Mais elle a beau chercher, il n'y a rien de concret, et c'est justement ce manque d'explication qui s'avère être le noyau du drame.

Thérèse et Bernard s'étaient mariés par convention, « selon le vœu des deux familles » (*TD*, 31), les familles les plus riches et les plus respectées de la région. Ils ne se connaissent pas, et ce qu'ils savent l'un sur l'autre ne les rapproche guère : Bernard, qui « ne laissait rien au hasard et mettait son orgueil dans la bonne organisation de la vie » (*TD*, 31), appartient, selon sa femme, à « la race aveugle [...] [et] implacable des simples » (*TD*, 38), tandis que Thérèse, ayant d'habitude l'allure d'une personne « indifférente, même absente » (*TD*, 26) des rites quotidiens, « assommait » Bernard avec « ses paradoxes » (*TD*, 76). Depuis le jour de ses noces sans amour, où elle a déjà senti un néant autour d'elle, la vie de Thérèse ne lui appartient pas, elle n'en est pas maîtresse : étrangère à son mari, seule au sein du couple, elle se sent prisonnière, et sa vie secrète l'ennui, l'indifférence, enfin l'irritation. Pourtant, elle ne se révolte pas, et ce n'est qu'après la naissance de sa fille Marie qu'elle commence à étouffer et de « vraiment [...] ne plus pouvoir supporter [s]a vie » (*TD*, 107) dans laquelle « il n'y [avait] pas une raison de rupture ; l'événement était impossible à prévoir qui aurait empêché les choses d'aller leur train jusqu'à la mort » (*TD*, 107). Et pourtant, « rien n'en paraissait à l'extérieur ; aucune scène entre elle et Bernard » (*TD*, 107) ; rien qui laisse deviner le sentiment de Thérèse d'apercevoir « les êtres et les choses et son propre corps et son esprit même, ainsi qu'un mirage, une vapeur suspendue en dehors d'elle » (*TD*, 109). Dans cette torpeur où elle vit, c'est presque par hasard, sans y réfléchir, qu'elle a l'idée du poison ; c'est en tout cas sans passion, sans haine et comme mécaniquement, qu'elle devient bourreau tout en étant victime. Or, le milieu provincial borné qui l'entoure et qui n'aperçoit de Thérèse que son indifférence, son détachement de la vie et son égoïsme, la déclare, une fois pour toutes, « monstrueuse ».

« Thérèse est à mes antipodes sur plus d'un point, mais faite pourtant de tout ce qu'en moi-même j'ai dû surmonter, ou contourner, ou ignorer », constate Mauriac¹⁸. Souvent comparée à Emma Bovary et à Anna Karénine, la protagoniste, qui incarne « la difficulté d'être », échappe à l'analyse classique et ne se laisse pas classer définitivement comme une criminelle : d'abord, elle a manqué son coup, et puis, elle ne nie pas son crime mais cherche à le comprendre, à l'expliquer, à voir en lui la conséquence logique de son souffrance dont personne ne se doute et dont l'essence est, selon Mauriac lui-même, le « drame de l'inadaptation à la vie »¹⁹.

¹⁸ F. Mauriac, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Fayard, 1950, p. 994.

¹⁹ F. Mauriac, *Souvenirs retrouvés. Entretiens avec Jean Amrouche*, 18^e entretien, Paris, Fayard, 1981, p. 187.

Pour construire son personnage, Mauriac utilise la pluralité des perspectives : à côté du récit à la 3^e personne, on rencontre le discours indirect libre, ainsi qu'une sorte de monologue intérieur, une reconstitution des événements avec des parties dialoguées. Le narrateur parle donc tantôt « avec » l'héroïne, tantôt « par-derrière » elle ; une telle narration, d'un côté, renforce l'impression d'objectivité, réalisant le postulat flaubertien de raconter uniquement ce que voit ou ressent un personnage-témoin subjectif, et de l'autre, elle souligne encore plus l'écart entre Thérèse et la réalité.

Dans les deux romans analysés, on observe deux types de fatalité qui pèsent sur les héroïnes : dans *Thérèse Raquin*, c'est une fatalité *physiologique*, suite logique des causes et des conséquences découlant de la collision de deux tempéraments ; dans *Thérèse Desqueyroux*, c'est une fatalité *psychologique*, résultant de l'ennui, de la frustration du personnage et du vide de son existence. Cette fatalité situe les deux protagonistes aux antipodes du modèle normatif de femme épouse, mère et gardienne du foyer : mauvaises épouses exécrant leurs maris, mères indignes dont l'une tue son enfant non-né et l'autre désire « ne rien posséder en commun » (*TR*, 108) avec sa fille, elles étouffent dans leurs maisons devenues des prisons.

Inscrites toutes les deux dans la dialectique dostoïevskienne du crime et du châtement, les deux Thérèse représentent pourtant deux variantes complètement différentes de la femme coupable. Thérèse Raquin est un « cas », tandis que Thérèse Desqueyroux constitue un « type » ; pour la première, criminelle « par tempérament », dont le crime est prémédité et qui ne le regrette point, le narrateur se montre indifférent, voire impitoyable ; la deuxième, qui voit dans le crime une occasion pour cesser d'être une morte vivante et qui s'efforce de se l'expliquer, suscite, de la part du narrateur, une compassion visible. Tout divergents qu'ils se montrent, les deux *Thérèse* s'avèrent, dans une mesure égale, des romans-tragédies.

ABOUBAKAR GOUNOUGO
Université Félix Houphouët-Boigny

L'absurde de l'altérité dans *L'étranger* d'Albert Camus

The absurdity of otherness in the Stranger of Albert Camus

Abstract: In Albert Camus's *The Stranger*, the characters appear without explanation and therefore do not seem to bear any meaning. At least, if there is any sense, the only one we could give to the presence of Meursault and the other characters is that this presence in the world means nothing. The degree of otherness is nil in Albert Camus's novel where there is great absurdity and a tragedy which implies a factitious existence. The present contribution aims to show that there is an otherness in suffering or an absence of altruism and humanity in the characters acting in the imaginary story of Camus. And that is why, if one wishes to speak of otherness with regard to this narrative, one must do it objectively in terms of irreducible antagonism and annihilation, beings being foreign or hostile to one another and also and especially to their social environment.

Keywords: characters, meaning, otherness, absurdity, imaginary narrative, antagonism

Dans *L'étranger* d'Albert Camus, aucune catégorie littéraire, celle des personnages en particulier, n'échappe au sceau de l'absurdité. Le cas de Meursault et des rapports passifs qu'il entretient avec le monde, de la vision oblique qu'il a de ce monde qui, en retour, le perçoit comme un nihiliste, suscite une interrogation sur l'altérité. Visiblement, le rapport entre l'étranger et les autres personnages est absurde dans le roman de Camus du fait de ces êtres qui étonnent de par leur présence vide au monde, à commencer par Meursault, le « ni héros ni anti-héros ». Ce dernier est au cœur d'une tension sociale surréaliste qui conduit irréversiblement à la tragédie existentielle. Dans la présente contribution, nous avons choisi d'analyser le réseau de rapports qu'entretient ce personnage focal avec les autres personnages ou avec

sa société afin de comprendre cette forme d'altérité « blanche »¹ qui en découle. En d'autres termes, y a-t-il une altérité dans *L'étranger* d'Albert Camus et que vaut-elle ou que signifie-t-elle ? Pour répondre à cette grande question, notre travail va s'appuyer sur certains acquis de la narratologie et de la phénoménologie existentielle qui offrent des arguments pour décrire le statut des personnages, pour analyser les relations qui les lient afin de dégager le sens de l'altérité impliquée. Et c'est dans cet esprit que la première articulation de notre réflexion fait ressortir les modalités de construction de l'altérité dans le récit d'Albert Camus et, la seconde, l'absurdité comme obstacle au transport de sollicitude et d'amour.

Les modalités de littérisation de l'altérité dans *L'étranger* d'Albert Camus

Albert Camus place Meursault au cœur d'une société qui le détermine nécessairement. Il est un produit social et à ce titre, il ne peut se soustraire du poids de sa société dont les faisceaux juridiques et idéologiques sont aussi vagues qu'insensés. Les deux *Dasein*² (le personnage de Meursault et la société), selon la philosophie heideggérienne, entretiennent des rapports nécessaires de définition mutuelle : « "Les autres", cela ne veut pas dire : tout le reste des hommes en-dehors de moi, dont le Moi se dissocierait – les autres sont bien plutôt ceux dont le plus souvent l'on ne se distingue pas soi-même, parmi lesquels l'on est soi-même aussi »³. Meursault est donc un « être-au-monde comme être-avec et être-soi-même »⁴. Il est soumis à un temps, parcourt un espace et partage ses relations avec d'autres personnages ou avec la société. L'altérité de ce personnage focal du récit ne souffre d'aucun doute et le débat peut donc porter sur sa sociabilité ou sur sa capacité à œuvrer à cette altérité, à l'influencer positivement. Si Meursault nourrit une indifférence viscérale pour sa société et semble agir sans portée véritable, la société que son propre récit implante face à son être est réactionnelle. Mais, elle ne rejette pas systématiquement le personnage marginal et taciturne, elle le maintient en ses serres pour garantir sa

¹ Cette altérité dite « blanche » autour d'un personnage absurde, totalement indifférent au jeu des conventions d'une société qui, par ailleurs, détermine mal ses rapports au sujet, ne doit guère surprendre puisqu'elle est générée par « une écriture blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage » (R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 59). Indubitablement, le roman de Camus est une interrogation phénoménologique sur la liberté humaine.

² Pour Martin Heidegger, le *Dasein* doit être saisi terminologiquement comme « cet étant que nous sommes toujours nous-mêmes et qui a entre autres la possibilité essentielle du questionner ». M. Heidegger *Être et temps*, tr. fr. E. Martineau, Édition Numérique hors-commerce, <<http://rialland.org/heidegger/>>, p. 28 (page consultée le 20.02.2020).

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 114.

nécessaire correction d'où cet antagonisme irréductible qui va caractériser les rapports entre les deux parties. Mais Heidegger souligne que « sur la base [du] caractère d'avec propre à l'être-au-monde, le monde est à chaque fois toujours déjà celui que je partage avec les autres. Le monde du *Dasein* est monde commun. L'être-à est être-avec avec les autres. L'être-en-soi intramondain de ceux-ci est être-Là-avec »⁵. Cette proposition du philosophe allemand, théoricien de l'existentialisme, nous aide à comprendre le cas Meursault. En effet, ce personnage imaginaire est atypique et l'incipit du roman anticipe bien ce trait de caractère : « « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier »⁶. Meursault existe, tout au moins, il s'efforce d'exister et de se déterminer par rapport à la société des conventions et donc de la restriction des libertés individuelles. Cette communauté de destin entre le sujet et le monde est bien rapportée par Jean-Paul Sartre qui affirme que « l'homme est un être du même type que le monde, il est même possible, comme le croit Heidegger, que les notions de monde et de « réalité-humaine » (*Dasein*) soient inséparables »⁷. Ainsi, Albert Camus inscrit l'altérité comme objet d'interrogation au cœur de son roman philosophique.

Pour commencer, il y a Meursault, son « moi » et les autres qui répondent de deux types de personnages selon la nature des rapports qu'ils entretiennent avec le personnage principal du récit. Ce sont, d'une part, les personnages proches de Meursault – encore que cette caractéristique reste discutable si l'on interroge la psychologie du personnage-narrateur à propos duquel on sait qu'il est totalement indifférent à son univers – et, d'autre part, l'autre société qui refuse de voir et de comprendre comme tel « l'être-au-monde » de Meursault. C'est dire que l'existence du personnage de Camus est duale. Meursault est donc proche, en apparence, de certains personnages de son récit. Ce premier groupe de personnages peut être subdivisé, à son tour, en deux catégories. Les personnages qui partagent de temps à autre le quotidien monotone de Meursault et ceux qu'il croise de façon contingente sur son chemin. Marie Cardona, ancienne dactylo du bureau de Meursault, est la maîtresse de ce dernier. Avec elle, il vit un amour charnel sans conviction et sans lendemain. Pour preuve, la façon bizarre dont Meursault répond à sa maîtresse qui veut se situer dans la relation qu'elle entretient avec lui : « Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. Elle a voulu savoir alors si je l'aimais. J'ai répondu comme je l'avais déjà fait une fois, que cela ne signifiait rien mais que sans doute je ne l'aimais pas » (*E*, 67).

⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁶ A. Camus, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942, p. 9. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *E*, suivie du numéro de la page.

⁷ J.-P. Sartre, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1995, p. 13.

L'attitude de Meursault donne raison à Huisman qui dit que « l'homme est tel qu'il se veut, l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait »⁸. Le personnage est insaisissable et, à la limite, il se comporte en véritable nihiliste. Comme Marie Cardona, le personnage de Raymond Sintès qui, sans avoir réussi à s'attirer l'amitié de Meursault, a aussi le privilège de partager son quotidien banal. Quand le premier fait une demande d'amitié au second, voilà la réponse que ce dernier dit lui avoir donné : « j'ai dit que ça m'était égal » (*E*, 47). Meursault présente « son ami » comme un être « assez petit, avec de larges épaules et un nez de boxeur » (*E*, 45). Cet être à la morale douteuse, qui « vit de femmes » (*E*, 45) : et qui, dans le quartier, « n'est guère aimé » (*E*, 45) pour cela, est en grande partie responsable de la survenue des frasques de Meursault. La relation entretenue par les deux personnages est fatale car c'est elle qui va conduire à la déchéance de Meursault.

L'altérité du personnage central s'exprime aussi à travers ses relations avec des personnages tels que le vieux Salamano, voisin de palier de Meursault vivant avec son chien dans une sorte de dialectique du maître et de son animal de compagnie⁹, Céleste, propriétaire du restaurant qui accueille souvent le personnage-narrateur, et Emmanuel, son collègue de service avec lequel il se rend souvent au restaurant et qui va lui prêter le brassard et la cravate noirs à l'occasion de l'enterrement de sa mère. Cette première catégorie de personnages détermine donc la quotidienneté de Meursault. Quant à ceux qu'il rencontre accidentellement sur son parcours monotone, ils ont pour intérêt sans doute de le faire exister dans un ensemble tenu par des conventions. Parce que l'enthymème dit que les amis de nos amis sont nos amis, Raymond Sintès étant l'ami de Meursault, ses amis, Masson et son épouse sont alors les amis de Meursault. Quant aux comparses suivants, à savoir le concierge, le vieux Thomas Pérez et le directeur de l'asile, ils existent parce qu'il y a un asile construit pour accueillir des êtres usés tels que la mère de Meursault et dont la société active ne veut s'encombrer.

Albert Camus construit aussi l'altérité de Meursault à travers le regard que l'autre société, c'est-à-dire celle qui n'accepte pas son caractère taciturne et flegmatique voire son asocialité, porte sur le personnage principal. Il s'agit du monde judiciaire et ses nombreux codes surtout moraux et juridiques. Le fait de s'en prendre à Meursault pour ce qu'il est et donc pour son refus de jouer le jeu, celui du respect servile des normes sociales et religieuses qui ne peuvent être violées impunément

⁸ D. Huisman, *Histoire de l'existentialisme*, Paris, Nathan, 1997, p. 87.

⁹ Nous entendons, par dialectique du maître et de son animal de compagnie, le rapport de dépendance réciproque qui, au-delà de la tension apparente entre Salamano et son chien, les unit. Le premier échappe à la solitude grâce au second et celui-ci ne survit qu'aux dépens de son maître. Et c'est pourquoi, quand cette relation particulière est rompue avec la disparition de l'animal domestique, son maître est inconsolable comme pour dire avec Lamartine qu'« un seul être vous manque, et tout est dépeuplé ! » (A. de Lamartine, *Méditations poétiques*, Paris, 1820, p. 13). Au fond, le récit du vieux Salamano et de son chien est une allégorie qui illustre bien les rapports de nécessité entre les hommes qui n'en sont pas toujours conscients ou qui refusent de considérer l'altérité dans ce sens.

au nom d'une quelconque liberté individuelle, la justice des hommes et même celle de Dieu confirment corollairement le caractère social du sujet. Parce que celui-ci est dans la société, alors il est soumis au regard des autres personnages, à leurs jugements. On retrouve cette idée existentialiste dans la proposition suivante de Carl Gustav Jung : « Plus une communauté est nombreuse, plus la sommation des facteurs collectifs, qui est inhérente à la masse, se trouve accentuée au détriment de l'individu par le jeu des préjugés conservateurs »¹⁰. Le jeu des regards entre le sujet-narrateur et son monde est, pour tout dire, significatif de l'altérité relative aux deux *Dasein* communiquant dans le même cadre spatio-temporel. Abondant dans le même sens et en le mettant en valeur, cette pensée de Heidegger : « Ce sont «les autres», comme on les appelle pour masquer sa propre appartenance essentielle à eux, qui, de prime abord et le plus souvent, « sont-là » dans l'être-l'un-avec-l'autre quotidien »¹¹.

Ainsi, Meursault et l'Arabe qu'il tue sont liés. Les deux sont citoyens du même pays et fils de Dieu, statut évoqué dans ces propos de l'aumônier qui tente de recadrer son interlocuteur dans une séquence dialoguée : « Non, mon fils, [...] Je suis avec vous. Mais vous ne pouvez pas le savoir parce que vous avez un cœur aveugle » (*E*, 180). À ce titre alors, la victime (l'Arabe) et son meurtrier (Meursault) sont soumis aux mêmes lois humaines et divines. Et c'est ce premier rapport tragique entre ces deux personnages qui va déclencher tout le système des conventions judiciaires entretenues et exécutées par d'autres personnages ressources tels que le juge d'instruction qui mène l'accusation, l'avocat de Meursault qui dirige la défense, d'un côté et de l'autre, ce même juge d'instruction et l'aumônier qui tente de sauver spirituellement le criminel étant entendu que la justice divine, à rebours de la justice humaine est dite miséricordieuse par essence. Ce monde judiciaire, stratifié et réglementé, qui a la caution de toute la société en tant que garante de ses lois et dogmes, ne perçoit pas d'un bon œil que l'un de ses citoyens (pour la justice humaine) ou l'un des fils de Dieu (pour la justice divine) ait décidé de remettre en cause la sommation des facteurs collectifs ou de l'ignorer dans une totale indifférence : « Messieurs les jurés, le lendemain de la mort de sa mère, cet homme prenait des bains, commençait une liaison irrégulière, et allait rire devant un film comique. Je n'ai rien de plus à vous dire » (*E*, 142).

Cette illustration traduit clairement le regard négatif que la société porte sur Meursault dépeint comme un marginal dont « La façon de voir [...] semble ignorer les catégories morales du bien et du mal »¹². Albert Camus crée donc un personnage, certes bizarre, mais qui continue d'appartenir au monde et la grande question qui se

¹⁰ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'Inconscient*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 73-74.

¹¹ M. Heidegger, *op. cit.*, pp. 114-115.

¹² M. Dermikan, « L'absurde et l'humour dans *L'étranger* de Camus », [in] *Synergies Turquie*, n° 2, 2009, pp. 87-104.

pose dès lors est sans doute celle de sa sociabilité, c'est-à-dire son aptitude à vivre avec les autres en société.

L'absurdité comme obstacle au transport de sollicitude¹³ et d'amour

Le Petit Larousse illustré 2011 propose une définition générale du concept de l'absurde qui vient du « latin *absurdus*, discordant ». L'absurde est ce qui est contraire à la raison. Dans le récit de Meursault, l'absurde, en tant que sensation du non-sens de l'existence et ses avatars permet de comprendre la cloison étanche entre le sujet et sa société. Ces avatars sont : le dysfonctionnement de l'entendement, la révolte, l'indifférence, la solitude psychologique et le stoïcisme insensé du personnage.

D'abord, le cas de Meursault. Dans sa narration, il ne cache pas son incapacité à comprendre tout ce qui l'entoure. Cette forme d'ignorance est traduite par la répétition abondante des syntagmes de forme négative indiquant la perception et dont quelques exemples sont repertoriés dans le tableau qui suit :

| | |
|-------------------------------------|--|
| SYNTAGMES NÉGATIFS DE PERCEPTION | <ul style="list-style-type: none"> – « je ne sais pas » (E, 14). – « je ne savais pas si je pouvais le faire devant maman » (E, 17). – « "Elle était vieille ?" » j'ai répondu : « Comme ça » parce que je ne savais pas le chiffre exact » (E, 28). – « J'ai répondu, je ne sais pas encore pourquoi, que j'ignorais jusqu'ici qu'on me jugeât mal » (E, 73). – « Je n'ai pas bien compris ce qu'il entendait par là et je n'ai rien répondu » (E, 102). – « Je n'avais pas compris à quel point les jours pouvaient être à la fois longs et courts » (E, 123). – Etc. |
|-------------------------------------|--|

Ces indices textuels montrent que tout échappe à Meursault y compris sa propre existence ou si l'on peut le dire autrement, l'être de ce personnage se situe mal dans sa société. N'étant donc pas intéressé par son être au monde, le sujet-narrateur ignore ou refuse toute sollicitude des autres et donc l'altérité. Il les voit, sent leur présence, fait leur expérience du fait de la cohabitation physique, mais reste totalement indifférent à leur monde. Une telle attitude d'indifférence s'accompagne nécessairement du sentiment de solitude psychologique chez le personnage. Meursault montre visiblement qu'il est étranger à sa société liberticide nourrie par de multiples

¹³ Pour Heidegger, la « sollicitude, qui concerne essentiellement le souci authentique, c'est-à-dire l'existence de l'autre, et non pas *quelque chose dont* il se préoccupe, aide l'autre à se rendre transparent *dans* son souci et à devenir *libre pour lui* » (M. Heidegger, *op. cit.*, p. 112) ou encore que « La sollicitude apparaît [...] comme une constitution d'être du *Dasein* qui, suivant ses possibilités diverses, est aussi bien solidaire de son être vis-à-vis du monde de la préoccupation que de son être authentique vis-à-vis de lui-même » (*Ibidem*).

codes sociaux et éthiques. Pire, le sujet-narrateur est sans émotion et donc coupé du réel si on en convient avec Jean-Paul Sartre pour qui « la conscience émotionnelle est d'abord conscience du monde »¹⁴ ou que « l'émotion est une certaine manière d'appréhender le monde »¹⁵. Le terrible sentiment de solitude psychologique qui l'anime, qui a tué en lui toute émotion et qui finit par commander à tout son être est sans aucun doute la raison qui l'a poussé au meurtre de l'Arabe. Cette solitude, il l'exprime ainsi : « Toute la question, encore une fois, était de tuer le temps. J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir. Je me mettais quelquefois à penser à ma chambre et, en imagination, je partais d'un coin pour y revenir en dénombrant mentalement tout ce qui se trouvait sur mon chemin » (*E*, 120). Dans une telle posture, plus rien ne compte pour Meursault. Il ne se soucie plus des autres, le plus urgent, pour le temps du court sursis qui lui est accordé, étant d'exister jusqu'au jour fatidique de la décapitation.

Ensuite comme Meursault, la société manque de discernement et se comporte de façon surréaliste. Elle est régie par un ensemble de conventions qu'elle applique servilement au point de nier l'être du *Dasein* de Meursault tourné vers une liberté incompressible. En refusant de voir et de comprendre Meursault comme il est et comme il pense, en dénonçant le droit de Meursault à posséder sa propre philosophie, la société nie son altérité, c'est-à-dire son droit à la différence. Quand on suit le juge d'instruction, on note sa tendance à la condamnation facile et au refus du discernement de l'autre quand bien même celui-ci serait accusé de meurtre. En clair, la société est tout simplement révoltée face à l'étranger qu'elle se charge, non pas de bannir ou d'exclure systématiquement de ses rangs, mais de reclure et de lui infliger la pire des corrections, la peine capitale qui est indubitablement l'expression du déni d'altérité :

Mais mon avocat, à bout de patience, s'est écrié en levant les bras, de sorte que ses manches en retombant ont découvert les plis d'une chemise amidonnée : « Enfin, est-il accusé d'avoir enterré sa mère ou d'avoir tué un homme ? » Le public a ri. Mais le procureur s'est redressé encore, s'est drapé dans sa robe et a déclaré qu'il fallait avoir l'ingénuité de l'honorable défenseur pour ne pas sentir qu'il y avait entre ces deux ordres de faits une relation profonde, pathétique, essentielle. « Oui, s'est-il écrié avec force, j'accuse cet homme d'avoir enterré une mère avec un cœur de criminel ». Cette déclaration a paru faire un effet considérable sur le public. Mon avocat a haussé les épaules et essuyé la sueur qui couvrait son front. Mais lui-même paraissait ébranlé et j'ai compris que les choses n'allaient pas bien pour moi (*E*, 145-146).

La parodie de procès se résume en une seule charge fallacieuse contenue dans ce propos de l'auteur de *L'étranger* lui-même : « dans notre société tout homme qui ne pleure pas à l'enterrement de sa mère risque d'être condamné à mort »¹⁶. L'absurdité est inscrite à tous les niveaux et, visiblement, le comique le dispute au

¹⁴ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ *Ibidem*, p. 71.

¹⁶ A. Camus, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 2006, p. 214.

tragique si bien que l'*ethos* collectif qui se révèle dans le récit constitue un obstacle à l'expression de l'altérité. Il n'y a aucun procès, du moins, celui auquel il est donné d'assister est médiocre : une accusation infondée, sans mobiles pertinents, orchestrée par un juge brutal, une mauvaise défense menée par un avocat émotif, tous les deux ayant pour spectateur un public prenant du plaisir à vivre la scène surréaliste plutôt que de s'inquiéter du mauvais spectacle qui se joue. Et comme si cette distanciation inexplicable entre le sujet et le monde ne suffisait pas, la technique de narration de Meursault vient en rajouter au sentiment de l'absurde. Quel est pour lui, en tant que prévenu, l'intérêt d'observer tous les moindres détails y compris ceux qui ne lui sont d'aucune utilité au moment du procès ? En quoi le fait que les manches de la robe de son avocat qui, en retombant, découvrent les plis d'une chemise amidonnée ou le fait que le procureur se redresse et se drape dans sa robe pour contre-attaquer est décisif dans cette confrontation qui sonne la rupture totale entre la conscience du sujet-narrateur et sa société ? On l'a bien compris, Meursault et la société qui le juge ont visiblement une perception réductrice et manichéenne d'autrui : l'autre est le mal.

Au terme de cette réflexion, nous pouvons affirmer que dans *L'étranger* d'Albert Camus, l'altérité est en souffrance. L'absurdité, à tous les niveaux des rapports entre les personnages, implique l'idée d'une condition d'existence difficile dans laquelle ces personnages ne communiquent pas réellement. L'autre est considéré tout simplement comme un enfer. L'écrivain, en choisissant de confronter le « moi » décalé du personnage principal aux autres personnages tenus par des conventions surréalistes, met en débat l'altérité dans un contexte imaginaire qui, par ailleurs, n'est pas loin de refléter l'existence de notre réel vécu. À ce titre, le lecteur ne peut que comprendre la philosophie du personnage-narrateur selon laquelle la vie ne vaut pas la peine d'être vécue parce que frappée du sceau de la médiocrité. C'est dire, pour finir, que *L'étranger* est un roman existentialiste¹⁷ – même si son auteur s'est toujours défendu de cette étiquette, lui préférant celle très voisine d'absurde.

¹⁷ Au sens de l'existentialisme comme l'entend évidemment Jean Wahl dans sa *Petite histoire de l'existentialisme* (Paris, Éditions Club Maintenant, 1947), c'est-à-dire en tant que philosophie sur l'être présent individuellement au monde dans le sens de la recherche de sa liberté.

ANNIE JOUAN-WESTLUND
Cleveland State University

Rétablir l'autre dans son existence : *Laëtitia ou la fin des hommes* d'Ivan Jablonka

Reconstructing the Other in Ivan Jablonka's Laëtitia ou la fin des hommes

Abstract: News stories are objects of enquiry offering a relevant representation of the Other. In *Laëtitia ou la fin des hommes* (Paris, Seuil, 2016), Ivan Jablonka, Historian by trade, assembles the facts about the murder of Laëtitia Perrais and digs into the life of the teenager, which was brutally cut short. The nonfiction novel recounts her childhood renegation to foster homes and aims to restore the dignity of the socially disadvantaged teenager. Through « educated fictions » Ivan Jablonka, who claims « Laëtitia c'est moi », combines criminal evidence with novelistic devices and shows emotional investment to wrench Laëtitia from anonymity, restore her to an ordinary person and offer her posthumous peace. Within a debate over boundaries between literature and history, this article investigates how far the author departs from the facts in the narrative, the effects and legitimacy of his fictional representation of the Other who is the subject of his writing.

Keywords: Ivan Jablonka, nonfiction novels, history and fiction, representation of the Other

Ivan Jablonka s'est emparé de l'assassinat de Laëtitia Perrais, fait divers survenu en Loire Atlantique en janvier 2011 et transformé en affaire d'état¹, comme « épi-centre » et radiographie de la France au début du XXI^e siècle. Son essai de sciences sociales bâti sur des fictions de méthode, explore les limites de l'humanité à travers le destin tragique d'une jeune femme de 18 ans. À la fois roman, essai et journalisme d'investigation, le livre titulaire du Prix Médicis et du Prix Littéraire du Monde en

¹ Le président Nicolas Sarkozy a souligné, à tort, la responsabilité du parquet de Nantes dans ce crime, ce qui a entraîné une grève inédite de tous les magistrats de France.

2016², est une étude psychanalytique et intime dans l'âme d'une victime. Il dessine le portrait d'une vie sacrifiée sur un terrain médiatique et dans un contexte politique et social. Père de trois filles, l'écrivain Ivan Jablonka a des raisons personnelles pour tenter de rendre sa vie à Laëtitia, la sortir de l'oubli et lui rendre son anonymat. Dans un récit où se côtoient l'objectivité et la subjectivité, il refuse de réduire la jeune fille suivie par les services sociaux à son statut de victime et imagine sa courte existence à l'aide d'observations, de spéculations et de déductions recueillies à l'issue de deux années d'enquête sur le terrain. Il y évoque un échafaudage de questionnements sur le milieu abusif où grandit la jeune fille et imagine les carences affectives, matérielles et éducatives pouvant éclairer sa fin tragique. À la frontière entre l'histoire et la fiction, son récit confronte le réel à l'imaginaire, explore la porosité entre littérature et sciences sociales et fait bouger les lignes de genre entre l'histoire et la littérature dans le champ de l'écriture contemporaine.

Le positionnement affectif de l'auteur à l'égard du vécu de son sujet et l'opération de transfert le poussant à déclarer « Laëtitia, c'est moi », titre de l'avant dernier chapitre du livre, abolit toute distance entre l'observation scientifique de l'historien et la spéculation intuitive et empathique de l'écrivain. De même que les policiers organisent les recherches du corps démembré de Laëtitia, Ivan Jablonka mène une quête presque messianique de son existence et du cœur absent de l'homme pour « délivrer les femmes et les hommes de leur mort, les arracher au crime qui leur a fait perdre la vie jusqu'à leur humanité [...] non pas pour les honorer en tant que victimes car c'est encore les renvoyer à leur fin, simplement les rétablir dans leur existence, témoigner pour eux » (*L*, 8).

Les moyens narratifs, rhétoriques et structurels déployés par l'écrivain afin « d'écrire du vrai » par le biais du « non-vrai » (*L*, 349) ont-ils pour autant la capacité à représenter par les mots l'authenticité de l'enfance de l'autre, non pas faite de toutes pièces mais issue de déductions psychologiques et sociologiques ? Telle est la question posée par cette étude sur la représentation du sujet et de l'autre dans l'écriture des sciences sociales et de la littérature.

En publiant ce livre, Ivan Jablonka relance une vieille querelle entre le récit historique et le récit romanesque concernant leur capacité à reproduire la réalité d'une époque. Cette distinction, remontant à Hérodote selon Pierre Nora³, repose sur une dissociation entre le factuel (*res factae*) et le fictionnel (*res fictae*) selon laquelle l'histoire serait du côté de la connaissance scientifique du passé et le roman serait

² I. Jablonka, *Laëtitia ou la fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *L*, suivie du numéro de la page. Depuis sa parution, ce livre a été adapté par Jean-Xavier Lestrade dans une mini-série télévisuelle en 6 épisodes diffusée sur France 3 et La Une au premier trimestre 2020.

³ P. Nora, « Histoire et roman : Où passent les frontières ? », [in] *Le Débat : L'histoire saisie par la fiction*, n° 165, mai-juin 2011, pp. 6-12. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *LD*, suivie du numéro de la page.

du côté de l'imagination affranchie des contraintes de la réalité. La fiction offre une représentation artistique et existentielle de la mémoire tandis que l'histoire propose une investigation scientifique. Le brouillage entre les deux disciplines datant de la version mythifiée de l'histoire de France de Jules Michelet (1798-1874)⁴ montre quel rapport personnel de l'historien à son sujet d'étude et sa part d'imaginaire sont aptes à combler les silences de la mémoire. Cette évolution ne suffit pas à effacer une défiance naturelle des historiens à l'égard des romanciers considérés comme des conteurs omniscients dont le seul référent est l'écriture. La méthode scientifique consiste à identifier, classifier et distribuer les sources alors que celle du roman jouit d'une plus grande liberté.

Bien que validé par des documents et soutenu par des citations, le récit historique n'échappe pourtant pas à l'arbitraire de la sélection des faits et au choix d'un système narratif propre à la personnalité, à la formation et aux passions de l'historien. Fernand Braudel (1902-1985)⁵, militant pour une union entre l'histoire et les sciences sociales, contribua à l'évolution graduelle des textes historiques vers des récits non événementiels contenant une part de subjectivité. Le déferlement de romans à matière historique écrits sur une ligne de crête entre le documentaire et la fiction, l'histoire et la poésie⁶, a des conséquences sur le travail des historiens tentés, eux aussi, de dépasser les limites imposées par l'historiographie et d'explorer de nouveaux chemins passant par l'exploration imaginaire de leur sujet.

La parution de livres d'histoire adoptant les techniques narratives de la fiction serait-elle le signe d'un effacement progressif de la défiance des historiens à l'égard de la narration romanesque ? Mona Ozouf⁷ voit dans cette réconciliation entre l'historien et le romancier « une ère de bons offices réciproques entre les deux disciplines » (*LD*, 18) incitant l'historien à mener la réflexion du romancier sur ce qui aurait pu arriver, émettre des hypothèses sur les aspects privés des grands événements et proposer des approximations dans la narration. Confronté aux mêmes contraintes du temps et de l'espace, l'historien aussi bien que le romancier, doit organiser son récit et lui conférer un sens. À la différence de l'historien, le romancier n'est pas soumis à la vérification documentaire des notes en bas de pages ni aux contraintes de l'exactitude, de plus le péché d'erreur ou d'approximation ne lui est jamais imputable. Cette divergence produit un pacte de lecture radicalement opposé entre le récit historique et le récit romanesque. En histoire, le lecteur a une forte croyance en la véracité du texte appuyé par des sources, infirmées ou confirmées par d'autres historiens alors que dans le roman le lecteur a une faible croyance en la véracité des

⁴ F. Braudel, *Histoire de France*, Paris, Flammarion, 1893.

⁵ F. Braudel, *L'identité de la France*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁶ *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell (Paris, Gallimard, 2006) couronné par le prix Goncourt et *Jan Karski* (Paris, Gallimard, 2009) de Yannick Haenel constituent deux exemples de cette tendance.

⁷ M. Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », [in] *Le Débat : L'histoire saisie par la fiction*, n° 165, *op. cit.*, pp. 13-25.

faits et des personnages, mais paradoxalement, il adhère de manière inconditionnelle au récit dans un espace trouble entre fiction et réalité. Selon Patrick Boucheron, contrairement à l'écriture savante « le roman dit le vrai sur notre temps » (*LD*, 42)⁸ et tout historien devrait s'interroger sur les origines littéraires de ses modes d'interprétation. On aurait tort de condamner l'historien qui se préoccupe de travailler son style mais on peut se demander s'il existe un seuil stylistique au delà duquel le pacte de croyance du lecteur est compromis.

Lorsqu'il part en quête de l'existence d'une anonyme, Jablonka éprouve le besoin prégnant de se mettre à la place de celle qui s'est tue afin de la faire parler et combler les vides de l'histoire. Lorsqu'il bute sur cette autre personne qui est une énigme, faute d'archives, l'historien a recours à la fiction afin de traduire son enquête sur les émotions et sentiments de celle qui n'a pas laissé de traces ou qui appartient à un groupe qui n'a produit d'écriture. Dans ces conditions d'obscurité seule l'imagination permet à l'écrivain de donner une représentation de l'autre, son entourage et son monde. À l'aide d'une sorte de caméra subjective, l'écrivain en sciences sociales espère reconstituer le cours d'une vie, éprouver des relations et imaginer des circonstances pouvant aider le lecteur à entrer dans l'intimité d'une personne disparue : « Je ne fantasme pas la résurrection des morts ; j'essaie d'enregistrer, à la surface de l'eau, les cercles éphémères qu'ont laissés les êtres en coulant à pic » (*L*, 10).

À travers l'affaire criminelle de Laëtitia Perrais, Ivan Jablonka montre au lecteur la signification du fait divers, un événement subversif troublant l'ordre social et exposant la place et le comportement des individus dans la société. Pour cet historien de formation, le meurtre de Laëtitia Perrais est symptomatique de plusieurs formes de violence en action dans la société française : l'injustice sociale, le féminicide et l'instrumentalisation médiatique et politique dans la communauté des hommes, comme le souligne le sous-titre du livre⁹. Dans sa façon de révéler au lecteur « l'information monstrueuse » pour reprendre les mots de Roland Barthes¹⁰, Jablonka récuse la notion de pouvoir auto-narratif, hors de toute preuve et de toute caution ainsi que l'emploi d'un style concis et assertif typique du fait divers. À partir d'un événement singulier, il cherche à dessiner le portrait sociologique de la victime, de ses proches et de son bourreau pour écrire la généalogie du mal.

Ses questionnements et déductions constituent la partie fictive entièrement assumée à l'origine d'une histoire factuelle littéraire ou une fiction méthodique, ce

⁸ P. Boucheron, « On nomme littérature la fragilité de l'histoire », [in] *Le Débat : L'histoire saisie pas la fiction*, n° 165, *op. cit.*, pp. 41-56.

⁹ Lors d'un entretien accordé à l'auteur de cet article au Collège de France le 17 mai 2019, Ivan Jablonka a précisé le sens restrictif du sous-titre, c'est-à-dire les personnes de sexe masculin (le géniteur, le père d'accueil, le tueur et le président Nicolas Sarkozy). Il a confirmé cette position dans *Des hommes justes* (Paris, Le Seuil, 2019) dans lequel il étudie « une morale du masculin dans toutes les sphères sociales ».

¹⁰ R. Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964.

qui selon lui revient au même. Cette forme d'écriture du réel rendant pénétrables et poreuses les frontières entre les faits, les témoignages et l'imaginaire n'a qu'un seul objectif : offrir une lecture de l'existence de la victime et lui rendre sa vie. Pourtant ce processus de réappropriation de la personne oubliée peut prêter à caution et nécessite l'absolue transparence de l'auteur à l'égard des interrogations qui l'assaillent au cours de l'écriture. Ces questionnements proviennent principalement de son positionnement paradoxal à l'égard du sujet dont il se sent à la fois proche, pour des raisons personnelles, et éloigné par ce qui le sépare d'une victime issue du quart monde nantais et dont les origines sociales et culturelles diffèrent beaucoup des siennes.

Dans un précédent livre paru en 2012, une reconstitution de la vie de ses grands-parents disparus en camps de concentration, Ivan Jablonka éclairait le lecteur sur la difficulté et les exigences de son approche littéraire et académique : « J'ai cherché à être non pas objectif [...] mais radicalement honnête, et cette transparence vis-à-vis de soi implique à la fois la mise à distance la plus rigoureuse et l'investissement le plus total »¹¹. Suite à ce premier texte autobiographique et au manifeste théorique des principes de son écriture publié en 2014¹², *Laëtitia ou la fin des hommes* présente une nouvelle complexité du fait que l'enquête porte sur une victime extérieure géographiquement, culturellement et socialement à son propre milieu d'origine.

L'objectif d'Ivan Jablonka implique plusieurs résolutions : ne pas dissocier la vérité de la mort de Laëtitia de la vérité de sa vie, ne pas se contenter de comprendre le fonctionnement du fait divers, mais l'ouvrir à un état de la société en élargissant le contexte de cette tragédie singulière pour faire ressortir une cohérence dans l'anomalie et aboutir à une restitution de la victime. Cette méthode d'approfondissement de la matière historique et sociologique s'accompagne d'une prise de position formelle inédite : « Romancier il y a 10 ans, j'ai écrit du non-vrai, thésard à la même époque, j'ai non-écrit du vrai. Aujourd'hui, je voudrais écrire du vrai. Voilà le cadeau que Laëtitia m'a offert » (*L*, 349). Qualifiant son projet de « devoir d'intérêt général » ou « mission du service public » (*L*, 350) puisqu'il prouve la fragilité des enfants, la violence subie par les femmes et brise « le silence résigné » des victimes, Ivan Jablonka ne cache pas un parti pris de littérature inspiré par les mots de Patrick Modiano prononcés à la réception de son Prix Nobel de littérature en 2014 : « J'ai toujours cru que le poète et le romancier se devaient de donner du mystère aux êtres submergés par la vie quotidienne. C'est [leur] rôle de dévoiler ce mystère et cette phosphorescence qui se trouvent au fond de chaque personne » (*L*, 357).

¹¹ I. Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus : Une enquête*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012 ; rééd. Poche, n° 483, 2013, p. 363.

¹² I. Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2014.

Le dispositif narratif proposant successivement une enquête criminelle et des retours en arrière sur la vie de Laëtitia figure la double investigation du récit : celle du meurtre par la retranscription objective des rapports d'audition, et celle de l'identité et de l'existence de la victime par les témoignages des proches, les SMS et la page Facebook de Laëtitia. Dans la poursuite de ce double objectif, la distribution des 57 chapitres du livre permet au narrateur d'alterner entre les faits vérifiés, les hypothèses et les interprétations. À titre d'exemple, à la suite d'une partie dédiée aux faits précis du drame, le chapitre 3 intitulé « La maternité à coup de cutter » offre une esquisse du portrait de Laëtitia à partir d'une photographie prise le jour de sa naissance. Pour l'auteur-enquêteur, remonter à la source de l'histoire familiale de Laëtitia et de sa sœur jumelle Jessica signifie revenir à la vie prénatale de Laëtitia. À l'intérieur même de certains chapitres, les deux enquêtes s'entrelacent dans un cadre temporel où se superposent le temps du drame en Janvier 2011 et celui des recherches de terrain menées par l'auteur en 2014. Cette composition narrative a l'avantage d'intercaler, sans toutefois les confondre, des informations scientifiques criminelles répertoriées dans les rapports de gendarmerie et d'instruction avec des déductions intuitives du narrateur résultant de ses rencontres.

Malgré un chapitre intitulé « Laëtitia c'est moi » et un investissement total dans son sujet, dans les parties dédiées aux hypothèses, l'auteur expose ouvertement ses hésitations et induit une mise à distance rigoureuse par rapport à son sujet. Précisant d'entrée de jeu qu'il ne l'a pas connue (*L*, 9) et que par conséquent il n'a pas de légitimité naturelle à écrire pour elle et sur elle, il reproduit dans le récit une lettre adressée à l'avocate de la famille Perrais, Maître Cécile de Oliveira dans laquelle il lui demande son sentiment et la permission de contacter la sœur jumelle de Laëtitia afin d'obtenir son consentement. Cette requête, reflet de l'approche prévenante et respectueuse de l'historien à l'égard de son sujet, équivaut par extension à une sollicitation de l'accord et de la bienveillance du lecteur à l'égard de son projet littéraire. Les divergences entre certains témoignages recueillis auprès de la famille, à titre d'exemple, la joie présumée du père à la naissance des jumelles contredite par le souvenir de son beau-frère (*L*, 23), évoquent à la fois l'incertitude de l'historien et l'affirmation du droit de l'écrivain à émettre des hypothèses par le biais de l'imaginaire.

Le portrait esquissé de la victime souligne des carences psychologiques et affectives liées à une « histoire cabossée de coups, de chocs, de commotions, de chutes » (*L*, 46) et à un « profil abandonnique » (*L*, 46) expliquant les difficultés de la jeune fille à s'exprimer. N'ayant pas « les ressources pour dire ses traumatismes » (*L*, 47), Laëtitia subissait une double peine suscitant cette question rhétorique de l'auteur : « Quelles pensées derrière l'absence de verbalisation ? » (*L*, 46-47). Cette observation opposant l'incompétence communicative de Laëtitia à la compétence subjective d'Ivan Jablonka encourage l'écrivain à imprimer dans son récit, en « n'inventant qu'à moitié » (*L*, 48) les mots que Laëtitia enfant aurait pu dire pour exprimer, dans un langage enfantin, les brisures de ses premières années d'existence : « Papa

tape maman. Maman pleure. On a mis papa au coin [en prison]. C'est ma faute » (*L*, 48-49). Partant d'une constatation qui est une injustice, Laëtitia Perrais a commencé à exister pour le monde seulement après sa mort, Ivan Jablonka s'est donc donné pour objectif de la faire exister publiquement dans sa vie et par le livre. Les dépêches AFP et manchettes de presse, parues au cours du mois de Janvier 2011 et reproduites dans le récit, « Laëtitia reste introuvable », « Corps toujours pas retrouvé, les recherches continuent », « Laëtitia toujours introuvable » (*L*, 107) associent l'investigation historique fondée sur le réel à la quête littéraire puisée dans l'imaginaire de l'écrivain. Les médias recherchent le corps d'une jeune femme, vivante médiatiquement par sa mort tandis que l'écrivain scrute les signes de vie et l'esprit d'une victime « présente pas son absence » (*L*, 81).

Prêter ses propres mots à une jeune fille qui a grandi dans « la misère alcoolisée » et « fréquenté un lycée professionnel » (*L*, 388) pour lui redonner une existence ne va pas de soi pour un écrivain, « mandarin breveté » (*L*, 336) « issu de la bourgeoisie parisienne à diplômes » (*L*, 388). Ivan Jablonka est défini par sa judéité et une culture qui ne le prédestinent pas à comprendre Laëtitia, dont le nom de famille « facile à écrire » (*L*, 146) et la culture chrétienne sont enracinés dans la région Loire-Atlantique. Le « français intello » (*L*, 333) parlé par l'écrivain et pressenti comme « trop rigide pour se glisser dans la membrane souple des réseaux sociaux, tweets et SMS » ne le prépare pas au français « populaire », ni au langage de sa génération, ni à l'argot de l'ouest employé par Laëtitia. Les diplômes de l'historien ne lui sont d'aucun recours pour comprendre les manifestations vivantes quotidiennes de son être partagées avec ses camarades.

Cette distance sociale, familiale et culturelle entre l'auteur et son sujet d'étude est particulièrement apparente dans son jugement initial, par défaut, des goûts de Laëtitia façonnés par une culture de masse associée dans un premier temps à une forme d'aliénation : « Les goûts culturels de Laëtitia sont-ils comme ses choix professionnels, des non-goûts et des non-choix, absorption passive de ce que tout le monde aime regarder ou écouter ? » (*L*, 185). Par la suite, considérant une filiation entre les « Likes » de Laëtitia dictés par l'industrie du divertissement et la musique populaire qui a formaté sa propre génération, Ivan Jablonka rectifie son jugement : « Je me trompe au sujet de Laëtitia. Elle gardait un regard critique sur ses posts sur Facebook. La société de consommation n'a pas colonisé son esprit, altéré sa vision du monde. Elle gardait de la distance par rapport à ce qu'elle regardait » (*L*, 186).

En replaçant son sujet dans sa communauté culturelle et générationnelle, l'historien touche à l'alchimie entre l'individu et le collectif et parvient à dessiner le portrait de la victime comme celui d'une jeune fille à la fois singulière et ordinaire. L'orthographe défailante et les abréviations des SMS traduites entre crochets dans le récit réactualisent le journal intime de la victime dans la culture numérique constituée par les réseaux sociaux de son époque. Non seulement cet « affichage numérique de l'intimité » (*L*, 190) laisse une trace extime précieuse de l'identité de la jeune femme et de sa « conscience vibrante d'elle même » (*L*, 191), il prouve

son besoin d'exister aux yeux des autres, ce qui justifie finalement le projet d'Ivan Jablonka¹³.

En dépit du consentement des proches et des précautions de méthode appliquées dans son récit, l'écrivain reconnaît la nature violente de sa démarche à la fin du livre en s'adressant directement à la victime : « Je lance une enquête sur vous, sur les grands drames de votre vie, j'investis vos secrets, je rouvre vos blessures, j'interroge vos proches, je prétends expliquer la signification de votre existence. Or, figurer dans un livre, s'y voir objectivé, disséqué, interprété, livré au public, c'est une forme de violence » (*L*, 336). À l'issue d'une accumulation d'indices et de traces de la brève existence de Laëtitia, que certains pourraient considérer d'une banalité dérisoire, le travail d'archéologie mené par Ivan Jablonka produit un discours qui bien que vérifié et étayé par des preuves demeure de la sémiotique pouvant être ressentie comme intrusive et blessante.

L'auteur présente Laëtitia comme la victime de la communauté des hommes à plusieurs niveaux : sa maltraitance par un père violent, sa mise à mort en tant que femme par son meurtrier Tony Meillon, et pour finir le traitement médiatique et la récupération politique de sa mort par Nicolas Sarkozy. Partant de ce constat, son premier tort provient du fait qu'il est un homme et que tous les hommes, tout au long de sa vie, ont fait du mal à Laëtitia. Faisant lui même partie des « manipulateurs » qui parlent au nom de la victime, sur elle, en elle et à travers elle (*L*, 333), l'écrivain endosse pleinement sa culpabilité de rapporteur-médiateur. L'illégitimité assumée d'Ivan Jablonka à représenter la vie et à sonder l'âme d'une jeune fille issue d'un milieu défavorisé provoqua un malaise chez certains lecteurs et la réticence de quelques critiques à l'égard du livre¹⁴. Sous l'effet d'un malentendu, ceux-ci ont vu un sens strictement littéral et méta-textuel aux doutes exprimés par l'auteur à la fin du livre alors que ces réserves exprimaient moins une responsabilité personnelle par rapport au livre qu'une culpabilité de genre collective à l'égard d'une victime qui fut la « proie des hommes » dans une société encore dominée par un pouvoir patriarcal¹⁵.

Les bribes de vérité et phosphorescences de l'existence fauchée de Laëtitia constituent l'offrande littéraire et historique de l'écrivain réclamant la bienveillance du lecteur. Par devoir à la société et à la victime, il a imaginé et reconstitué la vie qu'elle a eue, qui n'était rien à côté de celle qu'elle aurait pu avoir si elle n'avait pas été si vite écourtée : « elle aurait été une femme active. Ses enfants auraient eu une

¹³ Nathan Bracker évoque la critique de l'historien Pierre Assouline concernant la reconstitution et le déchiffrement de ces sources d'information numériques jugées peu sérieuses dans « Jablonka et la question du sujet en sciences sociales : Le cas de *Laëtitia ou la fin des hommes* », [in] *French Politics, Culture & Society*, vol. 36, n° 3, Winter 2018, pp. 92-108.

¹⁴ L. Lecaisne, « Laëtitia ou la fin de l'enquête scientifique », [in] *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 64-1, 2017, pp. 175-185.

¹⁵ *Des hommes justes* (2019) répond à ces critiques par une analyse des formes de domination exercées par les hommes et une réflexion sur une nouvelle morale du masculine.

mère aimante. Son mari ne l'aurait pas battue » (*L*, 366). Par ces mots de conclusion empreints du regret et du gâchis que fut la courte vie de Laëtitia, Ivan Jablonka lance un défi à la loi des destins sociaux et des modèles de reproduction de la violence. En achevant son livre sur cette ultime hypothèse, la perspective envisagée d'une vie d'adulte qui aurait pu être radicalement différente de celle de l'enfance, il défend sa pratique littéraire de l'histoire, seule capable d'éclairer l'existence de l'autre, la faire sortir de l'oubli et la prolonger à l'infini dans le souvenir des lecteurs.

MALAK NABIL HALABI

Université Princess Nourah bint Abdulrahman

Le visage religieux de l'altérité dans l'imaginaire libanais

The religious face of alterity in the lebanese imagination

Abstract: Alterity occupies a prominent place in Lebanese novels written in French especially when it comes to religious matters. It is the base line dividing the Lebanese capital during the civil war, which swept through the country. This religious dividing line marks an intercommunity demarcation. "The other" is the one who does not belong to the same religion; he/she symbolizes the face of death. Lebanese novelists who wrote about the Lebanese civil war concentrate on this sectarian "otherness". Our study is based on showcasing the imaginary approach that takes into consideration the way the images are unveiled. We will first show, through evident recurrent obsessive images, how "the other" is perceived. Then, we will analyze the root and real causes of the differentiation between the "self" and the "other" in order to ultimately show how literature can effectively propose a way of identifying "the other" in an encompassing and unifying dimension.

Keywords: imaginary, alterity, obsessive images, consciousness, Lebanese literature, narratology, novel

L'altérité religieuse au Liban occupe une place prépondérante dans les romans libanais d'expression française écrits après 1975, date du déclenchement de la guerre civile libanaise. Elle est perçue à travers les interférences qu'elle déclenche au sein de la société. Elle est à l'origine d'une ligne de démarcation réelle découpant Beyrouth, la capitale libanaise, et marquant des oppositions d'ordre religieux lors de la guerre. Les romanciers libanais traitant la guerre, mettent l'accent sur l'altérité d'ordre confessionnel, telle qu'elle est conçue par le peuple. « L'autre » semble être celui qui n'appartient pas à la même religion et qui habite d'un côté ou d'autre de la ligne de démarcation. Il est source de frustration et de danger. Il incarne le visage de la mort et de l'enfer.

Notre étude a pour but de dégager l'image de « l'autre », saisie par l'inconscient collectif, et cela en suivant la pente de l'imaginaire de certains romanciers libanais. Il s'agit donc de découvrir, percevoir et analyser cette image par la voie de l'imaginaire qui est la forme la plus évidente de la conscience par sa capacité de dépasser les contraintes de toute réalité et donc d'exprimer toute vérité camouflée dans les profondeurs de l'inconscient. On va se baser sur un ensemble de romans libanais d'expression française évoquant cette ville lors de la guerre civile libanaise. L'étude se limite aux ouvrages suivants : *Le Roman de Beyrouth*¹ d'Alexandre Najjar, *La Maîtresse du notable*² de Vénus Khoury-Ghata, *La Mémoire des cèdres*³ de Jacqueline Massabki et François Porel, *La Maison sans racines*⁴, *Le Message*⁵, *L'Enfant multiple*⁶ d'Andrée Chédid, *Coquelicot du massacre*⁷ d'Evelyne Accad, *Chez nous, c'était le silence*⁸ de Roula Azar-Douglas, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*⁹ de Darina al-Joundi et Mohamed Kacimi.

Percevoir la représentation de « l'autre » à travers les réseaux symboliques et mythiques ne peut être accompli sans le recours à l'œuvre de Gilbert Durand *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*¹⁰ et aux thèses bachelardiennes qui ont servi d'instrument de base et d'interprétation pour exploiter le champ de l'imaginaire véhiculé dans ces romans. Après avoir évoqué la représentation de l'altérité religieuse, en se fondant sur la récurrence des images obsédantes, nous analyserons ensuite les causes profondes et réelles de la différenciation entre le moi et autrui pour présenter en dernière étape, comment la littérature offrait un moyen efficace pour cerner « l'autre » dans une dimension englobante.

¹ A. Najjar, *Le Roman de Beyrouth*, Paris, Plon, 2005. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *RB*, suivie du numéro de la page.

² V. Khoury Ghata, *La Maîtresse du notable*, Paris, Seghers-Laffont, 1992. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *MN*, suivie du numéro de la page.

³ J. Massabki, F. Porel, *La Mémoire des cèdres*, Paris, Robert Laffont, 1989. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *MC*, suivie du numéro de la page.

⁴ A. Chédid, *La Maison sans racines*, Paris, Flammarion, 1985. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *MSR*, suivie du numéro de la page.

⁵ A. Chédid, *Le Message*, Paris, Flammarion, 2000. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *M*, suivie du numéro de la page.

⁶ A. Chédid, *L'Enfant multiple*, Paris, Flammarion, 1989. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *EM*, suivie du numéro de la page.

⁷ E. Accad, *Coquelicot du massacre*, Paris, L'Harmattan, 1988. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *CM*, suivie du numéro de la page.

⁸ R. Azar Douglas, *Chez nous, c'était le silence*, Beyrouth, Dergham, 2007. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *CNS*, suivie du numéro de la page.

⁹ D. Al-Joundi, M. Kacimi, *Le Jour où Nina Simone a cessé de chanter*, Paris, Actes Sud, 2008. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *JNS*, suivie du numéro de la page.

¹⁰ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *SAL*, suivie du numéro de la page.

La capitale libanaise, Beyrouth, fut divisée, du point de vue géographique, en deux secteurs opposés par une voie fatale à la place des Canons : « D'un trait, la rue de Damas traversée en oblique le carré que dessinait la capitale. De part et d'autre, deux moitiés. Majoritairement musulmane à l'ouest. Plus petit et presque seulement chrétienne à l'est » (*MC*, 330). Prenant naissance à la place des Canons, lieu de tous les mélanges, cette ligne de démarcation reflète par antinomie la divergence. Elle s'étend au sein de la ville, « bordée de fils barbelés, de maisons en ruines, d'immeubles effondrés, de canons braqués, d'askaris cachés derrière leurs engins de mort » (*CM*, 130) et forme « le khat-al-tamasse de la désolation, le no man's land de la terreur, la ligne verte du non-retour » (*CM*, 30). La même vision se répète : « De la place des Canons au passage du Musée, la rue de Damas était une suite d'immeubles abandonnés et détruits, où ne demeuraient que quelques rares habitants terrés dans les ruines parce qu'ils ne savaient où aller. Des ruines où commençaient de pousser des touffes d'herbes et des fleurs » (*MC*, 559).

En comparant ces passages tirés de romans différents, on remarque que les mots se joignent suivant des nuances s'associant autour des idées de mort, de destruction, de vide et de peur. Ces données se divisent suivant « la ligne de feu » (*MN*, 9) entre les deux côtés opposés de la ville. Dès lors, on distingue que la ville de Beyrouth se fractionne en « deux champs de ruine » (*MN*, 9) : l'est et l'ouest, la ville chrétienne (*MN*, 14) et la ville musulmane (*MN*, 20) ; chacune d'elles formant « l'autre extrémité » (*M*, 7), « l'autre rive » (*M*, 103), « l'autre camp » (*M*, 91), « l'autre côté » (*CM*, 23), « l'autre bord » (*CM*, 26).

L'adjectif « autre » utilisé pour désigner le côté opposé de la ville constitue « une image obsédante » en rapport direct avec les notions de peur, de destruction, de vide et de mort déjà relevées. L'Autre est donc celui qui menace et porte en ses entrailles la fatalité commençant à partir de la ligne de démarcation. Il est donc le proche lointain séparé de soi par une voie tragique prenant l'allure d'un fleuve de sang. D'où l'appel inconscient à des mots comme « rive », « bord », « extrémité » pour désigner « l'autre côté » et à une nomination comme « pont de la mort » (*CM*, 46), pour schématiser la figure du fleuve séparant deux terres opposées. La comparaison de cet endroit à « un immense cimetière » (*RB*, 305) complète cette constellation d'images qui fait irradier l'image de « la barque de Charon »¹¹ transportant les morts dans l'eau mortuaire vers les enfers. En effet, ceux qui s'approchent de cette zone interdite mourront dans le fleuve de sang qui est la ligne de démarcation en subissant des tortures propres à l'enfer. Ils se sont engouffrés dans un monde vide, détruit et terrifiant ne guidant que vers la mort : « Ce passage, on n'en sort pas vivant » (*CM*, 46).

Pendant la guerre, cette ligne rendait la ville « écartelée » (*CM*, 155), « morcelée » (*CM*, 109), « le Liban divisé » (*CNS*, 91) et les habitants séparés dans une

¹¹ G. Bachelard, *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, pp. 99-109.

« société qui marche à reculons » (*CM*, 111). Cette ligne qui n'existait pas avant la guerre a dressé une sorte de « mur moral ou psychologique qui sépare les communautés » (*RB*, 37). Darina, d'origine musulmane, dans *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* fut empêchée, une fois la guerre éclatée, de suivre les cours de catéchisme auxquels elle était habituée. La ligne de démarcation a aussi changé l'identité de la ville et l'union qu'elle inspirait : « À l'époque il n'y avait ni n'Est ni Ouest, il y avait Beyrouth... et nos rêves » (*CNS*, 163). Il paraît donc qu'elle a atteint non pas seulement l'espace géographique mais le plus intime des êtres : l'espace onirique. Elle a privé le peuple du « droit de rêver »¹² et de s'envoler dans « la sollicitation d'un mouvement ascensionnel, comme une invitation constante à un avenir aérien »¹³, plein d'ambition, d'espoir, de paix... Elle a fait un blocage absolu au sein de chaque camp : plus de convivialité, plus de mélange, plus de mixité : « même la fumée se divise en deux dès qu'elle touchait la ligne de démarcation » (*MN*, 161). Chaque partie isole ses habitants dans une prison communautaire dont les barreaux sont aussi des lignes de démarcation ; ce qui fait que les Libanais de chaque bord se placent dans une situation d'enfermement sur soi, d'intolérance et de refus de l'autre. Donc, la ligne de démarcation religieuse s'attaque même à la structure unitaire de la ville qui rassemblait auparavant des éléments disparates d'une façon homogène.

Cependant, l'étude des rapports entre les personnages prouve que les fondements sur lesquels est bâtie l'image de cet être « autre », ce monstre cruel et gigantesque qu'on cherche à « gulliveriser » (*SAI*, 240) et donc à minimiser à l'extrême par la mort sont d'un autre ordre. En effet, un cocktail religieux harmonieux foisonne au sein même des structures familiales et sociales grâce aux histoires d'amour et d'union entre des personnages appartenant à des religions différentes. En effet, la structure de la famille Le Bruel-Nader dans *La Mémoire des cèdres* présente un cosmopolitisme religieux très riche. Les unions de mariages au sein de cette famille prouvent que la religion n'est pas un critère séparant les individus. Le fait que Jeanne a épousé un maronite, sa sœur un musulman, son frère Louis une juive et le cadet Albert une protestante n'a pas causé de problèmes dans l'entourage familial et social car selon François : « Ce sont des enfants de Dieu » (*MC*, 191). Le seul couple qui était sur le fil du rasoir n'était que celui des deux maronites Jeanne et Antoine Rached : c'est un message implicite que la démarcation et la discorde entre les couples ne sont pas d'ordre religieux.

Dans *L'Enfant multiple*, le couple hétérogène que forment Annette et Omar offre aussi « un bel exemple de cohabitation » (*EM*, 161). Leur mariage et leur amour n'étaient pas assiégés par des lignes de démarcation. Tout au plus, cette combinaison religieuse est couronnée par la naissance d'Omar-Jo dont le nom et le caractère

¹² G. Bachelard, *Le droit de rêver*, Paris, Quadrige/ PUF, 1970.

¹³ *Ibidem*, p. 129.

marquent le brassage dont il est conscient : « Je m'appelle Omar-Jo. Omar, comme mon père. Jo, comme mon grand-père Joseph » (*EM*, 161).

Le Roman de Beyrouth se situe aussi dans la panoplie des romans libanais franco-phones qui traitent les relations conjugales entre des personnages de religions différentes. En effet, les différentes fêlures qui ont marqué le couple hybride de Philippe, le chrétien et Nour, la musulmane montrent que leur relation n'est pas dictée par l'appartenance religieuse. Leur séparation est basée sur des problèmes d'un autre ordre et sur des concepts politiques. Et leur retour final au même point de départ, comme autrefois à Chypre échangeant le même baiser passionné, n'implique que la réussite à sauvegarder la vie en commun entre un chrétien et une musulmane, et la puissance de leur relation qui n'a pas été déstabilisée par des différences religieuses.

Les mariages mixtes illustrent la fragilité de l'altérité religieuse tout comme les interférences amicales au sein de l'espace restreint de la capitale libanaise. La citadinité beyrouthine mélangée favorise la dissolution des repères religieux comme dans le cas de la mère de Philippe dans *Le Roman de Beyrouth*. En effet, celle-ci, qui ignorait tout ce qui est étranger à son éducation religieuse stricte et acceptait mal l'idée de cohabiter avec des gens de « l'autre bord » (*RB*, 77) ne peut s'empêcher de changer d'avis en fréquentant ces musulmans : elle gardait longtemps sa main dans celle de sa voisine « comme si, par ce geste, elle scellait un pacte avec sa voisine et, à travers celle-ci avec toute la communauté musulmane » (*RB*, 81).

La ligne de démarcation est donc explicitement religieuse mais implicitement basée sur les profits. En effet, ce qui régit les rapports familiaux chez les descendants de la famille Le Bruel n'est pas la religion mais les groupes auxquels ils appartiennent. Jean-Bernard le phalangiste et Ziad soutenant les Palestiniens « s'arrangeaient pour ne pas se rencontrer en jouant la même comédie » (*MC*, 281) ; ce qui n'empêche pas François de remarquer le comportement de sa famille divisée « qui ressemblait à une mascarade » (*MC*, 281). Par contre, Jean-Bernard entame de bonnes relations avec son cousin Simon, le sioniste, qui lui envoie des armes pour les phalangistes. Leurs relations sont dictées par les rapports qui soutiennent leur groupe et non la lignée familiale et religieuse.

Le même concept est observé dans *Le Roman de Beyrouth* lors des compétitions sportives interscolaires opposant les jésuites aux Américains. En effet, le père jésuite Tresca était sûr de la victoire du fait que selon lui Dieu est du côté des catholiques et non des protestants. Leur victoire donnée par un musulman ne l'empêche pas d'affirmer de nouveau à la fin du match que Dieu n'abandonne jamais les catholiques, et à la réplique d'un joueur malin que c'est Ziad le musulman qui a atteint le but, il répondit d'un ton solennel que ce dernier fait partie d'eux. Cela prouve que ce qui règle les unions n'est pas l'appartenance religieuse, mais plutôt les profits qui poussent le prêtre Tresca à confirmer l'union avec un musulman contre d'autres chrétiens.

La porosité des rapports religieux paraît aussi dans la famille nucléaire ayant même religion et même secte. En effet, si la religion est le critère qui dicte les interfé-

rences entre les individus, alors tous ceux qui appartiennent à la même communauté confessionnelle doivent être unis. Or, ce n'est pas le cas avec Simon et son frère Maurice ayant le même bagage éducatif et Jean Bernard et sa sœur Nada issus d'un couple purement maronite. En effet, Jeanne la mère de ces derniers souffre du fait que « [son] fils dort avec ses armes et [que sa] fille donne sa santé et son avenir aux Palestiniens musulmans. Lui il ne pense qu'à les tuer, elle ne pense qu'à les soigner » (MC, 313). Nada ira encore plus loin en cherchant à convaincre son oncle, un homme de diplomatie, de jouer un rôle favorable envers eux. De même, Simon et son frère Maurice ne sont unis que par le sang car chacun adopte des idées défavorables avec celles de l'autre. C'est pourquoi Maurice se sent « étranger » (MC, 566) à son frère et préfère s'éloigner sans prendre la peine de lui expliquer ses sentiments car « il y a des choses qu'il ne comprendra jamais » (MC, 569).

Une attitude similaire se présente dans *Le Roman de Beyrouth*. Le militantisme de Joe, le frère du narrateur Philippe, auprès des phalangistes est difficilement acceptable par sa famille maronite : « dans ma famille, nous avons toujours eu le plus grand mal du monde à canaliser le militantisme de Joe » (RB, 301), et si Elias voit d'un mauvais œil l'engagement de son fils dans ce mouvement c'est parce qu'il considère « qu'il vaut mieux rester à l'écart de la politique, source de tous les maux » (RB, 146). Donc, la même famille présente des disparités de conceptions et d'appartenances politiques indépendamment de sa carte d'identité religieuse.

Les profits règlent donc toutes les relations, même dans les groupes endogènes du point de vue religieux. En effet, on assiste à des belligérances entre les Palestiniens eux-mêmes : « ceux d'Arafat contre ceux de Habache » (MC, 409). Leur identité religieuse commune n'a pas empêché la démarcation interne.

Si on étudie aussi l'onomastique des différents partis mentionnés dans les romans étudiés, on peut remarquer que la démarcation religieuse paraît encore inexistante. En effet, « chaque société élabore une image d'elle-même et du monde, de l'univers où elle vit à partir des symboles qui nomment le "nous" »¹⁴. Le « nous » phalangiste, par exemple, n'implique aucune dimension religieuse dans sa nomination. En effet, le dictionnaire de langue française définit le mot « phalange » comme une « organisation paramilitaire d'inspiration fasciste »¹⁵. De ce fait, le « nous » phalangiste implique un certain militantisme protégeant le pays des agressions extérieures : « la Phalange n'est pas un parti. C'est une armée. C'est l'armée de la dernière chance, l'armée de notre survie » (MC, 253). Quant au sigle du mouvement, « un cèdre à forme géométrique triangulaire » (RB, 156), il ne reflète aucune idée religieuse ; au contraire, il symbolise la nation, le Liban, par le même cèdre qui se trouve au centre du drapeau libanais. De plus, le narrateur mentionne que dans l'officine de Cheikh Pierre, le fondateur des Phalanges, « trônaient le portrait de l'émir du Li-

¹⁴ M. Xiberras, *Pratique de l'imaginaire : Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 37.

¹⁵ *Dictionnaire Hachette de la langue française*, s.l., Mini Hachette, 2003, p. 341.

ban, Cheikh Bachir Chehab, et une photo représentant le champion de culturisme Mohamed Kaaki, alias Abou Zakkour » (*RB*, 145). Être chrétien n'a pas empêché Cheikh Pierre d'être un admirateur d'un musulman. Donc les Phalanges privilégient une image politique et non pas religieuse.

Les autres mouvements paramilitaires n'imbriquent pas eux non plus au sein des images qui les représentent un symbolisme religieux. Le choix que chacun des différents groupes participant à la guerre a fait de son nom permet de saisir les significations imaginaires sociales qui lui sont propres. En aucun cas, une démarcation religieuse ne paraît au grand jour. Les noms sont dénués de connotations religieuses et sont gérés soit par des implications politiques : « Parti National Libéral, le Bloc National, le Front populaire pour la libération de la Palestine » ou sociales : « Le Parti Socialiste Progressiste » ou même qualitatives symbolisant la force et le courage, comme par exemple, le parti « Les Tigres » mentionné dans *La Mémoire des cèdres* et *Le Roman de Beyrouth*.

À l'intérieur de chacun de ces partis, les partisans se répondent grâce à la question d'identité qui les unit en tant que tels et qui dresse les attributs qui les qualifient. Le particularisme religieux semble être secondaire. Les images qu'offre l'étude de l'onomastique montrent qu'au Liban, on cherche à se représenter suivant des critères politiques et non pas religieux.

Les relations conjugales basées sur l'amour unissant des couples hétérogènes, les rapports de disjonction chez des individus de même confession, les profits qui marquent les rapprochements transversaux entre les personnages, l'onomastique des partis présents en temps de guerre prouvent que la démarcation n'est pas d'ordre religieux. L'analyse de la représentation de la religion dans ces romans montre que le fondement des comportements individuels au sein de la société est dicté par des choix idéologiques et politiques. On s'engage dans la guerre au nom de la religion pour des raisons de profits, de vengeance, de politique, de destruction... La guerre use de la religion pour encombrer les têtes de slogans à portée confessionnelle afin d'aveugler les belligérants. Cependant, les romanciers par le biais des personnages-narrateurs ont utilisé la littérature pour reconstruire les têtes pourries afin de participer à la projection d'une image aconfessionnelle. D'abord, ils négligent la mention des pratiques religieuses en rapport avec les lieux de culte qui se débarrassent de leur rôle pour des usages traditionnels comme ceux des funérailles de Marthe, d'Albert et de Joyce dans *La Mémoire des cèdres*, ou pour former un accomplissement d'un décor symbolique : « Assis au balcon, Alfred Sursock et mon père devisaient devant une bouteille d'eau et un bol de pistaches à peine troublés par le chant du muezzin et les cloches du beffroi qui se répondaient bruyamment. Le croissant de la mosquée et la croix de l'église se détachaient sur un ciel clair : on eût dit qu'ils se superposaient » (*RB*, 97). Ensuite, ils contribuent à consolider cette vision aconfessionnelle en donnant à certains personnages une allure pacifiste qui se contredit avec tout factionnalisme. Dans *La Mémoire des cèdres*, François « régnait » (*MC*, 231) sur sa famille écartelée « comme un roi pacifiste » (*MC*, 231)

cherchant à effacer les démarcations qui paraissent communautaires. Dans *Le Roman de Beyrouth*, le père de Philippe incarne l'image idéaliste de l'homme tolérant qui respecte toutes les religions. Dans son travail de médecin, « il lui importait peu de connaître la religion de ces patients et prodiguait ses soins à Ali, Mohamed, David ou Georges avec le même dévouement » (*RB*, 76). Il n'hésite pas à offrir à son fils pour ses seize ans un Coran et participe avec plaisir aux fêtes des musulmans. Encore plus, il admire certains cultes musulmans : « Pour lui, le jeûne du ramadan était plus qu'une prescription du culte musulman : une manifestation de fraternité, une invitation à l'aide aux plus démunis dont on partageait à travers le jeûne, la souffrance » (*RB*, 77).

Évelyne Accad, à son tour, présente dans *Coquelicot du massacre* « Nour » dont le nom signifiant la paix et les actions n'indiquent pas sa religion. Celle-ci n'a d'autre but que de traverser la ligne de démarcation avec son fils Raja pour porter un message de paix aux habitants de l'autre bord :

Si vous arrivez de l'autre côté, dites à nos frères que nous sommes avec eux. Dites-leur que nous ne voulons pas de cette division. Demandez-leur de travailler avec nous à la reconstruction de la ville et à la réunification. Si tu parviens à franchir le pont de mort, alors l'espoir peut naître. Supplie ton frère et tous nos frères là-bas de venir à notre rencontre. Nous ferons les pas nécessaires à cette réconciliation (*CM*, 47).

À son tour, Andrée Chedid présente Omar-Jo, enfant multiple à message unique : le pluralisme que peut présenter l'être ou la ville ne peut aboutir qu'à la distinction. Même si le bras de cet enfant est mutilé, rien ne l'empêche d'être un modèle d'espoir ; même si le pays a traversé la guerre, rien ne l'empêche d'être un modèle de syncrétisme bénéfique.

De même dans *La Maison sans racines*, Andrée Chedid cherche à créer des types totalement aconfessionnels. Dès leur enfance, Amal et Myriam, de religion différente, adoptent un point de vue tolérant envers toutes les religions. Pour elles, Dieu est partout le même, mais « on le prie différemment, c'est tout » (*MSR*, 75). Les cloisons religieuses s'abattent dans leurs cœurs. Leur amitié n'a pas été altérée par les distinctions confessionnelles, au contraire elles affirment qu'entre elles « il n'y aura pas de cassures » (*MSR*, 76) quoi qu'il arrive : « Elles se heurtent à leurs pères, à leurs frères, affrontent les on-dit ». L'univers leur parvient par ondes et par échos. Elles vivent un temps mobile, fertile. Vigilantes, elles maintiendront l'ouverture entre les uns et les autres » (*MSR*, 76). Leur rencontre finale organisée dans la zone du no man's land prouve la puissance de leur foi en un Dieu qui se trouve au carrefour de tous les chemins. Elles n'ont pas eu peur de perdre leur vie par leur réunion symbolique puisqu'elles étaient sûres de l'absence des lignes de démarcations religieuses. Leur réunion signée par le sang de leurs blessures et non pas par leur mort donne de l'espoir et reflète que « la barque de Charon » qui navigue sur leur sang et sur celui des autres peut, par un miracle semblable à celui qui a maintenu Nour et son fils en vie dans *Coquelicot du massacre* lors de la traversée de cette même voie

tragique, virer de son rôle et transporter les âmes vers une renaissance engendrant des coquelicots dans une terre apparemment à identité double.

L'altérité religieuse qui s'est imposée lors de la guerre civile libanaise comme étant la cause principale s'est avérée illusoire. Après avoir étudié sa représentation imaginaire dans l'ensemble de ces romans libanais d'expression française, en se fondant sur la récurrence des images obsédantes qui définissent « l'autre » lors de la guerre et dégagé les causes profondes et réelles de la différenciation entre le moi et autrui, la ligne de démarcation intercommunautaire est apparue en fin de compte comme étant une scission d'apparence religieuse basée sur des jeux de profits d'un autre ordre. À la manière du pays « englobant mer, colline, montagne dans une effervescence lumineuse » (*MSR*, 12), mélangeant en une vision édénique plusieurs géographies, le moi libanais collectif semble s'épanouir dans une même osmose globalisante en assumant une identité ouverte du point de vue religieux, comme l'a reflétée clairement la littérature libanaise d'expression française de l'après-guerre. À travers l'étude du champ imaginaire qui se déploie dans ces romans, « l'autre » n'est plus celui qui appartient à une religion différente causant des clivages et crises identitaires, mais un frère après tout. Le message souligné par les différents textes, provenant de la Bible, du Coran et de la Torah n'est-il pas analogue :

La Torah dit : « Le Seigneur est ta lumière éternelle ». Les psaumes ajoutent : « Le Seigneur est ma lumière et mon salut, de qui aurais-je peur ? ». L'Évangile répond : « Il vous a appelés loin des ténèbres, dans Sa lumière merveilleuse ». Et le Coran conclut : « Dieu est la lumière des cieux et de la terre... Dieu conduit à Sa lumière celui qu'Il veut » ? (*CM*, 141).

Les formes d'expression de l'altérité

ALINA KORNIENKO

Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis

Le théâtre de Jean-Luc Lagarce : le triomphe littéraire de la communication « en faillite »

Drama of Jean-Luc Lagarce: literary triumph of unsuccessful communication

Abstract: Contemporary drama detaches theatrical representation of the text and turns to the multiple incarnations of the «word drama». Jean-Luc Lagarce is one of the most significant representatives of this kind of theater in France in the late twentieth century. The dialogue within the drama of Lagarce is inhabited by its negative, by a kind of demon that causes the loss of evidence of language and raises strong strangeness in simple everyday words. He thus questions the communicative capacity of language as an innate human tool and highlights the failure of verbal exchanges between men and uncovering the unknown. We offer that the communicative failure is a constructive concept of contemporary French drama and especially of the dramatic heritage of Lagarce. This communicative failure encompasses and exposes the plot, heading the decentralized action to the speech act and creating drama characters whose natural habitat is the word questioned and undone.

Keywords: Jean-Luc Lagarce, French literature (late XXth century), French contemporary drama, mutation of drama dialog, communicative failure

La dramaturgie de la seconde moitié du XX^e siècle avec les multiples incarnations du « théâtre du langage » représente ainsi un travail scrupuleux et précieux sur la théâtralité du langage qui sous-entend non seulement la liberté complète de la parole, mais également son règne absolu. Jean-Luc Lagarce est un des meilleurs représentants de ce type de théâtre dans la France de la fin du XX^e siècle. Car au sein de sa création dramatique il fait l'éloge dramatique du langage qui devient à la fois l'acteur et le procédé majeur. Lagarce a su construire son propre univers théâtral où la parole est en même temps le protagoniste, le moteur et le sujet de discours

qui peinent à établir la moindre communication tandis que ses intrigues simples apparaissent comme de simples prétextes pour mettre en scène une tentative toujours renouvelée d'entendre et de comprendre l'Autre, de dire la vérité et de se l'avouer à soi-même en levant les non-dits.

La poétique dramatique unique de Jean-Luc Lagarce met en avant le fait que le dialogue théâtral en vient à être habité par son négatif, par une sorte de démon qui provoque la perte de l'évidence du langage et fait naître une étrangeté forte dans les mots simples de tous les jours. Il questionne ainsi la capacité communicative du langage comme outil humain inné et met en évidence l'échec des échanges langagiers entre les hommes. Son dialogue met ainsi au jour l'inconnu du langage et l'inconnu de la société et aborde le fait central sur lequel nous souhaitons attirer l'attention : une certaine malédiction, ou une hantise du langage. Ce diable DU langage ou ce diable DE langage qui habite et dirige le dialogue théâtral de Lagarce attribue aux mots un tout nouveau rôle sur scène : ils deviennent non seulement des acteurs majeurs, mais ils sont également créateurs et destructeurs des destins humains.

Prenant en compte les caractéristiques majeures des textes de Jean-Luc Lagarce, il nous semble intéressant d'analyser plus précisément la nature de cette mutation du dialogue théâtral ainsi que son fonctionnement au cœur du texte dramatique. Les questions majeures que nous aborderons sont les suivantes : la mutation du dialogue théâtral consiste-t-elle dans son éternel ressassement, et dans le retour constant de sujets obsessionnels ? Comment les personnages se légitiment-ils par l'intermédiaire de la parole ? Quelles sont les raisons pour lesquelles la communication n'aboutit pas à sa fin logique ? Quelle est l'appartenance des dialogues internes qui, grâce aux conditions diverses, deviennent externes ?

La dramaturgie en général, et le théâtre du langage en particulier, possédant la forme dialogale comme un principe constructif, portent un intérêt exceptionnel pour les études qui se situent à la croisée de la littérature, de la linguistique et de la psycholinguistique, des études théâtrales et des études sociologiques, car en se servant du dialogue, les dramaturges sont capables de saisir les mutations de leur société contemporaine. Jean-Luc Lagarce a accompli un énorme travail avec et sur le langage et, plus particulièrement, avec et sur le dialogue théâtral afin d'introduire, non seulement de nouvelles formes dramatiques et littéraires, mais également afin de capturer et incarner la poétique propre à notre époque. Car c'est par et dans le dialogue que cette poétique du temps peut être perçue, et c'est par et dans le dialogue, que les changements relationnels humains deviennent « visibles ».

Les personnages dramatiques de Jean-Luc Lagarce sont dès le début de l'action dramatique « assujettis » à la parole qui dirige l'action scénique et textuelle au sein de son théâtre. La parole est placée au centre de l'initiation sociale car elle est le seul moyen pour se placer dans un cercle choisi ou bien infligé par les personnages. Le fait de prononcer son nom devant l'autre devient un acte presque sacré et dé-

montre comment la parole peut ranimer un « pannicule charnel » vide et attribuer de l'importance à celui qui accomplit l'acte de la parole :

PIERRE. – Je suis content. Tu vas bien ? Vous allez bien ? Est-ce que vous allez bien ?

PAUL. – Je pensais que nous arriverions avant vous.

HÉLÈNE. – C'est Antoine, lui là, Antoine. Il est mon mari.

ANTOINE. – C'est-à-dire... la route est bonne, nous avons bien roulé, elle se souvenait parfaitement du trajet, rien n'a changé, elle trouve que rien n'a changé...

PAUL. – C'est Anne. C'est Pierre.

LISE. – Je m'appelle Lise.

ANNE. – Bonjour. On se connaît, c'est idiot. Vous devez vous souvenir, je me souviens parfaitement de vous, ne sois pas idiot, tu ne vas pas nous présenter l'un à l'autre, vous devez vous souvenir.

PIERRE. – Non.

LISE. – Je suis leur fille, la seconde fille, leur fille, eux deux, là.

ANTOINE. – Antoine. Je suis très content.

PAUL. – Ah, oui, excusez-moi, je vous demande pardon.

ANNE. – Je suis venue, mais c'était il y a de nombreuses années...

PIERRE. – Je ne me souviens pas, je vous le répète, on ne peut pas se souvenir de tout.

PAUL. – Paul. Enchanté.

ANTOINE. – Antoine, le mari d'Hélène. Le père de la fillette.

PIERRE. – Ah oui, enchanté, c'est ce que tu as dit ? Enchanté, Pierre. Quelle fillette ?

LISE. – Moi.

PAUL. – Laisse-le, s'il dit qu'il ne se souvient pas, il ne se souvient pas.

HÉLÈNE. – De toute façon, il roule trop vite.

ANNE. – Ce n'est pas très bien élevé.

PAUL. – Ce n'est pas son genre.

ANTOINE. – Je ne roule pas trop vite, je roule.

LISE. – Je ne suis plus une fillette¹.

Cette scène du début de *Derniers remords avant l'oubli* représente le meilleur exemple de processus de connaissance typique pour la dramaturgie de Lagarce car au sein de son univers dramaturgique la connaissance verbale n'aboutit jamais à sa fin. La raison principale d'un tel échec de communication s'enracine en fait dans la même mesure que la parole lagarcienne est infinie et inaboutie : souvent elle ne trouve pas son destinataire et s'évanouit dans le néant. Les répliques concernant les questions « générales » qui encadrent une rencontre quelconque – une belle parodie linguistique et stylistique d'une conversation quotidienne – reçoivent une réponse mais d'une manière spécifique « à Lagarce » – plusieurs lignes plus tard quand la question posée ne semble plus actuelle. Ces questions ne servent qu'à remplir les lacunes du processus d'adhésion : il est dès la première présentation évident que le fait de prononcer son nom et d'être entendu, légitime la personne au niveau social, sonore et individuel. La simple procédure d'échange des noms à la première rencontre devient un acte de socialisation et un acte de personnalisation. Dans cette perspective, le fait que les personnages ne font pas attention

¹ J.-L. Lagarce, *Derniers remords avant l'oubli, Théâtre complet (III)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999, p. 12.

à Lise tout au long de cette scène des présentations, un peu confuse et anguleuse, marque sa position et son importance communicative dans toute la suite de la pièce. Il est dès cette scène également évident qu'au sein de la communauté des personnages de la pièce se forme un cercle communicatif de trois individus qui se connaissaient déjà et habitaient ensemble – Pierre, Paul et Hélène – qui dirigent le dialogue tout au long de la pièce et qui peuvent honorer de leur attention d'une manière ou d'une autre les membres secondaires de la communication générale de l'action dramatique. Nous pouvons donc constater que même en créant une parodie de la communication, Lagarce fait honneur à la parole et dévoile ses capacités et ses portées, omniprésentes dans la vie humaine, et qui échappent souvent à notre attention. Les capacités et portées mentionnées prennent dans le cadre de l'univers dramatique de Lagarce une forme beaucoup plus active et évocatrice que dans la vie humaine car son théâtre est le théâtre du langage où ce dernier devient à la fois le coauteur et le marionnettiste.

Jean-Luc Lagarce a créé des œuvres dramatiques d'un pur échec de communication. Parmi les raisons majeures de celui-ci, nous pouvons nommer l'hyper concentration sur soi et ses propres besoins, le climat d'incertitude interne du personnage, le manque de concentration sur le discours de l'autre et un mauvais autocontrôle. Au sein de la création dramatique de Lagarce, le désir du dialogue ne peut donc rien assurer et n'est absolument pas la raison pour un échange langagier quelconque.

Le drame des membres de la fiction dramatique de Lagarce consiste en impéritie de finir leurs entreprises et de ne pas vouloir se forcer à mener le dialogue avec l'autre en l'entendant absolument. Ce drame décrit nie, par conséquent, au sein de cette dramaturgie l'existence de quelconques relations « orateur-locuteur » qui sont « saines » et correctes d'après les règles générales de la communication : même si ces relations existent d'un point de vue formel, leur usage et leur contenu ont subi des mutations considérables qui mettent en question un échange langagier purement bilatéral parmi les personnages de cet univers littéraire. Les personnages de Lagarce vivent sur scène ce que Maurice Maeterlinck appelait *le drame statique* (où tout entre dans le silence) qui représente des situations ordinaires afin de donner l'occasion de réfléchir plus profondément sur le simple fait quotidien de vivre, fait pourvu d'une immanence tragique, et de laisser dialoguer l'âme avec sa destinée :

Antoine, il voudrait plus de liberté, je ne sais pas, le mot qu'il emploie lorsqu'il est en colère – on ne croirait pas à le voir mais souvent il est un homme en colère – il voudrait pouvoir vivre autrement avec sa femme et ses enfants et ne plus rien devoir, autre idée qui lui tient à cœur et qu'il répète... Et c'est à toi qu'ils veulent demander cela, c'est à toi qu'ils semblent vouloir demander l'autorisation, c'est une idée étrange...²

L'action sur laquelle repose le théâtre de Lagarce n'est donc qu'un dévidage des multiples sens et des intertextes de chaque mot prononcé. Car les membres de cette

² J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Théâtre complet (IV)*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002, p. 237. C'est nous qui soulignons.

fiction dramatique sont toujours en train de dire et redire quoi que ce soit afin de remplir le vide de leurs petits mondes dont ils ont significativement peur. Ce dont ils ont également peur c'est ce statisme de leurs vies qui n'est rompu que par l'acte même de la parole. Cette dernière constatation nous permet d'utiliser les notions de discours théâtral de Maurice Maeterlinck qu'il a introduites pour certaines situations communicatives et dialoguées au sein de la dramaturgie : *le dialogue de second degré, le dialogue inutile*, superflu, inattendu parfois, minimal. Lagarce, comme son précurseur littéraire, appauvrit les dialogues, les rend inconsistants afin de mieux appréhender le mystère de la vie quotidienne et afin de démontrer en se servant de la littérature et de la dramaturgie le pouvoir et les capacités inépuisables de la parole – sa meilleure collaboratrice :

C'est presque rien, pas d'événement essentiel, rien qu'on puisse marquer ou perdre, rien, la vie de tous les jours, le quotidien de ce couple-là, ses mille et mille guerres terrifiantes sans cesse renouvelées, rien d'autre [...] ce qu'ils disent (ils ne cessent de se parler, ne sont-ils pas là ensemble, pour ça ? s'écrivent aussi, pire encore, ça laisse des traces...), ce qu'ils se disent, ce n'est rien d'autre que le désir, la volonté terrible d'être solitaire et pourtant de ne vouloir le dire à l'autre³.

Le conflit mis en scène par Jean-Luc Lagarce est, par conséquent, purement communicatif. Ce conflit se fonde sur une répugnance et une ignorance, sur un mépris ou bien sur une crainte de son interlocuteur. Et cette crainte résulte en rejet dialogal définitif. Ce conflit éternel n'est qu'une lutte communicative infinie, un siège verbal et une défense contre les répliques de l'autre qui se caractérisent par l'incompréhension. Les personnages de Lagarce sont toujours en quête de la parole et en quête d'être entendus, en quête des normes socialement admises de la communication et de leurs propres limites de l'acceptable. Ce conflit démontre en fait que dans cet univers théâtral, le dialogue au sein duquel les individus ne s'entendent pas, est beaucoup plus qu'une réalité quotidienne, c'est un mode de vie dont paradoxalement la condition primordiale est la parole qui aimerait trouver la moindre réponse, mais qui n'y parvient pas souvent. La parole étant au cœur des dramaturgies étudiées prend le rôle du moteur de l'action dramatique, elle construit et définit la dramaturgie de Lagarce. Le drame dans ce théâtre tient toujours à la parole, à la parole excessive, à la parole déplacée ou à la parole qu'on attend, mais qui ne viendra jamais.

Par des multiples procédés rhétoriques, l'auteur joue avec le langage, en dépassant les normes littéraires et dramaturgiques, en rendant le langage à la fois vivant et tout-puissant. Jean-Luc Lagarce se focalise sur la grammaire et redéfinit tous les instruments de la création littéraire, y compris les temps verbaux qui, à leur niveau grammatical, aident à cultiver le doute, l'incertitude, l'attente et l'absence qui déterminent ses fictions dramatiques. Comme les pièces de Lagarce sont centrées sur le retour et la transformation du passé, le plan temporel des verbes, lui aussi, est

³ J.-L. Lagarce, *Journal 1990-1995*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 201.

transformé sous la plume de l'auteur. C'est même au temps présent que l'auteur attribue les fonctions de passé : par exemple, le présent prend les caractéristiques de l'imparfait, le futur simple devient futur dans le passé. Réciproquement, les temps qui expriment le passé se rapprochent du sens du présent et expriment des actions dont le déroulement n'est pas achevé. Cette technique est utilisée par l'écrivain pour exprimer l'attente qui envahit l'ensemble de l'écriture lagarcienne. Les temps verbaux prennent également des significations additionnelles : l'imparfait indique une action répétitive : «...toutes ces années que nous avons perdues à ne plus bouger, à attendre donc... J'attendais la pluie, j'espérais qu'elle tombe, j'attendais, comme, d'une certaine manière, j'ai toujours attendu...»⁴. La basse continue de la pièce, le passé simple, qui est normalement le temps du récit littéraire, sert à relater un événement soudain et solennel («... j'ai toujours attendu, j'attendais et je le vis...»⁵). Le présent sert à persuader l'auditoire-lecteur qu'il s'agit d'une action réelle et irréfutable et désigne souvent aussi une action de courte durée, introduite d'une manière un peu volontariste (« Il était là devant moi, je le regarde, je l'attends depuis de très nombreuses années, ce n'est pas rien, tu peux faire comme si tu ne savais pas, mais ce n'est pas rien »⁶). Le passé composé est utilisé par Lagarce pour le récit d'une action récente et vivante, ce temps aspire, lui aussi, à la vérité. Et le futur, chez Lagarce, désigne le prolongement de la situation, des souffrances, une infinité sans remède.

Habitées par une interrogation constante sur l'avenir, les pièces de Lagarce disposent le présent comme grevé d'hypothèse, de conditionnalité, presque annulé par l'irréel dont l'hypothèse est porteuse : le présent dans les pièces tardives est chargé de mort car la perception temporelle proposée par l'auteur est celle de la linéarité chronologique organisée selon l'ordre « passé-présent-avenir », et d'autre part une successivité organisée selon l'ordre « avant-pendant-après », qui est beaucoup plus importante dans la perception individuelle des personnages que la première (« Après, ce que je fais, je pars. Je ne reviens plus jamais. Je meurs quelques mois plus tard, une année tout au plus »⁷). En outre, le présent dramatique est plongé par Lagarce dans une dimension temporelle incertaine, absolument hypothétique, où l'action est complètement soumise à la perception intime. Au lieu d'utiliser pour son récit le présent de la représentation, l'auteur implique un interstice temporel, une mise en attente du temps qui devient une pure incertitude temporelle et pose la dramaturgie de Lagarce justement entre « l'avant » et « l'après ».

Nous voyons Lagarce déplacer les notions énonciatives, didascaliques et lexicales afin de créer son propre langage et son propre système dramatique bâtis sur

⁴ J.-L. Lagarce, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, *Théâtre complet (IV)*, p. 227.

⁵ *Ibidem*, p. 227.

⁶ *Ibidem*, p. 231.

⁷ J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain*, *Théâtre complet (IV)*, *op. cit.*, p. 419.

cette même parole particulière, propre à chacun d'entre eux. Il faudrait également constater que pour Jean-Luc Lagarce le langage est le meilleur révélateur, le porteur du tragique quotidien en soi. Nous devons encore préciser que toutes les particularités évoquées ne servent qu'à la démonstration de la communication humaine déconstruite : le langage n'est qu'un papier de tournesol pour démontrer le drame d'incompréhension de l'autre, qui peut mener à la folie de l'individu concentré sur ses mêmes paroles, qui ne trouvent aucune issue après avoir été prononcées, que nous vivons et que nous ne percevons toujours pas. Toutes les pièces sur lesquelles se concentre l'étude actuelle ne représentent que des multiples et diverses fictions de l'ego qui se retrouvent dans le même espace scénique et textuel. Chaque texte dramatique de Lagarce possède d'abord un ego général propre au langage qui règne véritablement sur scène, et en dessous des personnages, et puis, les multiples ego des personnages qui s'expriment par leurs répliques s'approchant des monologues qui tentent de se croiser, mais qui n'y parviennent pas. Ce sont ces derniers ego qui élargissent l'ego général de chaque texte jusqu'à le rendre plurivocal. La plurivocalité fait office de dramaturge de la construction d'une voix typique de la société contemporaine. Cette (notre) société est, d'après cette critique langagière, sourde à tout et à tous, en sus de sa propre voix et de ses propres intérêts :

Longue Date. – [...] Si tu dis bien, tu tricheras. La lucidité sera en fuite et reviendront alors, joliment, habilement fabriquées, les élégantes phrases de la souffrance. Tu croiras parler avec netteté de secrets indicibles, tu croiras parler mais tu seras juste en train de t'accommoder avec toi-même. [...] ⁸

Vivre et revivre, se proclamer pour soi, communiquer avec soi en s'aidant de la parole – c'est une des formes communicatives préférées de Lagarce car c'est par le dialogue avec soi que commence l'expérience vitale et langagière : pour parler avec l'autre, il faut d'abord trouver des mots justes à l'intérieur de soi, pour comprendre l'autre, il faut toujours commencer par soi-même, mais par soi-même comme autre, sinon c'est déjà l'autre. Les personnages représentés, par et dans cette dramaturgie sont presque tous perdus dans leur vie et dans les paroles qui, comme nous l'avons repéré, assurent et conditionnent leur existence :

Louis. – Les personnages, tous les personnages, ceux qu'on rencontre, qu'on voit, qui interviennent, les personnages évoqués, leur voix, juste leur photographie, toute la multitude des gens rencontrés, croisés, une nuit, une heure, dix minutes, juste un regard, on ne saurait les retenir, le train redéfinit et on ne saurait les retenir, ou dans l'embrasure d'une porte, on passait un pied, trop tard, on voit l'Autre dans l'embrasure d'une porte et jamais on ne retrouvera l'endroit exact⁹.

⁸ *Ibidem*, p. 375.

⁹ *Ibidem*, p. 281.

La transition entre un dialogue et un monologue au sein de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce est accomplie dans le cadre des échanges des répliques avec ses *alter-ego* : la duplicité du personnage créé par la pluralité vocale du texte redéfinit plus profondément les notions monologique et dialogale. Le cycle de « fils prodigue » de Jean-Luc Lagarce incarne une orientation de la forme dramatique traditionnelle vers un dénouement situé dans l'avenir, subordonnant le passé des personnages au présent de la représentation. Le geste narratif souligné par le personnage de Louis lui-même comble, en fait, le silence antérieur à la représentation, et le monologue final entre dans une dimension épique beaucoup plus que dramatique comme c'était le cas à la fin de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. De cette manière, les deux pièces peuvent être perçues à la fois comme la représentation du point de vue du personnage principal et comme l'extériorisation de ses fantasmes incarnés par les personnages morts (*L'Amant déjà mort*) ou collectifs (*Garçon, tous les garçons*) avec lesquels il dialogue : le théâtre de Lagarce devient, dans ce cycle, un théâtre intime avec une dramaturgie fondée sur l'intersubjectivité. Ce théâtre intime est un théâtre de l'agonie de l'auteur lui-même. Lagarce introduit des personnages auxiliaires, Longue Date et L'Amant, mort déjà dans *Le Pays lointain*, qui ne sont que différents aspects du personnage principal, Louis, et avec qui la figure centrale de la fiction dramatique ne cesse de mener le dialogue le plus douloureux. Le monologue prend donc un rôle de recherche et s'approche d'un dialogue car il peut, soit être interrompu par d'autres répliques et incises, soit comprendre plusieurs répliques de différents personnages en ne représentant qu'un sujet ou un propos. Au sein de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce, la communication entre les multiples incarnations du même ego est normale et aide à une découverte plus profonde de soi, c'est un type de communication parfois beaucoup plus fructueux que celui du dialogisme avec l'Autre, car dans ce cadre précis, on aboutit à un échange des répliques plus harmonieuses qu'avec l'autre « distancié ». Ayant une forme classique du dialogue, la communication des multiples soi n'est en fait chez Lagarce qu'un monologue élargi et « divisé » en plusieurs parties et sous-parties.

La difficulté à accepter, entendre et comprendre l'Autre peut être raisonnablement considérée comme un des drames centraux de la dramaturgie de Jean-Luc Lagarce. Elle constitue son propre *tragique quotidien* qui forme le tout centre de la dramaturgie en question. Ce *tragique quotidien* d'incompréhension et d'absence d'un échange langagier forme la poétique unique du théâtre du langage de Jean-Luc Lagarce. Les personnages de ce dramaturge ont très souvent du mal à établir une communication avec l'Autre, mais ce qui devient pour eux beaucoup plus grave une communication avec eux-mêmes. Une telle impuissance peut avoir deux raisons distinctes : soit il existe une impossibilité, un obstacle pour entendre l'Autre, soit on fait face à un fort refus volontaire. L'incapacité qui peut découler d'une maladie, d'une hyperconcentration sur soi ou d'une mauvaise volonté dans l'établissement d'une communication fructueuse avec l'Autre distancié, conduit

les personnages de Lagarce non seulement vers la recherche sans fin de mots, mais ce qui est beaucoup plus grave, vers la solitude dont tous les membres des fictions ont tous peur.

« La langue c'est le sujet, le rythme, comment les gens essaient de présenter leur pensée au-delà du raisonnable »¹⁰. Nous voyons clairement que pour Jean-Luc Lagarce le langage devient beaucoup plus qu'un instrument d'écriture, mais un allié et une possibilité d'exploration de soi, de la société et de l'humanité. La parole chez Lagarce dépasse son rôle ordinaire qui consiste à exprimer les pensées humaines et se transforme en alliée du dramaturge, en marionnettiste qui bouge les corps des personnages inertes sur la scène. C'est à l'aide du langage que Lagarce tente de construire son propre univers dramatique au sein duquel il pose non seulement les questionnements primordiaux pour lui, mais explore également une nouvelle poétique qui réintroduit et approfondit les postures de ses précurseurs. La parole dramatique de Lagarce peut être définie comme une activité humaine vitalement indispensable qui réanime, apprête, bouge, légitime, rend fou et même tue en privant quelqu'un de soi. Prenant en compte toutes ces nuances, nous pouvons postuler que grâce au statut exceptionnel d'un co-créateur du langage au sein de la création dramatique, Lagarce donne la vie à une parole singulière, propre à lui sur laquelle se fonde un nouveau théâtre du langage qui est intellectuel et unique comme sa parole.

« L'art n'a pas d'autre fin que celle d'abolir le "sens commun" et de faire éprouver une autre réalité, plus vraie, et que nous n'aurions su découvrir sans l'artiste »¹¹. Suivant la même direction que tous les dramaturges emblématiques du XX^e siècle, Jean-Luc Lagarce travaille le dialogue théâtral comme forme constructive et communicative et utilise le langage afin de révéler les vices et vertus de la contemporanéité. Lagarce, tout en héritant de ses précurseurs littéraires comme Anton Tchekhov, Maurice Maeterlinck, Samuel Beckett, Eugène Ionesco et Nathalie Sarraute, a su construire son propre univers théâtral où la parole est en même temps le protagoniste, le moteur et le sujet de discours qui peinent à établir la moindre communication tandis que ses intrigues simples apparaissent comme de simples prétextes pour mettre en scène une tentative toujours renouvelée d'entendre et de comprendre l'autre, de dire la vérité et de se l'avouer à soi-même en levant les non-dits. Le drame vécu par les personnages de Lagarce, enfermés dans leur monde clos, illusoire, bâtis uniquement avec la parole, consiste en l'absence de compréhension de la part des autres et leur propre incapacité à comprendre quelqu'un. Ce drame propre aux personnages dramatiques du siècle écoulé prend une forme beaucoup plus fatale et cathartique chez Lagarce, à l'époque où les

¹⁰ J.-L. Lagarce, *Journal 1990-1995*, op. cit., p. 553.

¹¹ E. Benveniste, cit. d'après G. Dessons, « Le Baudelaire de Benveniste entre stylistique et poétique », [in] *Semen*, n° 33, 2012, mis en ligne le 2 mai 2012 ; <http://semen.revues.org/9486> (page consultée le 21.12.2019).

hautes technologies ne travaillent que la continuité du dialogue entre l'individu et tous ses possibles interlocuteurs dans le monde entier. Jean-Luc Lagarce tout en créant sa propre poétique et esthétique théâtrales a su faire un portrait de la société contemporaine dont une des caractéristiques majeures et des réalités quotidiennes est l'inconsistance communicative.

RAQUEL GÓMEZ PINTADO
Université des Antilles

Le langage comme lieu de revendication de l'altérité dans *Bord de Canal* d'Alfred Alexandre

*The language as a place for claiming Otherness
in Alfred Alexandre's Bord de Canal*

Abstract: French-speaking writers from bilingual regions possess a dual identity. In order to affirm this plural identity, they seek to free themselves from post-colonial oppression through the use of a series of linguistic strategies in their literary work. This article explores the heterolingual procedures which operate in *Bord de Canal*, the first novel of the Martinican writer Alfred Alexandre. In this novel, French (the “dominant” language) coexists with Creole (the “dominated” one). In this way, the author manages to free himself from the colonial yoke of monolingualism and to create a space in-between, where he finds a place for his Otherness.

Keywords: Otherness, post-colonial literature, heterolingualism, *Bord de Canal*, Alfred Alexandre, Martinique

Les écrivains francophones en situation de multiplicité de langues sont souvent confrontés (« condamnés », dit plutôt Lise Gauvin¹) à une question majeure à l'heure d'écrire : Quelle langue utiliser dans la narration ? La langue du dominant ou celle du dominé ? Patrick Chamoiseau formula cette question en d'autres termes et se demanda : « Comment écrire, dominé ? »².

¹ L. Gauvin (dir.), *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1999, p. 10.

² P. Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997, p. 17.

C'est sans doute la question qu'Alfred Alexandre se posa à son tour avant d'écrire *Bord de Canal*, d'autant plus qu'une langue véhicule toujours une identité et que dans son ouvrage, il s'efforce de faire ressortir une identité martiniquaise qui s'éloigne des centres dictés par l'Hexagone. Ainsi, l'objectif de cette étude est d'analyser la façon dont Alexandre revendique une identité « autre » à travers le langage dans son roman *Bord de Canal*.

Pour cela, nous nous attacherons à explorer la pertinence des stratégies hétéro-lingues présentes dans le texte. Nous analyserons ainsi la confluence des idiomes utilisés dans le texte (créole et français) et la façon dont Alfred Alexandre reflète dans l'œuvre ce qu'Édouard Glissant appelle la *politique pulsion*³ à travers les niveaux de langue utilisés dans le roman. Ainsi, nous étudierons le rapport de ces éléments avec une identité proprement martiniquaise.

Nous comprenons l'altérité comme « l'autre absolu »⁴, celui qui ne se trouve pas au centre, mais qui occupe un lieu dans les marges, que celles-ci se trouvent plus ou moins éloignées du centre. *Bord de Canal*⁵, publié en 2004 aux éditions Dapper et Prix des Amériques insulaires et de la Guyane en 2006, est le premier roman de l'auteur martiniquais Alfred Alexandre. Il nous semble judicieux de choisir cette œuvre pour parler d'Altérité, tout d'abord parce que son auteur est un écrivain francophone, et non français de l'Hexagone, ce qui induit déjà une divergence par rapport à un centre dominant. Ensuite, car ce roman met en scène la vie de quelques habitants d'un quartier marginal situé à Fort-de-France, ce qui révèle la double Altérité des personnages : il s'agit de personnages « autres » en ce qu'ils sont distincts de ceux de la France hexagonale ; nous pouvons également les qualifier d'individus « autres » de par leur marginalité socio-économique.

Ainsi, à travers la réalité sociale et géographique des personnages, Alfred Alexandre cherche à mettre en place dans le discours des outils de revendication identitaire pour affirmer son altérité.

Le langage dans *Bord de Canal*, lieu d'affirmation de l'altérité

Dans le cadre néocolonialiste existant actuellement en Martinique, la langue d'écriture est un choix majeur qui comporte non seulement un enjeu linguistique, mais aussi un ancrage idéologique avec de profondes implications identitaires et des contraintes éditoriales selon la langue privilégiée.

³ E. Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 145.

⁴ A. et C. Horcajo, *La question de l'altérité du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Ellipses, 2000, p. 7.

⁵ A. Alexandre, *Bord de Canal*, Paris, Dapper, 2004. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *BC*, suivie du numéro de la page.

Néanmoins, le choix exclusif entre le créole ou le français constitue selon Chamoiseau une fausse dichotomie héritée de l'époque coloniale, où une identité était associée à une seule langue. Ainsi, l'Unicité est propre au colonialisme⁶ tandis que la Multiplicité renvoie à la Relation. Glissant exprime cette idée dans son *Discours antillais* : « Une nation n'est plus consubstantielle à sa langue. Fin des "monolingues" impérialistes »⁷. Puisqu'en Martinique il existe deux langues, il n'est pas nécessaire d'en choisir une seule : les deux peuvent cohabiter dans le récit pour exprimer une identité nationale propre au territoire. Alfred Alexandre, de ce fait, se libère de la fausse contrainte du monolingue et intègre dans son texte les langues constitutives de son identité, le créole et le français, comme moyen de lutter contre l'oppression colonialiste, affirmant ainsi son identité multiple.

En effet, afin de s'affirmer en tant qu'individus « autres » que ceux de leurs anciennes métropoles, les écrivains postcoloniaux⁸ mettent en place des stratégies que nous appellerons « hétérolingues », en empruntant le néologisme de Ranier Grutman. Ce concept fait référence à « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »⁹. Avec ce néologisme, Grutman insiste sur la différence (*hétéro-*) des langues présentes dans le texte. Dans le même sens, Gauvin désigne sous le nom d'*hétérolinguisme textuel* « la cohabitation de langues ou de niveaux de langues »¹⁰ dans un texte.

Afin d'introduire l'hétérolinguisme dans son ouvrage, Alexandre se vaut d'un récit éminemment français, mais chargé de créolismes, lesquels ont une double fonction dans la narration : d'une part, ils ajoutent de la vraisemblance au texte. Puisque *Bord de Canal* est une œuvre située à Fort-de-France, il est logique que ses personnages utilisent le créole. D'autre part, le créole contribue à créer une certaine opacité, fondamentale pour la défense de l'identité¹¹, et permet de se détourner de la langue imposée, le français, en y introduisant des mots étrangers pour se l'approprier. Ce processus fonctionne d'autant plus que les mots créoles, suivant une tendance déjà décrite par Ashcroft, sont écrits « à la française » afin de les camoufler dans le récit et de les intégrer ainsi parfaitement dans le texte : « The techniques employed by the polydialectal writer include variable orthography to make dialect more accessible

⁶ P. Chamoiseau, *op. cit.*, p. 276.

⁷ E. Glissant, *op. cit.*, p. 616.

⁸ Nous considérons la littérature d'Alfred Alexandre comme étant une littérature postcoloniale car ses actes « de "désécriture" et de réécriture [ont] pour effet de déstabiliser l'homologie entre la domination coloniale et la domination de la culture européenne ». Cf. J. Marx, « Littérature postcoloniale et canon littéraire occidental » [in] N. Lazarus (dir.), *Penser le postcolonial : une introduction critique*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 165.

⁹ R. Grutman, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Québec, Fides, 1997.

¹⁰ L. Gauvin, *op. cit.*, p. 10.

¹¹ E. Glissant, *op. cit.*, p. 803.

[...] and the selection of certain words which remain untranslated in the text »¹². Bien que nous ne considérons pas le créole comme un dialecte mais comme une langue non dominante, cette citation nous semble intéressante étant donné que les mots créoles dans le texte d'Alexandre apparaissent sans traduction ni balisage¹³, ce qui, à première vue, en permet une intégration parfaite. Ceci indique que cet auteur concède aux deux langues la même importance et ne considère pas nécessaire de souligner l'appartenance du créole à un code linguistique différent de celui du français, puisque les deux langues constituent son identité.

Ainsi, le texte inclut des mots comme *babylones*, *bougre*, *vampaya*, *major*... dont les écritures normatives en créole, d'après le *Dictionnaire créole martiniquais-français* de Raphaël Confiant seraient respectivement : *babilon*¹⁴, *boug*¹⁵, *vanmpaya*¹⁶ et *majó*¹⁷. Même le titre de l'œuvre : *Bord de Canal* cache un mot créole : *Bò kannal*, en référence au quartier de Fort-de-France qui se situe des deux côtés du canal Levasor¹⁸. Il est aussi possible de retrouver d'autres mots créoles avec leur orthographe originelle, tels que *pays*, *ti*, *mabi* ou *mitan*, mais ceci est dû au fait que leur écriture en créole ne pose pas de problème à un lecteur francophone non créolophone.

L'appropriation linguistique du français dans *Bord de Canal* se laisse aussi ressentir dans les processus de création lexicale entrepris par Alexandre à partir du créole et aussi du français utilisé en Martinique. Ainsi, par exemple, en prenant comme point de départ l'expression : *faire boutique son cul*, utilisée aux Antilles avec la signification de « se prostituer », il crée l'expression *boutique-leurs-fesses*. Concernant les créations lexicales à base créole, nous trouvons par exemple : *mettre de la monnaie à gauche*, signifiant « épargner de l'argent », créé sur la signification créole de *mettre à gauche*, qui veut dire « cacher ».

Une autre stratégie hétérolingue qui mérite d'être analysée est la cohabitation de différents niveaux de langue dans le récit. Bien que l'utilisation de plusieurs niveaux de langue soit une technique employée depuis des années pour mettre en relief les différentes caractéristiques linguistiques des personnages et doter le texte de réa-

¹² B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, London and New York, Routledge, 1999, p. 72 : « Les techniques utilisées par l'écrivain polydialectal comprennent une orthographe variable pour rendre le dialecte plus accessible [...] et le choix de certains mots qui restent sans traduction dans le texte » (La traduction est réalisée par nos soins).

¹³ M. Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale. Littératures hétérolingues*, Paris, Édition des archives contemporaines, 2009, p. 37 : « J'entendrai par "balisage" le dispositif typographique qui assigne aux insertions hétérolingues des frontières précises, en amont et en aval, ou à l'une des extrémités seulement. Ce dispositif comprend l'italique, les guillemets, les tirets et, plus généralement, tous les signes dits forts de la ponctuation ».

¹⁴ R. Confiant, *Dictionnaire créole martiniquais-français*, Guyane, Ibis rouge, 2007, p. 149, vol. I.

¹⁵ *Ibidem*, p. 52, vol. I.

¹⁶ *Ibidem*, p. 1353, vol. II.

¹⁷ *Ibidem*, p. 920, vol. II.

¹⁸ *Ibidem*, p. 216, vol. I.

lisme, cette technique s'employait, avant l'essor du courant postcolonial, de façon presque caricaturale. L'utilisation de langues autres que la langue « du centre » était restreinte aux dialogues où intervenaient les personnages, sans atteindre le narrateur qui se situait en dehors de ce type de discours¹⁹. Dans *BC*, cependant, le langage poétique se mêle au langage familier et cet hétérolinguisme dépasse les interventions des personnages, atteignant le narrateur qui est lui-même l'un des héros. En outre, il n'est pas possible de relever des différences entre la façon de parler des personnages marginaux du récit et de ceux qui appartiendraient au centre. En effet, bien que *Bord de Canal* mette en scène surtout des personnages marginaux de basse classe sociale, il en existe aussi d'autres dotés d'un rang social plus élevé. Ainsi, ils pourraient être regroupés dans trois catégories différentes : personnages à la marge, personnages entre la marge et le centre, et personnages du centre.

Nous avons répertorié dans le premier groupe de personnages : le narrateur, Clara, Francis, Jimmy G. et l'oncle Pépi, car ils sont nés au Bord du Canal et parce qu'ils y habitent. Le deuxième groupe serait constitué uniquement par Petit mari, puisqu'il n'a pas toujours vécu dans le Canal et qu'il n'a donc pas toujours été à la marge, ce qui pourrait se refléter dans sa façon de parler. Le troisième groupe est formé de personnages tels que Valérie, Henriette ou les policiers qui ont des métiers qui leur accordent un certain rang social.

Les personnages de la marge présentent tous des caractéristiques linguistiques très semblables : d'abord, ils utilisent fréquemment un langage très oralisé, avec des mots péjoratifs et un vocabulaire vulgaire. Ils suppriment systématiquement la particule de négation « ne » et le pronom « il » dans des expressions telles que « fallait pas qu'il arrête de marcher, alors » (*BC*, 83), ainsi que le complément d'objet direct, comme c'est le cas dans cette phrase : « Tu existes dans leur mémoire, tu sais bien » (*BC*, 27). À ces marques de l'oralité s'ajoute l'utilisation presque constante du pronom démonstratif « ça » au lieu du plus académique « cela ». En outre, les héros utilisent constamment le pronom indéfini « on » pour remplacer celui de la première personne du pluriel : « nous ». Il y a aussi des tics de langage comme l'utilisation de : « hein ! », « eh bien ! », « et tout ». Le langage familier est souvent présent, avec l'utilisation de mots comme « gars », « salaud », « merde » et des expressions telles que « c'est des vrais mâtés de la boule » ou « c'est foutu ».

Il est intéressant aussi de souligner un autre marqueur d'oralité, à savoir : les altérations dans l'usage des temps verbaux, comme dans l'extrait suivant : « Les pouvoirs publics, il est vrai, et les associations, de temps à autre, *venaient* se faire reluire le procès-verbal et, à plusieurs reprises, ils *ont menacé* de mettre Pépi à l'amende »²⁰ (*BC*, 20). Ce type de solécismes, communs dans la langue parlée, permettent à l'auteur de refuser l'entrée dans le discours écrit et de rejoindre ainsi

¹⁹ L. Gauvin, *op. cit.*, p. 55.

²⁰ C'est nous qui choisissons l'emploi de l'italique pour mettre en valeur cette expression.

la tradition orale associée à la littérature martiniquaise, en s'affirmant comme un « marqueur de paroles »²¹.

En somme, il ressort de notre analyse qu'il n'existe pas vraiment de différences dans la façon de parler des personnages de la marge, et ce, malgré le fait que le narrateur affirme que « ce qu'il y avait de plus émouvant encore chez Clara, et de moins éphémère surtout que le grain savoureux d'une peau, c'était ses manières. Derrière chaque geste, chaque regard, chaque intonation, on devinait le désir d'une vie raffinée. Ce qui ajoutait une légèreté dans son esprit et des courtoisies d'héroïne de télé dans sa façon de s'exprimer et de sourire » (*BC*, 179).

Concernant le deuxième groupe, nous pouvons constater une façon de parler assez similaire à celle que nous venons de décrire. Ainsi, Petit mari utilise un langage familier, omet le pronom « il », utilise le démonstratif « ça » et commence ses phrases avec la conjonction « et » après un point. Toutes ces caractéristiques se trouvent par exemple dans l'extrait suivant : « Cette chienne de vie, oui ! j'y tiens par un fil, il s'emportait Petit mari. Mais je décroche quand je veux. C'est moi qui décide, pas elle. Suffit que ça me prenne. Et je la laisse comme ça, bouche bée » (*BC*, 182).

L'analyse de la langue utilisée par le troisième groupe, celui du centre, s'avère plus compliquée, étant donné que *Bord de Canal* est fondamentalement un livre qui se situe dans une marge, ceux qui appartiennent au centre n'étant pas souvent dépeints. Nous pouvons néanmoins signaler quelques traits du langage familier, comme l'emploi du démonstratif « ça ». L'utilisation du pronom « on » au lieu de « nous » est aussi fréquente, ainsi que l'omission du pronom « il » dans les constructions impersonnelles.

Alexandre utilise dans son récit une autre technique qui lui permet de revendiquer une vraie identité martiniquaise, loin des images doudouistes qui créent une fausse image de la réalité du pays. Pour ceci, il ne se limite pas à situer ses personnages dans une zone marginale de la ville (rappelons au passage que l'utilisation de toponymes est l'une des manières les plus efficaces d'inscrire une œuvre dans un territoire donné), mais les décrit atteints d'un déséquilibre mental qui se perçoit à travers le langage de la narration. Ces troubles de la psyché, tristement fréquents dans les marges sociales martiniquaises, seraient causés, d'après Glissant, par l'impossibilité de la population à maîtriser son propre espace-temps comme conséquence du passé colonial et du présent néocolonial du territoire, ce qu'Alexandre critique dans l'œuvre. Cette réalité induit des formes spécifiques de déséquilibre²². Face à l'impossibilité de saisir sa propre vie, la population martiniquaise s'adonne à ce que le philosophe appelle la *politique pulsion* : « chacun croit qu'il vaut mieux à tout prendre se figer dans son analyse mais au moins *faire quelque chose*, pour supporter de vivre. (Ou bien on s'occupe frénétiquement, sans autre résultat que de se renvoyer l'anathème ;

²¹ Expression qui fait référence aux conteurs antillais.

²² E. Glissant, *op. cit.*, p. 145.

ou on bascule dans le système pour en profiter un peu ; ou on s'en va.) On s'en va. Physiquement ou mentalement. Exilé ou malade »²³. L'envie de partir loin du Canal apparaît souvent dans les esprits des personnages. Mais, incapables de s'exiler ou de se retrouver eux-mêmes ailleurs, ils basculent forcément vers la folie pour s'en aller.

Le narrateur-personnage du roman est un habitant du Canal addict au crack, un homme devenu fou. En conséquence, le lecteur a affaire au discours d'un dément qui parle plus pour se raconter une histoire à lui-même que pour se faire comprendre des autres. Ce narrateur-témoin refuse d'utiliser le pronom de la première personne du singulier « je », mais privilégie toujours le pronom « on ». Ce choix représente l'absence d'individualité et met en lumière l'appartenance du narrateur à un groupe en dehors duquel il ne conçoit pas son identité. De plus, ceci implique qu'il ne parle jamais de ses propres sentiments, mais de sentiments collectifs qui transmettent le ressenti de tous les habitants du Canal. À travers ce narrateur de la marge, Alfred Alexandre prête une voix aux marginaux.

Comme conséquence du déséquilibre mental du narrateur, la construction syntaxique des phrases est souvent chaotique. Il s'agit en effet plutôt d'une parole de la sensation que d'une description. Le narrateur met en avant dans la phrase ce qu'il considère comme étant le plus important ou ce qu'il perçoit en premier lieu et ordonne les mots à partir de cette hiérarchie. L'absence d'une pensée linéaire se reflète aussi dans l'apparition de phrases entrecoupées, qui montrent une pensée à la dérive, incapable de se fixer sur une même et unique idée à chaque fois. L'œuvre est remplie de ces formulations de type asyndète, comme dans les exemples suivants : « le goût de la lutte, un jour, sans trop savoir pourquoi, il l'avait perdu » (*BC*, 82) et « on pensait, un calibre comme lui, de notre considération, il n'avait rien à faire » (*BC*, 113), qui soulignent le détachement du personnage du réel.

Étant donné que le narrateur participe lui-même de l'action du texte, il n'a pu être témoin que de quelques-uns des événements qu'il raconte, raison pour laquelle il n'existe pas de marqueurs graphiques pour indiquer le début d'un dialogue : ce ne sont pas les personnages qui parlent, mais le narrateur qui redit ce qui a déjà été dit. De ce fait, pour souligner qu'il s'agit d'un discours rapporté, il fait référence au personnage dont il parle en utilisant un pronom en plus du nom du personnage, comme dans les extraits suivants : « il ricanait Francis » et « on lui disait à Clara ». Ces répétitions pour s'assurer de se faire comprendre sont aussi très caractéristiques d'un discours d'une certaine folie, ce qui renforce l'obsessionnelle idée de tourner en rond.

Et c'est justement cette habitude de tourner en rond, de parler sans arrêt, ce besoin d'être tout le temps en mouvement (besoin rendu ici par le biais de la parole qui coule à flots, imparable, répétitive) qui traduit ce que Michel Foucault appelle le « biopolitique », c'est-à-dire l'influence de la violence politique sur le corps indi-

²³ *Ibidem*, p. 208.

viduel des citoyens. Les personnages ont besoin de bouger, de ne jamais s'arrêter, pour brûler toute l'énergie mauvaise que le système a introduit dans leur corps, comme le démontrent des citations telles que « fallait pas qu'il arrête de marcher, alors » (*BC*, 83) ou encore « toute cette énergie, cette vie qui demandait à s'exprimer à travers des actions aussi anodines que parler, aimer, comploter, parler encore, comme tout le monde, à longueur de journée, c'est notre corps, c'est vrai, qui en faisait les frais » (*BC*, 25).

De la situation postcoloniale vécue en Martinique, dénonce Glissant, résulte l'utilisation de la violence comme thérapie²⁴, ce qui apparaît bien dans le texte d'Alfred Alexandre. Le langage utilisé est souvent violent et méprisant, surtout dans les expressions utilisées pour faire allusion aux clandestins, qui sont destinées à les animaliser. Ainsi, ils reçoivent des appellations comme « maringouin », « macaques » et « bovidés ». Et au lieu de parler, ils « jappent ».

Le déséquilibre mental se transmet aussi à travers les choix de ponctuation de l'auteur. En effet, il n'est pas difficile de trouver dans le récit des virgules avant les conjonctions « et » en fin d'énumération ou bien des phrases qui commencent par cette conjonction de coordination. Il existe deux raisons à cela. D'abord, il s'agirait de reproduire les pauses qui se font dans la langue orale, lesquelles ne correspondent pas toujours aux pauses marquées graphiquement dans l'écriture. Ensuite, l'abondance de la conjonction de coordination « et » répond aux caractéristiques du discours de la folie. C'est alors une technique qui permet d'enchaîner facilement des propos et de garantir un discours continu. Cette impression d'un discours perpétuel peut également s'obtenir à travers l'absence de ponctuation, comme dans le cas de « tu vas tu viens d'un bras à l'autre d'une couche à l'autre » (*BC*, 77) ou encore de « non amour, non, ne viens pas, ça nous emportera, ce sera trop haut trop beau trop fort, ce sera comme la houle et le vent en pleine mer qui t'éclate et te gonfle et te brûle les poumons » (*BC*, 156). Dans ce dernier extrait, ces deux techniques nous sont présentées ensemble et elles contribuent à la dynamisation du discours avec, d'une part, l'absence de virgules et, d'autre part, la substitution de celles-ci par « et... et ».

En définitive, à travers l'utilisation de techniques hétérolingues dans son œuvre, Alfred Alexandre se situe dans un espace intermédiaire, entre une identité exclusivement française et une identité exclusivement créole, ce qui lui permet de créer une langue « entre-deux », vécue comme une sorte d'espace intermédiaire entre les deux réalités habitées par le sujet qui écrit : la réalité dominante et la dominée. En outre, ces techniques dénoncent les ravages du colonialisme sur la santé mentale de la population.

L'utilisation de deux idiomes contribue à l'opacité du texte et le fait de les situer tous les deux à un même niveau reflète qu'ils sont également constitutifs de l'identité

²⁴ *Ibidem*, p. 156.

de l'auteur. En outre, cette stratégie, tout comme la création lexicale tant à partir du créole que du français des Antilles montre une appropriation de la langue dominante. De plus, les niveaux de langue présents dans le texte permettent de souligner l'identité marginale des personnages et de mettre en lumière leur folie, loin des images doudouistes. Ceci s'accomplit grâce aux choix de ponctuation et du chaos syntaxique qui montrent une absence de pensée linéaire. La violence du discours aide aussi à mettre en relief la marginalité des personnages.

Ainsi, l'identité revendiquée par Alexandre dans *Bord de Canal* peut être qualifiée d'identité « autre », car elle est déviante par rapport à l'identité française, considérée comme le centre, tant pour la localisation de l'œuvre que pour l'appartenance de l'auteur à ce que l'on appelle communément « littérature francophone ».

Les procédés linguistiques utilisés dans l'œuvre ont une double fonction de déterritorialisation et reterritorialisation²⁵ de la langue dominante, qui se trouve dès lors forcée de quitter le centre pour être utilisée par les marges d'une façon qui les représente au mieux. Ainsi, les stratégies linguistiques mises en avant par Alfred Alexandre dans *Bord de Canal* n'ont pas uniquement une valeur décorative ni ne cherchent à doter le texte de réalisme. Ce sont des stratégies réfléchies qui visent l'affirmation d'une identité plurielle dans le monde : l'identité martiniquaise. C'est donc le reflet d'une idéologie, une revendication du droit d'exister autrement.

²⁵ G. Deleuze et F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 16.

RODOLPHE PEREZ
Université de Tours

La duplicité chez Georges Bataille : un enjeu de communication

Georges Bataille's duplicity: a communication issue

Abstract: Bataille's work seeks to get rid of literature alleged uniqueness. So, it is organized in a logic of transgression. It means going beyond socio-cultural norms and models in order to encourage communication. In Bataille's work, it brings out the exploration of an unknown part of the topic that comes into play. On the one hand, this subject is the author, whose function and auctoriality are fragmented through a series of pseudonyms which gives rise to a division of the author's unity. On the other hand, this work of deconstruction can be seen on the textual level in a series of thematic renewals that seeks duplication and shows the mask of trickery, to bring out a scene of the other.

Keywords: duality, duplicity, author, duplication, deconstruction, communication, pseudonym

Auteur important du XX^e siècle, Georges Bataille a souvent cherché à brouiller les pistes dans sa production littéraire. Le jeu qu'il met en place vise en premier lieu à créer une situation de communication iconoclaste avec le lecteur où l'auteur se met lui-même en tension à la recherche de son altérité intime. On tentera alors, ici, d'esquisser une approche des principales présences de cette recherche dans le rapport de Bataille à son écriture et à l'autre. Elle tend à s'incarner sous diverses modalités. Tout d'abord sur le plan patronymique, dans un rapport en crise aux figures tutélaires, Bataille constitue une constellation de pseudonymes qui se manifestent comme des autres lui-même avec qui il peut entretenir un rapport de distance et de communication. Ensuite, sur le plan textuel, l'explosion du nom d'auteur trouve ses ramifications dans la destruction de l'unité du texte comme mise en valeur de la duplicité du texte littéraire dont il s'agit de nier la réalité.

L'une des singularités de Bataille est celle de la multiplication des pseudonymes, entendue dans son œuvre comme fracture du nom. Manifestation première de l'héritage et de la lignée, sa rupture suppose une mise en jeu de l'identité en vue de se recréer. « Si l'époque a resymbolisé (ou fétichisé) le patronyme en en faisant un concept (le "Nom-du-père") et un pivot vitalelement nécessaire, c'est bien dire qu'y est cherché là un lien qui soit métaphore d'une loi transcendante »¹. Bataille cherche à se dégager du poids des fétiches sclérosant qui assignent l'individu à son déterminisme. En ce sens, l'utilisation du pseudonyme à différentes étapes de sa vie littéraire est marquant : elle témoigne d'une volonté d'altérité au sein même de l'auteur. Alors se faire auteur s'entend comme une recherche de la différence de soi, le masque s'entend comme un détournement de l'histoire personnelle.

L'effacement du nom signifie l'effacement de l'individualité notamment dans la scène érotique où les sujets s'excèdent. Le dédoublement, en ce sens, vient rompre la fausse unité du sujet tout en la dénonçant. Le dédoublement est aussi une dispersion du nom qui réactive la nécessité pour le lecteur de tisser des liens et de construire un sens en réconciliant les fragments. Deux mouvements se dessinent : celui d'une ipséité déchirée et en quête de réconciliation, et celui d'une déchirure qui rompt l'isolement et ouvre à la continuité de l'intime.

Sa pratique du pseudonyme s'inscrit dans une cartographie des noms féconde, qui témoigne d'une volonté de transgresser la « fonction-auteur » en ouvrant de nouvelles perspectives auctoriales. Ce recours au pseudonyme est d'autant plus important que « chaque œuvre signée d'un "auteur" possède son *ethos* auctorial intrinsèque particulier, c'est-à-dire une auctorialité spécifique [...] »² : l'auteur en vient donc à multiplier sa manifestation singulière et avec elle à diversifier les « auctorialités spécifiques », il partage sa propre voix pour inviter à la communication. Enfin, avec le pseudonyme, « l'écrivain joue d'une duplicité énonciative qui apparaît comme l'un des traits marquants d'une poétique de la signature placée sous le signe de l'altérité »³. Ce faisant, le déplacement du nom de l'auteur ouvre à l'autre et permet l'émergence d'un jeu, mais aussi de la communication.

Du reste, le traitement du pseudonyme chez Bataille implique un double jeu : il duplique son autorité d'écrivain en s'affirmant lui-même comme autorité, et en affirmant dans le même temps l'autorité de l'auteur fictif qu'il institue. La plupart de ses publications sous pseudonyme, se faisant à peu de tirages, étaient réservées à un groupe d'initiés dont beaucoup avaient conscience du jeu mise en place. Aussi,

¹ C. Burgelin, *Les Mal Nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 337.

² M. Mendes Gallinari, « La "clause auteur" : l'écrivain, l'ethos et le discours littéraire », [in] *Argumentation et Analyse du Discours* [en ligne], 3/2009, (page consultée le 15.02.2020). Disponible sur : <http://aad.revues.org/663>, p. 11.

³ D. Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars. Une politique de la pseudonymie*, Paris, Honoré Champion, « Cahiers Blaise Cendrars », 2010, p. 38.

«mis en scène par un écrivain qui en joue comme d'un masque, la pseudonymie implique une délégation factice de l'autorité à une figure imaginaire plus ou moins consistante. L'autorité de ce type d'auteur sur « ses » écrits lui vient d'ailleurs, d'une instance dont la présence et la main mise se voient dissimulées ou, au contraire, mise en exergue »⁴.

Le texte de Bataille affirme alors une double présence qui, loin de signifier la fuite d'une présence auctoriale, l'intensifie. Il joue alors avec cette image de l'écrivain et les postures qui lui sont familières et dont il rejette l'analogie. Il affirme également la réception textuelle comme jeu et en fait ainsi une pratique : ontologique pour l'écrivain lui-même, intellectuelle pour le lecteur. Cette expérience semble d'ailleurs infinie puisqu'elle peut se renouveler au fil des générations : lire un texte signé de Georges Bataille aujourd'hui, quand on le sait signé d'un autre nom des décennies plus tôt, change la réception du texte, l'actualise, et invite à reconstruire un *ethos* auctorial au prisme de ses diverses manifestations.

Ces différentes signatures structurent un rapport au nom qui s'avère complexe et qui permet de solder l'expérience personnelle. Le dépassement de la référence intime, très présente dans la volonté de liquider l'épisode psychanalytique permet à l'écrivain de toucher à l'universel. Alors seulement il peut se faire écrivain. Le fait biographique apparaît comme un support fictionnel. Il est un truchement qui permet l'affirmation d'une singularité auctoriale. Ainsi les différents textes de Bataille, quel que soit leur signature, reconduisent un même imaginaire. La scène dramatique tend à rendre obscène le factuel, à le radicaliser pour mettre à l'épreuve l'ipséité. Une dialectique se met en place : le sujet s'affirme dans le jeu, il se dissout dans l'expérience en tentant la déchirure, enfin cette déchirure, révélant la dualité originelle permet d'accéder à l'authenticité. À cette seule condition, l'homme retrouve le lien intime qui l'unit à l'autre et s'ouvre à la communication. Bataille parle alors d'un retour à la *continuité*. À ce titre on peut dire du pseudonyme qu'il est un « un nom qui se serait métamorphosé tout en gardant même apparence »⁵ : il est à la fois l'autre et le même. Il s'agit de mettre en lumière ce *même* qui sommeille en chacun mais que l'asservissement à une société de l'utile empêche. Dans son approche singulière de la production littéraire, mettant sa propre ipséité en jeu, l'auteur se morcelle. Il reproduit alors cette expérience pour retrouver sa propre unité. Ainsi l'écriture renouvelle-t-elle sans cesse l'expérience dans une quête personnelle qui se double toujours d'une ouverture à la communication en mettant l'autre – le lecteur – face au morcellement. L'écriture assure une continuité tout autant qu'elle désarme. Elle reconduit des motifs similaires et cherche toujours le dépassement des limites. Cette ambition de l'excès caractérise l'affirmation d'une autorité d'auteur qui s'impose comme un acte de souveraineté : « Si ce nom a été reçu ou perçu comme une faille

⁴ D. Martens, « L'exercice pseudonymique de l'autorité littéraire. Un partage des voix contesté », [in] E. Bouju (dir.), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, p. 240.

⁵ C. Burgelin, *Les Mal nommés, op. cit.*, p. 17.

ou un fourvoisement de la lettre, la construction d'écriture viendra, parce qu'elle est édifice verbal, marquer une victoire sur cet effondrement »⁶.

Une des premières constantes que l'on peut constater dans les textes de Bataille est le recours au double. Il reconduit le déchirement initial du nom du père en différents pseudonymes d'auteur et intervient à plusieurs reprises. Doubler devient une nécessité puisque le principe unificateur que représente Dieu est mort. Le pseudonyme est une première étape puisqu'il scinde le nom de l'auteur. Ce processus est reconduit dans les noms des personnages et témoigne de la déchirure ontologique à l'œuvre : c'est cette même déchirure qui, balkanisant le sujet, lui permet d'éprouver son animalité dans l'expérience de l'érotisme.

Le sujet est constamment morcelé. Métaphoriquement cela renvoie à la séparation de l'homme par la chute, Sartre ayant constaté un écho direct entre Pascal et Bataille au sujet d'une historicité fondatrice. Cela renvoie également à une séparation référentielle du sujet : la communication entre les textes a pu permettre de montrer les substitutions du nom et ce qui pouvait être à l'œuvre derrière. Ainsi, Edwarda se dédouble-t-elle en Dieu, en Edouard et en porc. Toutefois un texte de Bataille renvoie très directement au double par la référence de la gémellité : *La Scissiparité*. Ce texte date de 1949. Il présente un couple d'amants qui découvrent un ami dédoublé entre Monsignor Alpha et Bêta. Le terme même du titre renvoie au dédoublement des cellules et évoque un mode de reproduction asexuée. Il est emprunté à la biologie. Bataille a pu donner une conférence sur le sujet. Sa réflexion d'alors témoigne d'un intérêt vif pour la « duplication du même⁷ » qui n'est pas sans rapport avec le pseudonyme. Si le titre laisse entrevoir un sujet sérieux et scientifique, il s'agit pourtant d'un bref récit à la première personne. Le narrateur n'est pas identifié mais est en couple avec une certaine Mme E. qui présente d'évidentes ressemblances avec le personnage de Mme Edwarda, dans le roman éponyme. La seconde portait un loup. Le narrateur de *La Scissiparité* confie avoir « acheté un loup pour Mme E... »⁸. De plus, à la suite de l'acte sexuel il la définit comme un « animal » : « et cet humble mouvement, comme l'instant d'avant son rire canaille, accusa sa nature, sous le tailleur de ville, laissant deviner l'animal » (*S*, 22). Mme E. est double : derrière la femme mondaine se cache une bête. De tels traits sont également prêtés à Madame Edwarda qui est « un animal »⁹ et « nue comme une bête »¹⁰. Le dédoublement d'Alpha et Bêta est bien plus développé à l'intérieur même du récit :

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ G. Ernst, « Notice à *La Scissiparité* », [in] G. Bataille, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 1248.

⁸ G. Bataille, *La Scissiparité*, Fata Morgana, 2012, p. 20. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *S*, suivie du numéro de la page.

⁹ G. Bataille, *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, coll. « Domaine français », 2012, p. 39.

¹⁰ *Ibidem*, p. 50.

« Alpha, Bêta (ainsi distinguons-nous les sosies issus d'un dédoublement) » (S, 21). Ils sont les deux reflets d'une même identité. Cette duplication est duplicité : « *Le dédoublement de Monsignor m'agace à perdre la tête. Ce qu'il laisse entrevoir est le fond des choses et décidément c'est truqué* » (S, 13). Cependant elle est propice à une découverte : ainsi le dédoublement permet l'émergence du vrai qui est la révélation d'un mensonge. On dit aussi des jeux qu'ils sont truqués. Bataille joue sur les différents sens du terme pour révéler la logique de son raisonnement. Si le personnage perd la tête c'est qu'il découvre dans un fait réel un énoncé de vérité : la présence du mensonge. Ce qui s'apparente à un jeu met également en évidence une quête authentique de réconciliation qui ne peut advenir chez Bataille qu'à la suite de l'épreuve de la déchirure : l'homme, pour retrouver un être véritable de lui-même doit faire l'expérience de la fêlure. Il doit assumer cette polarité qui existe en lui et que la société rationnelle tend à masquer : l'altérité présente en l'homme concerne sa part d'animalité, celle dont Edwarda fait l'épreuve et renferme la violence érotique qu'il doit canaliser pour s'inscrire dans le monde civilisé. Dépasser l'illusion de l'unicité permet à l'homme de la reconstruire. Pour cela l'homme doit d'abord admettre l'illusion : ce cheminement est celui de Mme E. et du narrateur, face à l'expérience du dédoublement des deux frères :

J'étais là (j'assistais), étranger, tendre douloureusement (Mme E. !). Les deux avatars du prélat m'accablèrent. Une terreur profonde m'accabla.
Un horrible instant (répugnant).

Quand nous fûmes dans cette salle de vastes dimensions, l'identité d'*alpha* et de *bêta* (calvitie, soutane mauve et désinvolture identiques) – *alpha* referma rapidement la porte à clé – nous ne pûmes éviter, sans mot dire [...] (S, 40).

Reconnus comme avatars, ils perdent la distinction de la majuscule qui qualifie le nom propre. Le nom propre déjà reposait sur une duplicité puisqu'il évoquait des lettres de l'alphabet grec. Cependant, à l'intérieur du texte la dignité du personnage se rompt, jusque sur le plan textuel. Les autres mentions des personnages qui suivent se font aussi par le recours à la minuscule initiale :

Et la laideur de Mme E., quand à la fin le pied lui manqua et que sur le miroir du parquet son corps se fut allongé brutalement, elle-même (elle me l'avoue) l'éprouva comme un soulagement. La chute de Mme E. éclaircit la situation. Il devint inutile de parler, le temps lourd commença. Et toute illusion dissipée, assis dans les fauteuils trop beaux, nous avions les uns et les autres perdu ce qui, en nous, aurait pu répondre à la majesté du décor. Les bas craqués, ouverts aux genoux, de Mme E. allaient nous servir d'emblèmes (S, 41-42).

Le miroir révèle les illusions, comme chez Genet. La mise en scène du luxe permet aux personnages de se dévoiler aux autres et à eux-mêmes dans *Le Balcon*. Ici, Mme E. tombe et en devient laide. Le jeu s'estompe et cesse de maintenir en tension les rôles de chacun. Mme E. se rencontre elle-même en rencontrant son reflet : elle fait face à son double dans le miroir. Cette scène rappelle un passage du début du texte,

où il s'agit cette fois du narrateur qui interroge son identité par le reflet : « Qui suis-je ? J'aurais pu sur le verre ensoleillé tracer mon nom, la date, en lettres de savon : j'aurais cessé d'y croire et n'en aurais plus ri. Cette aisance avec moi-même, ce mensonge de la glace, l'immensité de la lumière, dont je suis l'effet ? » (S, 12). Le rire prend racine dans le fait de croire : le personnage a conscience du jeu en place et du rôle qu'il endosse. Ce jeu permet le dédoublement et installe l'individu dans un confort du mensonge qui lui assure une « aisance ». Le dédoublement devient une expérience de la déchirure qui vise à réconcilier l'homme avec lui-même. Il endosse une responsabilité ontologique. Elle s'accomplit à la faveur d'une absence du divin : « Je détesterais le mouvement de la transcendance en moi (la décision tranchée), si je ne saisisais son annulation dans une immanence quelconque » (S, 36). L'expérience de son ipséité s'affirme comme une expérience immanente et horizontale : la réponse ne naît que de soi, de manière empirique, par la confrontation à autrui et à sa propre dualité.

D'une part, la dynamique du double trouve un écho dans d'autres oeuvres de Bataille. D'autre part, elle est présente dans ce que Surya appelle les « hagiographies » féminines de Bataille : les différentes femmes de ses romans qui font toutes l'épreuve de l'érotisme : Hansi, Réa, Hélène, Charlotte, Marie, Edwarda, Simone, Éponine, etc. A ce titre Bernard Sichère note que le « véritable sujet de la fiction » est la jouissance féminine (S, 36). Chacun à sa manière affronte l'expérience intérieure par le prisme de l'érotisme et en éprouve la violente déchirure du sujet, sombrant parfois dans le délire. L'extrême limite que rencontrent ces personnages les pousse à un dépassement de leur identité de sujet : Hélène finit par mourir, Edwarda se confond avec Dieu tout en sombrant dans l'animalité, Marie meurt également. En ce sens, la jouissance féminine n'est pas un phénomène qui se limite au sexe du personnage : elles deviennent exemplaires de l'expérience et affirment une évidente souveraineté. Elles affirment aussi, simultanément, de l'impossibilité qu'il y a de tenir une telle expérience dans la durée et rappellent qu'elle n'est qu'un exercice instantané. Rendue possible par l'immanence du sujet face à l'absence de Dieu, l'expérience est aussi contrainte par cette immanence qui en limite la portée : elle demeure fulgurance, à l'image de l'orgasme ou de l'extase. Elle reconduit le principe de la dépense improductive en n'étant que pure perte et gratuité absolue. Alors poussée à son paroxysme, la pure perte devient une dissolution du sujet.

D'autre part, un roman publié un an après *La Scissiparité*, témoignant de la vivacité de la réflexion de Bataille à ce propos, met en scène deux frères jumeaux : *L'Abbé C*. Ici un nouveau trio fait l'épreuve de l'expérience érotique. Cette triangulation du désir déjà exploitée dans *Histoire de l'œil* s'affirme nettement : les personnages sont adultes et l'un est abbé. Les deux sont attirés par une même femme, animée par un désir violent, Éponine. L'abbé en question, Robert C. est le frère jumeau du narrateur, Robert C. Abbé mondain, Robert finit par s'abandonner au libertinage de son frère. Les deux hommes, chacun à un extrême, finissent par se rejoindre. Pour Jean-François Louette, le roman marque le passage du monde de l'homogène, c'est-

à-dire celui du capitalisme, de l'ordre et de la préservation, à celui de l'hétérogène, celui de la perte, de la dépense et de l'érotisme autour du personnage de l'abbé¹¹. Une nouvelle fois c'est sur le prénom que repose le dédoublement : C. peut renvoyer à Robert, mais aussi à Charles pour son prénom comme pour son nom. Il renvoie également à Chianine, personnage du roman mais aussi nom de famille des jumeaux que contracte la lettre « C. ». Le roman se rattache à *La Scissiparité* par le motif de la gemellité mais aussi par le rapport aux lettres. A et B, incarnant Alpha et Bêta, précède évidemment C, référence possible de plusieurs personnages ici. Le titre se lirait alors comme A.B.C. ou « abaisser ». Il pourrait s'agir d'abaisser la religion au bas matérialisme et de montrer la duplicité du sacré. La série de lettres convoque la référence de l'abécédaire et les différents textes de Bataille, témoignant pour la plupart d'une initiation à l'expérience, s'entendraient comme un « abécédaire » des modalités de l'expérience intérieure par la mise en scènes de moments exemplaires.

On trouve une continuité à A.B.C dans un troisième roman qui, comme *La Scissiparité* et *L'Abbé C.* recourt aux seules lettres pour désigner les personnages : *L'Impossible*. Le texte regroupe plusieurs fragments publiés par Bataille d'abord sous le titre *La Haine de la poésie*. Un de ces fragments s'intitule « Histoire de rats (le journal de Dianus) », appelé D. Il renvoie à un autre pseudonyme brièvement utilisé par Bataille. Plusieurs autres personnages sont présents dans ce texte : B. qui ici est une femme, Monsignor A, le père A, E. qui est également un personnage féminin comme Éponine ou Edwarda. Un autre dernier est rapidement évoqué dans le journal, M., qui « avait fait [un saut] dans la mort » et rappelle Marie du *Mort* dont le comportement conduit à la mort. Ainsi les différents personnages de ces trois textes, dont les noms sont pour la plupart tronqués, se construisent en parallèle et évoquent des expériences similaires.

Les œuvres romanesques de Bataille témoignent d'un travail de dédoublement fécond qui interpelle. Elle s'inscrit dans une mise en scène de la recherche de l'excès et de la violence, qui laisse parler la part maudite du sujet, transgression du rationnel en lui. Selon Maxime Beaucamp, chez Bataille, la suspension de la raison est une « absolue hétérogénéité qu'il ne s'agit plus de condamner mais de laisser s'exprimer »¹², puisqu'effectivement il faut retirer ce diktat sclérosant : cela suppose une transgression de la norme, son dépassement. Les expériences, comme la mort ou l'érotisme, quittent la norme et permettent le dévoilement d'une certaine forme d'altérité. À ce titre elles participent d'une scène de l'ob-scène où se joue l'altérité hétérogène du sujet, l'expression excessive d'un élan silencieux en lui. La transgression des valeurs incarne, dans cette perspective, une mise en jeu du sujet qui affirme la duplicité pour se reconnaître comme autre.

¹¹ J.-F. Louette, « Notice à *L'Abbé C.* », [in] G. Bataille, *Romans et récits*, op. cit., p. 1263.

¹² M. Beaucamp, « Georges Bataille : Acéphale et la question de la transgression », [in] *Klesis Revue philosophique* [en ligne], 2012, n° 22 (page consultée le 26.02.2020), p. 64. Disponible sur : <http://www.revue-klesis.org/numeros.html#d22>.

ATINATI MAMATSASHVILI
Université d'État Ilia,
Université Bordeaux Montaigne

Figure de l'Autre et la réalité « inhumaine » dans la poésie d'avant-garde (René Char, Jacques Prévert)

*Figure of the Other and the « inhuman » reality in the avant-garde poetry
(René Char, Jacques Prévert)*

Abstract: We propose to examine the representation of otherness in the poetic work of the two authors, René Char and Jacques Prévert. Even if their poetry differs in several respects, it is nevertheless rooted in Surrealism and simultaneously anchored in the non-conformism displayed. What interests us is the poetic writing during the years of the Nazi Occupation and at the Liberation in order to reflect on what links this writing to History, particularly in its most extreme demonstration of the condition of the *Other*.

Keywords: otherness, anti-semitism, Nazi Occupation, French poetry, avant-garde, reality, figure of the Other

Nous proposons d'examiner la représentation de l'altérité dans l'œuvre poétique des deux auteurs, René Char et Jacques Prévert. Même si leur poésie diffère sur plusieurs plans, elle prend néanmoins racine dans le Surréalisme et s'ancre simultanément dans le non conformisme affiché. Ce qui nous intéresse, c'est l'écriture poétique pendant les années de l'Occupation et à la Libération afin de réfléchir sur ce qui relie cette écriture à l'Histoire, notamment dans sa démonstration la plus extrême de la *condition*¹ de l'Autre. Lorsque Char parle de la « maigreur d'ortie

¹ Le mot est pris dans le sens que lui accorde Alexis Nouss dans *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Interventions », 2015.

sèche »² en décrivant le prisonnier de Georges de la Tour, il en fait une image qui préfigure l'homme des Camps dans une « caverne » nazie. Le penchant de Prévert pour les tournures antiréalistes et surréelles, telles que caricature ou parodie, contribue à démasquer le mensonge³ ; il s'agit des procédés qui permettent de faire surgir la réalité « inhumaine » des étoiles jaunes qui ponctuent cette altérité de l'être à *exclure* et en même temps à *expulser* dans des « wagons plombés »⁴, en nommant ainsi l'Histoire bien précise – pourtant innommable et sans précédent. Notre questionnement est le suivant : par quel biais se construit une poétique de résistance à cette condition de l'être-*Autre* – « condition d'emmuré » (EE, 60) – sans pour autant adopter des procédés propres au réalisme, tout en créant une image qui soit celle issue simultanément de la réalité imposée et de ce que Breton nommait « le merveilleux »⁵ ?

Une différence majeure s'impose dans l'engagement des deux poètes : tandis que Char rejoint la Résistance et prend les armes, Prévert, proche des résistants, est néanmoins celui qui s'engage surtout contre la guerre, contre toute sorte d'oppression, défend les opprimés et les pourchassés (tous ceux qui incarnent l'Autre par excellence), mais en même temps compose en 1939 *Paroles et musique : le réfractaire*. Le poème met en scène le dialogue entre un jeune homme et un gendarme qui veut l'amener à la guerre contre Hitler et Mussolini. L'homme lui déclare que l'un, ainsi que l'autre, est un « salaud », une « ordure »⁶ ; cependant, il refuse d'aller à la guerre qui représente une tuerie « de millions de civils » (PM, 746), même si elle symbolise « une croisade des démocraties internationales contre le fascisme mondial » (PM, 743).

Au moment où les autres pacifistes, à la vue de la montée des périls fascistes, appellent au combat contre les dictatures, Prévert reste antimilitariste. Quant à René Char, il s'engage dans la Résistance et refuse de publier quoi que ce soit entre 1939 et 1944. Son recueil, *Fureur et mystère*, composé entre 1938 et 1947, fait figure d'œuvre centrale qui se rapporte aux années essentielles de la Résistance où « la poésie rencontra l'action »⁷. *Les feuillets d'Hypnos*, un ensemble de deux cent trente-sept fragments, daté de 1943-1944 et publié en 1946, en font partie. Ils sont sortis des carnets de notes tenus par le poète-résistant lorsqu'il commandait la SAP des

² R. Char, « Fragment 178 », *Feuillets d'Hypnos*, [in] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 218. Les références à cet ouvrage seront désignées désormais par la mention FR, suivie du numéro de la page. Voir E. Marty, *L'engagement extatique. Sur René Char. Suivi de commentaire du fragment 178 des Feuillets d'Hypnos*, Houilles, Éditions Manucius, 2008, p. 53. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention EE, suivie du numéro de la page.

³ Prévert se sépare du groupe surréaliste en 1930 et emprunte sa propre voie.

⁴ J. Prévert, « Encore une fois sur le fleuve », [in] *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1992, p. 791.

⁵ A. Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1980, p. 17.

⁶ J. Prévert, « Paroles et musique : le réfractaire », [in] *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, 1996, p. 745. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention PM, suivie du numéro de la page.

⁷ J.-M. Maulpoix, *Fureur et mystère de René Char*, Paris, Gallimard, 1996, p. 13.

Basses-Alpes pendant 1943 et 1944. À la violence de la réalité et la barbarie nazie, Char objecte le merveilleux qui se construit à travers la poésie et se lie au *réel*, la perception par laquelle le poète « demeure foncièrement *surréaliste* »⁸. Le *réel*, qui s'oppose à la *réalité* chez Char, est le produit du désir et de l'imagination. La dislocation de la réalité trouve son écho dans la fragmentation dont ses écrits sont empreints, en particulier les « Billets à Francis Currel » (1941-1948). « Tu le sais, toi, qui demeuras deux ans derrière les barbelés de Linz, imaginant à longueur de journée la dissémination de ton corps en poussière »⁹ – s'adresse Char à celui qui s'est retrouvé *retranché* de la communauté, dans un camp. L'image du corps enfermé derrière les barbelés, appelle une autre image, cette fois picturale, du même corps pulvérisé – c'est le tableau de Jean Fautrier, intitulé *La Juive* et daté de 1943. « Les rafles d'israélites, les séances de scalp dans les commissariats, les raids terroristes des polices hitlériennes sur les villages ahuris, me soulèvent de terre, plaquent sur les gerçures de mon visage une gifle de fonte rouge. Quel hiver ! »¹⁰ – écrit Char dans le second *Billet*, en 1943. Si dans les *Feuillets d'Hypnos* l'adjectif « hideux » intervient pour qualifier le nazisme, l'image de l'homme-monstre y préfigure cette frontière du non-humain qui excède le cadre du définissable, comme celui qui s'allie à l'ennemi qui n'a pourtant jamais dissimulé son « entreprise d'extermination »¹¹ de l'*Autre*.

Marquer l'Autre : signe inhumain de l'étoile jaune

Parmi les mesures d'exclusion qui frappent les Juifs à partir de 1940, c'est sans doute l'étoile jaune qui provoque le plus de ressentiment : signe visible, elle renvoie davantage à l'indignation publique¹². Chez Prévert, elle devient synonymique de l'*inhumain* : « quand l'étoile jaune de la cruelle connerie humaine / jetait son ombre paraît-il inhumaine »¹³. La marque jaune fait également référence au chez soi violé et annihilé, car la fenêtre de la maison où habitait une jeune femme juive, est opposée à la porte du « wagon plombé » qui signifie une mort certaine :

La fenêtre s'ouvrait là où elle habitait
 mais jamais plus elle n'ouvrira la fenêtre
 la porte d'un wagon plombé
 une fois pour toutes s'est refermée sur elle¹⁴.

⁸ *Ibidem.*, p. 58.

⁹ R. Char, « Billets à Francis Currel », [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 636.

¹⁰ *Ibidem.*, p. 633.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Voir notamment P. Laborie, *L'opinion française sous Vichy*, Paris, Seuil, 2001.

¹³ J. Prévert, « Encore une fois sur le fleuve », [in] *Œuvres complètes, vol. I, op. cit.*, p. 793.

¹⁴ *Ibidem.*

Composé dans l'immédiat après-guerre, le poème renvoie aux rafles de Paris. Prévert joue, comme c'est souvent le cas dans ses textes, sur les oppositions¹⁵ qui vont davantage ressortir la face tragique de l'événement, sans d'ailleurs avoir recours à une représentation dramatique. L'opposition spatiale d'abord : le chez soi *versus* le wagon ; l'opposition temporelle ensuite : l'imparfait (« s'ouvrait ») *versus* le passé composé (« s'est refermée ») ; et enfin la contradiction dans l'action : l'ouverture *versus* la fermeture. Il est d'ailleurs intéressant de voir la manière dont l'événement est exposé. En soulignant l'anonymat de la personne déportée (elle s'appelait Rachel ou Sarah), tout en précisant le lieu d'habitat (quatrième arrondissement, rue des Rosiers), Prévert insiste très clairement sur le caractère antisémite de la déportation-exclusion. La dénomination des lieux (noms de rues) permet à Prévert d'introduire l'Histoire. Dans le « Salut à l'oiseau », faisant partie de *Paroles* (édition de 1947) et publié la première fois en mars 1946 dans *Confluences*, il fait allusion aux Juifs persécutés (qu'il place aux côtés des prolétaires, des bohémiens, des démunis) sans les nommer directement, sans nommer l'événement qui s'y rattache non plus, mais à travers les lieux parmi lesquelles sont citées la rue des Blancs-Manteaux et la rue du Roi-de-Sicile, situées dans le IV^e arrondissement de Paris, parallèles à la rue des Rosiers, mentionnée également :

Je te salue
oiseau des Blancs-Manteaux
oiseau du Roi de Sicile
oiseau des sous-sols
oiseau des égoutiers
oiseau des charbonniers et des chiffonniers
oiseau des casquettiers de la rue des Rosiers
Je te salue
oiseau des vérités premières
oiseau de la parole donnée¹⁶.

Les égouts et les sous-sols appartiennent à des lieux *autres*, lieux expulsés des espaces convenables, tout comme les rues des Rosiers ou des Blancs-Manteaux. Dans ce contexte, la *disparition* de la jeune femme dans le « Salut à l'oiseau » renvoie à ces espaces *autres* dont les wagons font désormais partie : le geste répétitif de l'ouverture de la fenêtre est relayé par le seul et unique geste qui referme sur la protagoniste la porte plombée à jamais (« une fois pour toutes ») – le moment à partir duquel on perd sa trace. Elle, qui faisait partie d'une communauté, habitait une rue, un quartier – désormais considérée dans sa condition de l'*Autre* – doit quitter le chez soi pour être expulsée vers ce lieu dans lequel toute ouverture (de

¹⁵ Sur l'emploi de la figure rhétorique de l'opposition chez Prévert, se référer à Jacques Lardoux, « „Le paysage changeur“ de Jacques Prévert », [in] I. Trivisani-Moreau (dir.), *Paysage Politique : le regard de l'artiste*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

¹⁶ J. Prévert, « Salut à l'oiseau », [in] *Œuvres complètes*, vol. 1, *op. cit.*, p. 144.

porte, de fenêtre) s'absente d'emblée. Dans « À la belle étoile » (avec un titre à double sens), composé en 1934 et remanié pour le recueil *Histoires* (1946) afin d'être replacé dans le contexte de l'Occupation, il est mentionné de « sale youpin qui vient manger notre pain » – la phrase étant prononcée par un « monsieur très bien ». S'agit-il de l'image ayant trait au passé ou au contraire, comme c'est le cas avec la fenêtre ouverte/la porte refermée, questionne-t-elle autant le présent dans l'immédiat de l'après-guerre ?

L'homme des camps

Lorsque Éric Marty parle de l'engagement extatique à propos de Char, par le mot *extase* il entend le rapprochement entre la position extatique et l'Histoire : « l'extase des foules, la jouissance des émeutiers ou celle des grands rassemblements des peuples, par exemple l'embrasement hypnotique de Nuremberg sous le nazisme [...] » (*EE*, 9). Dans sa lettre à Francis Curel, écrite en 1941, Char confie sa volonté de ne rien publier pendant la guerre : « Ils [les poèmes] resteront inédits aussi longtemps qu'il ne se sera pas produit quelque chose qui retournera entièrement l'innommable situation dans laquelle nous sommes plongés »¹⁷. Le refus de publication, « l'acte suspensif » (*EE*, 14), définit par soustraction l'époque dans une dimension assimilable à la sphère extatique, dans la mesure où la violence arrive à extraire l'époque du continuum historique qui se constitue en innommable dans lequel l'acte de publication ne s'insère plus : « [e]xtatique au sens où le monde n'est plus dans le monde, où l'époque a été délogée du flux historique de l'ère commune, où le sens est dans un régime d'exception » (*EE*, 14). « L'innommable » se précise davantage dans la deuxième lettre de 1943 par le terme « extermination »¹⁸ : « [r]ares sont ceux, écrit Marty, qui comme Char, dès 1943, appréhendent avec une telle précision la réalité concrète de l'innommable : l'extermination » (*EE*, 21).

Rapportons-nous au Fragment 178 des *Feuillets d'Hypnos* dont la composition remonte à 1943-1944. Le texte débute sur la reproduction en couleur du *Prisonnier* de Georges de La Tour piquée au « mur de chaux » dans la pièce où il travaille à Céreste et d'où il dirige son réseau de résistance. Cette *reproduction* « semble, avec le temps, réfléchir son sens dans notre condition » (*FR*, 218). Cette première phrase indique, d'emblée, le lien bien précis entre le « sens » de la peinture du XVII^e siècle et le contemporain, tout en appuyant sur le mot *réflexion* qui renvoie à l'effet de miroir. Ce lien se répercute ensuite dans le fait que chaque réfractaire qui franchit le seuil de cette pièce, voit immédiatement la peinture et brûle ses yeux « aux preuves de cette chandelle », autrement dit, contribue à son adhésion à la vérité qu'elle dé-

¹⁷ R. Char, « Recherche de la base et du sommet », [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 632.

¹⁸ R. Char, « Billets à Francis Curel », [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 633.

gage. L'action de la scène peinte se résume à ceci : « La femme explique, l'emmuré écoute » (*FR*, 218). Mais ce qui nous intéresse en particulier, c'est la dénomination par laquelle Char distingue la figure féminine et celle de l'homme. D'abord ce dernier : l'homme assis, maigreur d'ortie sèche, l'emmuré. La figure féminine : la femme, terrestre silhouette, ange. Un autre signe distinctif se rapporte à l'action qui s'oppose à la passivité : la femme parle, l'homme écoute. Par ailleurs, ses « mots » ne se dispersent pas dans l'espace du cachot, mais « tombent », renvoyant au mouvement vertical de l'action [tomber]. La contradiction entre la verticalité agissante et la passivité réceptive est également présente dans la disposition des figures où l'homme reste assis le visage tourné vers le haut et la femme est penchée, du haut vers le bas. Si nous appuyons sur l'action, c'est aussi par rapport au terme « Verbe » qui se substitue ici à la parole. En fin de compte, nous dit Char, ces mots-actions agissent : « Le Verbe de la femme donne naissance à l'inespéré mieux que n'importe quelle aurore » (*FR*, 218).

Récapitulons : ce sont les « mots essentiels », mots qui portent secours, engendrent une action. Quant à la dénomination, la maigreur non seulement caractérise l'homme, mais surtout « le désigne » (*EE*, 62) : « [c]e que la maigreur désigne et déploie, c'est la maigreur de l'ortie qui est le nouveau nom de l'homme et qui est un nom qui jamais auparavant ne lui avait été attribué » (*EE*, 62). Une anticipation des figures de Giacometti, l'image est avant tout la préfiguration de l'homme des Camps¹⁹. La fin du texte est une sorte de clôture sur le lien entre le tableau (ancien) et le contemporain : « [r]econnaissance à Georges de La Tour qui maîtrisa les ténèbres hitlériennes avec un dialogue d'êtres humains » (*FR*, 218). Ici, le monologue (la femme parle, l'homme écoute) se mue en dialogue, ce qui s'avère salvateur, par le biais de la parole *partagée* entre celle qui porte secours et celui qui est dans sa condition de l'*écarté* de la société, reclus dans un lieu retranché. C'est exclusivement par ce geste d'*aller vers* l'Autre que les ténèbres hitlériennes peuvent être « maîtrisées » et donc – vaincues.

Ce qui frappe davantage dans la lecture du *Fragment*, c'est avant tout la *nudité* introduite par l'homme des Camps. Si la femme est bien en chair (figure rendue par la couleur *rouge*), elle reste simultanément assimilée à une *silhouette* et ainsi dépourvue de toute chair. En outre, si sa figure *envahit* tout le cachot (« Mais la robe gonflée emplit soudain tout le cachot »), si sa robe se fait quasi-encombrante dans cet espace confiné, elle reste simultanément une image *en creux*. En effet, si l'on regarde de près le tableau de Georges de La Tour, la figure féminine, avec sa robe rouge « soudainement » enflée, se fait quasiment transparente, à l'intérieur de laquelle *réfléchissent* les murs du cachot. L'enflure (de la robe) s'oppose ainsi dans un seul et même corps au creux (rendu par la pâleur de la tonalité du bas de la robe

¹⁹ Ce fait est souligné par Marty. Tardivement, Char évoque directement les crématoires. Voir R. Char, « Le Réviseur », [in] *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 564.

et par des lignes en courbes inversées) : le mouvement suggéré n'est plus *débordant* (robe qui emplit le cachot, qui s'étire) mais au contraire *caverneux*, *enfoncé* ; un mouvement plutôt concave que proéminent. À la différence de la femme-silhouette-ange, l'homme est bien matériel à travers justement sa nudité – à l'encontre de la femme, entièrement drapée. Cette nudité fait de lui une *présence* ancrée, il est là, avec son corps nu et l'écuelle vide, tandis que la femme, malgré l'insinuation de sa présence exacerbée (sa robe qui prend presque tout l'espace), est néanmoins celle qui se lie à l'*absence* (ange, silhouette, transparence). Car qui est-elle ? Pourquoi est-elle dans le cachot ? Elle n'est là que provisoirement, elle peut sortir à tout moment, alors que l'homme y « habite », il ne peut pas *s'absenter* du lieu. Mais ce que réalise la femme, c'est de l'emmener, à travers le Verbe, en dehors du lieu où il se trouve. C'est sans doute pour cela que sa robe occupe tant d'espace et que la construction picturale suggère un *au-delà* du lieu (figure en amplification, en *débordement*). Par ailleurs, pour ressortir cette connivence ou ce *partage* par le biais du Verbe, le teint pâle par lequel la concavité est rendue (c'est-à-dire la transparence qui laisse entrapercevoir les contours du mur, du cloisonnement) réfléchit la carnation terne du corps nu de l'homme. Le mouvement vertical (mots qui *tombent*) qui aurait pu être doublé par celui de la figure rouge ballonnée qui s'enfle et déborde (mouvement *ascendant*), se renverse et se transforme en mouvement circulaire²⁰ (lignes concaves) qui fait « maîtriser » les ténèbres autour de cette figure de l'Autre par excellence qu'incarne l'*emmuré*.

La réalité *versus* le réel et le rêve

Quel lien en fin de compte avec la réalité ? Dans le cas de René Char, (1) ce lien s'introduit par le biais de l'impact que l'art peut avoir sur le cours des événements qui se déroulent dans la réalité. Le réfractaire qui entre dans le bureau de la résistance, *voit* l'image (exécutée dans le temps) qui s'y tient justement dans le but de lui *révéler* la vérité, afin qu'il ne puisse plus lui échapper et qui agit ici comme une preuve²¹. (2) D'autre part, c'est d'une double introduction de l'art qu'il s'agit par le biais de la peinture de Georges de La Tour et le texte composé par Char lui-même sur le terrain de combat ; (3) Enfin, la peinture porte de son côté sur l'*agir*, le réconfort de celui qui se trouve *mis à l'écart*. Cette œuvre d'art dispose simultanément de la faculté d'action à travers les siècles et arrive à influencer sur le cours de l'histoire bien précise – l'hitlérisme, et de ce fait sur le réel sans forcément incarner l'image en « analogon » ou devenir un duplicata de la réalité historique comme telle. Par conséquent, si nous pouvons parler du réalisme chez

²⁰ Par rapport au mouvement circulaire voir W. Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991.

²¹ Preuve n'est autre ici qu'une expérience poétique elle-même (*EE*, 58).

ce poète surréaliste, c'est plutôt à travers une poétique du réel qui épouse l'irréel et devient apte à agir dans la réalité.

Chez Prévert, la référence à la réalité inhumaine est manifeste, notamment dans son texte de 1943, « C'est à Saint-Paul-de-Vence ». En effectuant le va-et-vient entre le passé et l'époque de Vichy et du nazisme, Prévert met en scène, en utilisant un jeu de mots, les différentes espèces d'arbres dont par exemple l'« indispensable olivier » qui lui paraît « indispensable avec ses olives et l'huile de ses olives »²², « indispensable comme d'autres arbres avec leurs fruits leur ombres leurs allées leurs oiseaux » (*SP*, 883). Mais il y a d'autres arbres, nous dit Prévert, « qu'on se demande à quoi ça sert vraiment, l'arbre généalogique par exemple » (*SP*, 883). Il est évident qu'au milieu de l'Occupation nazie, en 1943, lorsque les lois raciales sont appliquées depuis trois ans, les rafles se multiplient et les trains avec les hommes, femmes et enfants partent pour une destination inconnue, la mention de « l'arbre généalogique » prend une connotation précise. Cette condition se confirme un peu plus loin, avec la mention du « camp » et du « barbelé » dont l'agencement poétique créé une image surréaliste qui fait davantage ressortir l'inhumanité de la réalité historique qui s'y rattache :

parlons-en du laurier

quel arbre

à toutes les sauces le laurier et depuis des éternités à toutes les sauces et dans toutes les bonnes cuisines
roulantes dignes de ce nom accommodant à merveille les tripes au soleil et à la mode des camps
et dans la triste plainte des incurables infirmières pour calmer l'insomnie du pauvre trépané
chers petits lauriers doux et chauds sur ma tête

à toutes les sauces le laurier

vous n'irez plus au bois vos jambes sont coupées

mais laissons là le laurier avec ses vénérables et vénéreuses feuilles de contreplaqué ingénieusement liées
entre elles par d'imperceptibles fils de fer barbelés (*SP*, 883).

Le laurier, avec toutes ses connotations qui lui sont propres (gloire, victoire, paix, etc.), est rattaché par Prévert à ces arbres inutiles dont l'arbre généalogique fait partie. En utilisant d'une part l'arbre-symbole-image (qui renvoie évidemment à tous ces morts des guerres dont les noms sont auréolés par ceux qui les envoient à cette guerre, tandis qu'eux-mêmes continuent à s'enrichir), et l'arbre- plante dans sa fonction « utilitaire »/culinaire d'autre part, Prévert arrive à supplanter le symbolique par une image *réelle* ; c'est celle d'un laurier-arbre dont les feuilles utilisées dans la cuisine traditionnelle « s'accommodent » à toutes les sauces, « accompagnent » toutes les bonnes cuisines – accommodent les « tripes » au barbelé, au camp, aux jambes coupées, exercent une action thérapeutique et peuvent calmer la douleur des « trépanés ». Arbre-métaphore est ainsi supplanté par arbre-réel par sa faculté d'accommoder, d'harmoniser, d'effacer (le goût primaire).

²² J. Prévert, « C'est à Saint-Paul-de-Vence », [in] idem, *Œuvres complètes*, vol. I, *op. cit.*, p. 883. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *SP*, suivie du numéro de la page.

Si l'on peut rapprocher Prévert et Char, c'est sans doute dans le reniement de « l'image comme *analogon* »²³, comme l'écrit Marty à propos de Char et qui correspond entièrement à la poésie prévertienne où s'effectue le changement de perspective et le renversement des notions acquises. C'est une sorte de « dislocation », un « échec de la similitude et du rapport d'analogie »²⁴ que l'on observe dans ces images poétiques qui frappent par leur lucidité dans le démantèlement de la réalité. « Le télescopage du merveilleux (ou du fantastique) et du réalisme – écrit Danièle Gasiglia-Laster – est en effet une des caractéristiques de l'œuvre de Prévert »²⁵.

Les poèmes qui s'apparentent au réalisme, montrent la vie quotidienne « comme photographiée » (*PJ*, 31), mais le réalisme chez Prévert ne signifie pas la réalité, car il oppose par exemple Picasso au « peintre de la réalité » qui veut peindre une pomme. « Dans la "Crosse en l'air", la réalité s'emboîte constamment dans le rêve et inversement » (*PJ*, 45-46) ; c'est notamment ce « mélange de réalisme et de surréalisme » (*PJ*, 46) qui donne la possibilité de supplanter, par une image réelle, le symbole véhiculé par l'objet et d'annihiler ainsi le *récit* qui a été forgé par les « teneurs-d'opinion »²⁶. En fin de compte, la structure interne du texte – que ce soit celle de Char ou celle de Prévert – s'articule dans la parole agissante qui est une parole réfractaire (terme utilisé par les deux poètes) : elle disloque par le biais du rêve et du merveilleux – qui s'accomplit dans le renversement du rapport d'*analogie* – cette réalité que les idéologies fascistes ont créée. Ainsi, la réalité du discours admis dont la législation antisémite fait partie – la législation par laquelle les êtres considérés comme l'*autre* de l'humain sont légalement persécutés et déportés, – se trouve non seulement *déplacée*, mais aussi *dénoncée* et *enrayée*, ou comme l'aurait dit Char, « maîtrisé[e] ».

²³ E. Marty, « René Char et la question de l'image », *Pardès*, n° 39, 2005/2, p. 59.

²⁴ *Ibidem*, p. 60.

²⁵ D. Gasiglia-Laster, *Paroles de Jacques Prévert*, Paris, Gallimard, 1993, p. 25. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *PJ*, suivie du numéro de la page.

²⁶ H. Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 310.

CLAUDIA SENABRE DÍAZ
Universitat de València

L'affranchissement de l'altérité hétérosexuelle dans l'œuvre de Monique Wittig : *Le Corps lesbien*

*Emancipation of heterosexual otherness
in Monique Wittig's work: The Lesbian Body*

Abstract: Monique Wittig's work is marked by the sentence "lesbians are not women". The French writer proposed a feminist theory that was not based on the Woman as a political subject. Wittig wanted to denounce heterosexuality as a force that produces identity categories such as "man", "woman", "heterosexual", "homosexual", etc. For her literary works, Wittig introduces characters who don't belong to these categories. In our study, we present *The Lesbian Body* as an interaction between two bodies that can interrogate the binary sexual system. In that way, both characters will take up unstable spaces where they will be both considered as subject and object. The self and the other will no longer be separated.

Keywords: Wittig, lesbian, otherness, body, feminism

Le concept d'altérité a été énormément important pour le féminisme et les études de genre. Notamment grâce à l'un des textes fondamentaux : *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir, publié en 1949. Dans la première partie de l'œuvre, Beauvoir analyse, à partir d'une tradition philosophique qui va de Hegel jusqu'à Sartre, la différence entre une essence de l'être et la construction en société de la propre existence. Ainsi, elle soutiendra que « l'homme n'est pas une espèce naturelle : c'est une idée historique. La femme n'est pas une réalité figée, mais un devenir »¹. Ce « cela

¹ S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. I, Paris, Gallimard, 1999, p. 74.

va de soi » qui définit la condition masculine serait la cause d'une considération des femmes en tant que sujets marqués par leur biologie, par leur sexe.

Tandis que l'homme est compris de forme complète et absolue, la femme sera toujours lue à partir de sa partialité. La psychanalyse s'y est référée à partir du concept du manque ; la biologie a voulu trouver la preuve définitive de la différence sexuelle dans les organes sexuels, les chromosomes, etc. En tout cas, il paraît que pour tous les savoirs et toutes les disciplines, « il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »². L'interprétation de la femme en tant que l'altérité de l'homme, en tant que sujet dépendant ontologiquement de l'homme, va déterminer les réflexions et manifestations du féminisme postérieur. Ainsi, par exemple, les femmes du MLF (Mouvement de Libération des Femmes), vont compter avec la collaboration de Simone de Beauvoir. En 1971, pendant la marche vers l'Arc de Triomphe, l'une des actions les plus importantes du mouvement, l'écrivain et activiste Monique Wittig porte une banderole où l'on peut lire « une homme sur deux est une femme », essayant d'effacer toute différence essentielle entre l'homme et la femme.

Monique Wittig, militante et théoricienne féministe et lesbienne, écrit en 1975 l'article « On ne naît pas femme », dont le titre fait référence explicite à la célèbre déclaration de Simone de Beauvoir. En effet, Wittig continue avec l'interprétation de la femme en tant que fiction politique. La femme serait l'altérité du sujet neutre et universel, à savoir l'homme « naturellement » dominant. Beauvoir avait affirmé qu'« on ne naît pas femme, on le devient »³, précisément afin de questionner la dimension naturelle et ontologique de la condition féminine. Tout comme Beauvoir, Wittig écrira toute une série d'articles (recueillis dans le volume *La Pensée straight*) pour montrer que « la femme » ne peut exister qu'en relation avec « l'homme ». Tous les deux sont des fictions politiques, mais l'homme occupe une place de pouvoir qu'il exerce sur sa correspondante féminine. La femme, l'Autre par excellence, ne serait qu'une invention sociale, un produit historique qui a été présenté comme un sujet marqué par une différence essentielle et naturelle : la différence sexuelle.

C'est en fait l'hétérosexualité qui se trouve à la base de l'oppression historiquement exercée vers la femme à cause de sa condition supposément naturelle. Pour Monique Wittig, l'hétérosexualité est un régime politique qui opère à tous les niveaux sociaux. Loin d'être une simple classification sexuelle, le régime hétérosexuel constitue tout un dispositif épistémologique qui traverse les savoirs, les discours et les pratiques de notre société. Ce régime, que Wittig appelle « la pensée straight », serait la cause de la création du binarisme sexuel et des catégories « homme » et « femme » : « la société hétérosexuelle est fondée sur la nécessité de l'autre-différent à tous les niveaux »⁴. En raison des besoins économiques et politiques, on donne

² *Ibidem*, p. 17.

³ *Ibidem*, p. 13.

⁴ M. Wittig, *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2013, p. 63. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *PS*, suivie du numéro de la page.

aux femmes un destin biologique qui les coince à fonctionner en tant que force reproductrice. Ainsi, l'homme devient un sujet politique, tandis que la femme restera toujours un être sexué, un corps susceptible d'accoucher et de produire constamment de la nouvelle force de travail.

La femme doit alors lutter pas pour la revendication de sa condition féminine, source de son exclusion, mais pour sa disparition. Car exalter la féminité supposerait une naturalisation des processus historiques qui ont emmené la femme à sa position d'altérité, la seule solution passe par « détruire le mythe de la femme » (PS, 52). À partir de la prise de conscience subjective, du constat de la domination suivie par la condition féminine, les femmes devraient commencer à se considérer elles-mêmes sujets d'un groupe social opprimé. Afin de faire tomber le régime hétérosexuel et la différence sexuelle, seulement la lesbienne pourrait mener à terme une tâche de dissolution de la condition féminine. En effet, la femme était une fiction politique construite à partir de l'homme, sujet souverain par excellence. La femme, dans les termes de l'hétérosexualité normative, supposait un sujet subalterne qui dépendait de l'homme. Non seulement elle était dépendante de l'homme légalement et économiquement (notamment en raison de l'institution matrimoniale), mais aussi elle ne peut être intelligible qu'à partir du moment où l'on l'interprète comme celle différente de l'homme, comme l'Autre. « Car en effet ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme » (PS, 56). La lesbienne, par contre, ne maintient pas cette relation de dépendance envers les hommes.

Au-delà des catégories binaires (homme/femme), la lesbienne suppose pour Wittig la seule possibilité de dépasser le régime hétérosexuel. La lesbienne, comme nous l'avons déjà annoncé, ne peut pas être pas interprétée en tant que femme dans la pensée de Monique Wittig. La lesbienne est quelque chose d'autre, «une lesbienne donc doit être quelque chose d'autre, une non-femme, un non-homme, un produit de la société et non pas un produit de la "nature", car il n'y a pas de "nature" en société» (PS, 49). La lesbienne n'est pas une identité qui puisse être fondée sur la nature ou la biologie, « produit de la société », elle ne doit pas être lue en termes essentialistes. Si Simone de Beauvoir avait présenté la féminité comme une conséquence du *devenir femme*, Wittig nous propose un rejet du *devenir hétérosexuel*. Si l'on veut finir avec les relations de dépendance qui relèguent les femmes aux conditions subalternes, on doit remettre en question les relations produites par l'hétérosexualité, cause principale de l'oppression féminine.

La lesbienne, qui ne dépend ni symboliquement ni matériellement d'un homme, a la capacité cognitive de se situer au sein des frontières produites par le régime hétérosexuel, ce qui lui permet de signaler et montrer leur dimension politique et sociale. Il est très important de signaler que la lesbienne n'est pas pour Wittig un nouveau sujet politique qui viendrait substituer celui de la femme. C'est-à-dire, Wittig refuse un féminisme qui fasse une revendication de la femme comme catégorie politique, qui ait comme point de départ un seul sujet naturel, stable et universel. La lesbienne, alors, n'a pas une valeur ontologique, mais épistémique ou cognitive.

Teresa de Lauretis définit la lesbienne comme un « sujet excentrique » (*eccentric subject*)⁵ qui nous offre l'opportunité de penser les relations sociales autrement, qui déplace le point de départ des réflexions à propos du genre et de la sexualité et qui rend capable le dépassement de la subordination féminine, indissociable de la norme hétérosexuelle.

De cette façon, le lesbianisme ne pourrait en aucun cas correspondre avec l'homosexualité féminine. Si la lesbienne n'est pas une femme, elle ne peut non plus être une femme qui désire une autre femme. Le lesbianisme, dans la pensée wittigienne, n'est pas une catégorie identitaire avec laquelle on puisse s'identifier. À partir de sa dimension politique, la lesbienne vise à provoquer un mouvement au sein des savoirs qui ont traditionnellement légitimé les discours hétérosexuels (à savoir la médecine, la psychiatrie, le droit, etc.). Wittig n'arrive jamais à donner une définition explicite de la lesbienne, ou à expliquer clairement en quoi consiste être lesbienne, et ce manque de concrétisation nous indique qu'elle n'avait pas d'intérêt à faire de la lesbienne une catégorie à revendiquer. En tout cas, ce que nous devons retenir, c'est que la lesbienne ne se correspond pas avec une identité stable, il n'y a pas de vérité naturelle ou ontologique chez elle. De même, elle ne se définit pas non plus par rapport à son objet de désir. « Le lesbianisme ouvre sur une autre dimension de l'humain (dans la mesure où sa définition ne se fonde pas sur la "différence" des sexes) » (*PS*, 93).

La théorie politique de Monique Wittig ne disparaît jamais de ses œuvres littéraires. Écrivain de romans, pièces de théâtre et récits, Wittig rend à la littérature une place privilégiée au sein de sa production écrite. En 1986, elle fait la soutenance de sa thèse doctorale, dirigée par Gérard Genette, à l'École de Hautes Études en Sciences Sociales. L'année 2010, le texte est publié de manière posthume, avec le titre *Le chantier littéraire*. Écrit à partir des réflexions suscitées pendant l'écriture de ses propres textes littéraires, Wittig nous offre une analyse du processus d'écriture littéraire, où l'auteur doit faire front au travail matériel avec les formes langagières qui vont composer son œuvre. Il s'agit d'un ouvrage théorique mais qui n'arrive jamais à s'éloigner du plan pratique. Wittig, qui écrit à partir de sa propre expérience, s'interroge à propos de la nature du langage. Le point de départ étant ses propres œuvres littéraires et celles des écrivains qu'elle admire le plus (notamment Nathalie Sarraute), on a affaire à un texte qui nous introduit dans les dynamiques, les étapes et les mouvements suivis par l'écrivain littéraire lors de la composition de son œuvre, tout en nous montrant que le travail littéraire n'est jamais abstrait, mais une tâche matérielle, comparable à celle de l'ouvrier qui travaille à l'intérieur d'un chantier.

Les formes langagières fonctionnent comme des matériaux que l'écrivain modèle et façonne afin d'obtenir le résultat envisagé. Ce résultat ne reste pas non plus sur

⁵ T. Lauretis, « When Lesbians Were Not Women », [in] N. Shaktini (dir.), *On Monique Wittig. Theoretical, political and literary essays*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 52.

le plan abstrait. Le langage est une entité matérielle qui fait partie du propre monde qu'il décrit. En ce sens, l'auteur ne nie pas la dimension symbolique du langage, mais elle soutient que, bien que les formes linguistiques aient un côté figuratif, elles ont aussi une partie matérielle, en tant qu'elles ont des effets directs sur la réalité. « Le langage projette des faisceaux de réalité sur le corps social, il l'emboutit et le façonne violemment »⁶. Une fois que l'œuvre arrive au lecteur, elle peut arriver à le « frapper », selon Wittig, puisque l'écrivain peut manipuler les éléments afin de provoquer des effets très concrets chez le récepteur. Les productions littéraires de Monique Wittig, donc, viseront toujours à ne pas laisser le lecteur indifférent. La littérature, pour Wittig, est une discipline politique à travers de laquelle elle peut mener à terme la démarcation du régime hétérosexuel.

Dans ses deux premiers romans : *L'Opoponax* (1964) et *Les Guérillères* (1969), l'écrivain développe un travail avec les pronoms, formes privilégiées de l'inscription de la différence sexuelle dans le langage. Ainsi, *L'Opoponax* constitue un récit d'enfance où les réflexions d'une jeune fille sont racontées à partir du pronom impersonnel « on », en sorte que l'auteur réussit à donner une dimension universelle aux expériences d'une adolescente. Quant aux *Guérillères*, il s'agit d'un roman très complexe, où le lecteur assiste à une présentation des polémiques et débats internes du féminisme français des années 1960 et 1970. Le pronom de troisième personne au pluriel (« elles ») prend la forme féminine pour exprimer une universalité qui avait été réservée à la forme masculine (« ils »). Son troisième roman, *Le Corps lesbien*, ferme la trilogie des pronoms. Publié en 1973, *Le Corps lesbien* prend comme point de départ la relation entre deux « personnages »⁷ représentés par « je » et « tu ».

Monique Wittig s'inspire de l'analyse de ces deux pronoms faite par Émile Benveniste, qui affirme, à partir des théories saussuriennes sur la langue et la parole, que la subjectivité peut apparaître seulement dans la parole, dans l'emploi spécifique du discours par l'un des interlocuteurs. Par conséquent, dès qu'un « je » se manifeste, les formes langagières se voient conditionnées par la différence sexuelle. « Dans l'ordre des pronoms le locuteur intervient sans médiation dans *son propre sexe*, c'est-à-dire quand le locuteur appartient au sexe marquée sociologiquement (forcé à se manifester lexicalement) » (*PS*, 118). Ainsi, tandis que le locuteur masculin n'a pas l'obligation d'introduire des marques grammaticales et lexicales qui indiquent son genre, la locutrice y est contrainte. La masculinité représentant la neutralité, la féminité reste toujours dans une position d'altérité.

Le Corps lesbien met en scène une relation entre deux sujets « féminins » (dans la mesure où ils sont présentés dans le texte avec les marques féminines) qui, paradoxalement, vont dépasser diverses frontières, corporelles et discursives, qui opèrent à partir du binarisme sexuel. Nous pouvons parler en fait de deux « personnages »

⁶ M. Wittig, *Le chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 46.

⁷ Tel que nous montrerons dans notre analyse, les romans de Monique Wittig, très influencés par la littérature du Nouveau Roman, désarticulent la notion de personnage de la narration traditionnelle.

lesbiens, puisque, comme nous l'avons déjà expliqué, c'est à partir des formes de vie lesbiennes que Wittig trouve le potentiel de questionnement de la normativité hétérosexuelle. Construit en lacunes, petits extraits textuels séparés par des grands espaces en blanc, le troisième roman de Monique Wittig constitue un produit littéraire hybride, difficile à classer dans les genres littéraires traditionnels. En tout cas, à travers ces lacunes, l'auteur nous présente une relation et une interaction constante entre « je » et « tu ». Dans la continuation, nous essayerons de mener à terme une analyse qui puisse rendre compte des particularités de cette interaction. Car la lesbienne n'est pas une femme (et non plus un homme), nous avons affaire à une relation sexuelle qui déborde la sexualité hétérosexuelle, et où nous ne pouvons plus distinguer le sujet aimant de son objet aimé.

Lorsque Monique Wittig introduit une première personne (« je ») dans le discours, elle n'a pas en tête un sujet poétique souverain. Malgré sa capacité d'énonciation, le sujet poétique du roman n'a plus la capacité de dire « je », d'être considéré une conscience unitaire et complète. Judith Butler, qui dans son *Trouble dans le genre* questionne l'existence d'un sujet politique féministe universel, affirme que « dire "je" est un privilège qui établit un soi souverain, un centre de plénitude et de pouvoir absolu »⁸. Le moment même où la lesbienne s'énonce pour dire « je » elle est divisée, brisée, fracturée. Toutes les marques de première personne du roman apparaissent scindées par une barre oblique (/) : « J/e m/e souviens m/on immonde du ciel d'été parcouru par des brouillards de chaleur dans la nuit noire où tu m//as enfermée. M/es yeux sont bouchés, m/es oreilles sont obstrués, m/a gorge est bourrée jusqu'au bord des lèvres, m/es aisselles sont pleines, m/on nombril est noué, m/on vagin est introduit de m/on utérus à m/es nymphes, m/on côlon est comblé jusqu'à m/on anus »⁹.

Cette division subjective va se manifester dans le texte à partir de toute la série de barres obliques qui, matériellement, mettent l'accent sur l'impossibilité de dire « je » sans se voir affecté par les structures sociales et politiques. Si les unités langagières qui composent l'ouvrage font toujours partie de la dimension matérielle de la réalité, on pourrait en déduire que la division du « je », ainsi que la division du propre texte en « lacunes » suppose un acte de violence. Car pénétrer les discours et savoirs hétérosexuels depuis un point de vue lesbien ne peut jamais être dissocié d'une certaine violence. Violence, en outre, pas seulement figurée ou discursive, mais matérielle, car le langage, ou plus concrètement, ce « je » qui se brise, fait partie du monde matériel.

Cependant, on ne doit pas oublier que *Le Corps lesbien* est composé tant par un *j/e* comme par un *tu*. En fait, l'existence de ces deux entités est complètement inter-

⁸ J. Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005, p. 231.

⁹ M. Wittig, *Le Corps lesbien*, Paris, Minuit, 1973, p. 115. Les références à cet ouvrage seront désignées par la mention *CL*, suivie du numéro de la page.

dépendante. Comme nous essayerons de montrer tout au long de notre analyse, *j/e* et *tu* ne sont plus les maîtres de leurs corps. C'est au moment même de la prise de contact que ces deux subjectivités vont perdre leur forme et se diluer. Non seulement aucun des deux « personnages » ne peut posséder ou contrôler son corps, on pourrait y compris questionner leur propre condition de « sujets »¹⁰. De cette façon, tant *j/e* comme *tu* se caractérisent dans le roman par un désir exprimé envers l'autre et par l'instauration d'une relation que, dans un premier moment, on pourrait qualifier de « sexuelle », ils ne sont pas des sujets désirant un objet de désir.

La limite entre le sujet et l'objet ne peut être franchie que par la lesbienne. Si, comme on l'avait expliqué, la lesbienne n'est pas une femme, elle ne peut pas non plus être une femme qui désire une autre femme. À partir de cette formulation, Wittig peut surpasser les régimes identitaires propres de l'hétérosexualité et de l'homosexualité (ne l'oublions pas, concepts surgis de la médecine du XIX^e siècle). La lesbienne, qui n'est plus l'altérité de l'homme, laisse derrière la différence sexuelle binaire et hétérosexuelle. De même, puisqu'elle ne se définit pas par son objet de désir, elle n'est pas l'équivalent d'une homosexualité féminine. Ni sujet ni objet, la lesbienne n'est pour l'instant qu'une possibilité discursive.

S'il se révèle impossible d'assigner une subjectivité autonome à la lesbienne, ce sera de même impensable de lui proportionner un corps à elle. Dans *L'être et le néant*, Jean-Paul Sartre pense *le corps-pour-autrui* en tant qu'une corporalité différente à la propre, qui constituerait un objet pour celui qui la rencontre. De cette façon, dans la pensée sartrienne, l'on aurait la capacité de *saisir* l'autre à partir des propres sens. « De même qu'autrui est l'instrument que j'utilise au moyen de l'instrument que je suis et qu'aucun instrument ne peut plus utiliser, de même il est l'ensemble d'organes sensibles qui se révèlent à la connaissance sensible, c'est-à-dire qu'il est une facticité qui apparaît à une facticité »¹¹. D'après Sartre, le corps de l'Autre devient nécessaire pour mettre en œuvre le corps à soi, ils maintiennent une relation de co-dépendance. Cette idée va être très présente dans le roman de Wittig, qui, cependant, n'est pas certaine que le corps soit un attribut essentiel et pense les relations entre eux différemment.

En effet, on pourrait comparer la position wittigienne à celle des auteurs de *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui, inspirés par la notion de *Corps sans Organes* (CsO) annoncée par Antonin Artaud, pensent le corps en s'éloignant de l'organicité que la médecine lui avait attribué. Ainsi, le CsO n'est plus un organisme, composé par différentes parties et dépendant d'une conscience. Plutôt qu'une réalité, le CsO suppose une possibilité. « Le Corps sans Organes, on n'y arrive pas, on ne

¹⁰ Le dictionnaire Larousse, dans sa version en ligne, nous offre la définition suivante : « être individuel et réel, supposé à la base de toute pensée (analogue à la conscience), face auquel le contenu de sa pensée, le monde extérieur constituent un objet » ; [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sujet/75322 ?q=sujet#74463](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sujet/75322?q=sujet#74463) (page consultée le 25.02.2020).

¹¹ J.-P. Sartre, *L'être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 381.

peut pas y arriver, on n'a jamais fini d'y accéder, c'est une limite »¹². Le « corps lesbien » de Monique Wittig partage le manque d'organicité et cohésion avec le CsO de Deleuze et Guattari.

Yannick Chevalier mène à terme une analyse linguistique du *Corps lesbien* où il arrive précisément à observer, à partir des structures syntactiques, que les « personnages » du roman ne sont pas les sujets possédants des deux corps écrits. « Le *j/e* wittigien s'élabore et se donne à lire comme instance discursive au même rang actanciel que les parties du corps qu'il évoque : entre « *j/e* » et « ma tête », il n'est pas loisible de concevoir un rapport hiérarchique d'inclusion ou de subordination, mais un strict rapport d'équivalence et de contiguïté »¹³. Observons l'extrait suivant : « [...] *j//embrasse tes poignets l'envers de tes bras ta nuque tes pieds, j/e fais rouler m/a salive à l'intérieur de ta bouche, j/e mange tes cheveux, j/e râcle avec m/es dents la peau de ton crâne, j/e te lèche des pieds à la tête bouche desserrée, m/a langue lèche tes genoux lèche tes cuisses lèche ta vulve lèche ton ventre lèche tes seins lèche tes épaules lèche ton cou lèche ton menton lèche tes lèvres fermées [...]* » (CL, 69).

Même si ces lignes nous montrent un « *j/e* » sujet qui agirait sur un « tu » objet, la quantité d'adjectifs possessifs, tant de première comme de deuxième personne, a une incidence sur la non corrélation entre les différentes parties corporelles, ainsi que sur l'indépendance par rapport aux « sujets » dont ils ne font plus partie. Selon Chevalier, à partir des constructions syntactiques avec possessifs, « *Le Corps lesbien* contrecarre les habitudes interprétatives reconduisant la conception du corps comme "position inaliénable" et déjoue les implications hiérarchisantes posant le tout comme super-ordonné à la partie »¹⁴. Les possessifs, plutôt qu'exprimer une « possession » annulent le « cela va de soi » de la conception attributaire du corps.

Les interactions des corps lesbiens façonnent des nouvelles corporalités. Cependant, Monique Wittig ne pense pas les corps du roman comme les résultats d'une identité lesbienne, différente de celle hétérosexuelle et, par conséquence, productrice de corps différents. Ce qui fait qu'on puisse désigner ces deux corps comme « lesbiens » c'est leur mise en scène, leur actualité discursive. Leur démembrement, leur séparation et leurs diverses réintégrations effacent la barrière qui les sépare et les constitue en tant qu'instances indépendantes et autonomes. Nous ne savons plus où finit un corps et finit l'autre.

À partir du moment où les corps ne sont plus des organismes qui répondent à une conscience et dont les parties ne sont pas subordonnées à un tout, le sujet perd toute capacité d'existence ontologique. *Le Corps lesbien* est une démonstration linguistique d'une fuite identitaire, du rejet d'*être* sujet. Ainsi, si la lesbienne n'est plus un sujet, ni politique ni littéraire, elle n'a plus d'objet de désir. La différence

¹² G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 186.

¹³ Y. Chevalier, « *Le Corps lesbien* : syntaxe corporelle et prédicat lesbien », [in] B. Auclerc et Y. Chevalier (dir.), *Lire Monique Wittig aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 244.

¹⁴ *Ibidem*, p. 247.

historiquement établie au sein du régime hétérosexuel entre le sujet aimant et l'objet aimé n'a plus de sens pour le désir lesbien. Cela ne veut pas dire que la lesbienne soit étrange au désir. Dans la relation entre *j/e* et *tu*, le désir n'est pas unidirectionnel, mais circule en plusieurs directions : « ta main ton bras par la suite sont entrés dans m/a gorge, tu traverses m/on larynx, tu atteins m/es poumons, tu répertories m/es organes, tu m/e fais mourir de dix mille morts tandis que j/e souris » (*CL*, 108).

En conclusion, le projet littéraire de Monique Wittig abandonne une conception du lesbianisme comme une vérité qui émane du sujet. Le lesbianisme suppose une opportunité, une occasion pour sortir ou, plutôt, pour se situer au-delà des binarismes hétérosexuels. Dans *Le Corps lesbien*, l'auteur met en place une pratique de déstabilisation de ces binômes. À partir des interactions entre deux « corps lesbiens », Wittig réussit à donner forme à une relation affective où le Soi et l'Autre ne sont pas séparés par une différence essentielle.

Compte rendu

Anna Ledwina, *Du duo vers le trio amoureux : figures beauvoiriennes de l'altérité*,
Opole, Uniwersytet Opolski, Studia i Monografie,
n° 578, 2019, 282 p.

Afin de mettre en questions et de renouveler le regard orienté et restreint porté sur l'œuvre de Simone de Beauvoir depuis soixante-dix ans, Anna Ledwina se propose d'aborder, dans son ouvrage, les réflexions plurielles de la philosophe sur la liberté et l'identité, qui se révèlent à travers les interactions qu'entretiennent son œuvre et sa vie. Anna Ledwina choisit de décrypter la quête de l'altérité engagée par Simone de Beauvoir qui l'estime fondamentale dans son rapport à elle-même ; l'universitaire et critique littéraire délimite un corpus de huit œuvres parmi lesquelles *L'Invitée* et *La Femme rompue* occupent une place centrale et offrent de nombreux éclaircissements, car les écrits intimes disent naturellement beaucoup de soi, mais le roman beauvoirien également, malgré son caractère fictionnel. Le domaine amoureux est le terrain d'analyse d'Anna Ledwina qui observe « la façon dont les personnages impliqués dans un enchevêtrement sentimental inextricable gèrent leur situation » (p. 15). La méthode d'approche pluridisciplinaire emprunte aux champs de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie et de la psychanalyse, comme en témoignent la richesse disciplinaire de la bibliographie et l'ampleur de l'index des auteurs.

L'analyse descriptive revendiquée par Anna Ledwina permet de passer au crible les différentes configurations de relations amoureuses allant du duo au trio, mais également leur réalisation institutionnelle ou, au contraire, anticonformiste. Cette approche s'attache tout particulièrement à la question de l'identité féminine et au désir d'émancipation de l'autorité patriarcale, et tient compte de l'apport du contexte socio-historique à l'élaboration des systèmes idéologiques exposés dans les œuvres

du corpus, dans un empan couvrant la période 1943-1967. Ainsi, « [d]’un côté *L’Invitée* est un témoignage de l’idée existentialiste de la liberté complète en amour ; de l’autre, *La Femme rompue*, récit écrit en plein essor du mouvement féministe, expose la situation des femmes réduites à l’autorité masculine » (p. 21). L’amour est au cœur des interrogations de Simone de Beauvoir qui fait preuve, à ce sujet, d’une clairvoyance et d’une ouverture d’esprit exceptionnelles, ce que mettent amplement au jour les analyses d’Anna Ledwina. Celles-ci dévoilent avec finesse les mécanismes qui condamnent le couple à la déchirure et à une tentative de sauvetage dans l’acceptation – périlleuse – du tiers, exemple même des relations à autrui dans lesquelles se révèlent les propriétés du moi. Dans son étude, Anna Ledwina s’appuie, entre autres théoriciens, sur les travaux de Ricœur et Hegel, notamment concernant les concepts de « tiercéité » et d’altérité.

En outre, Anna Ledwina montre à quel point les contextes social, culturel et historique façonnent les écrits de Simone de Beauvoir, dont les deux périodes d’appartenance prises en compte laissent voir l’écart qui sépare une société soumise à des contraintes sociales fortes et celle dont les nouvelles revendications libertaires bouleversent des institutions aussi conservatrices que celle du mariage. Cependant, le relâchement de la pression sociale sur le couple et la famille ne garantit pas pour autant la réussite des relations interindividuelles. Le motif de l’échec s’est modifié : d’un effet délétère de la pression sociale sur le couple on est passé à l’effet – tout aussi dévastateur – d’un surinvestissement de l’amour par une personne en quête de liberté et de satisfaction individuelle.

Anna Ledwina structure son ouvrage en quatre chapitres qui suivent de près le cheminement de l’individu vers le duo, puis le trio amoureux. Le premier chapitre est centré sur la relation de Simone de Beauvoir à ses écrits, notamment *L’Invitée* et *La Femme rompue*. L’auteure de l’étude y aborde la classification générique problématique des romans analysés, les catégories actuelles d’autobiographie et d’autofiction ne semblant pas apporter de solution satisfaisante. Mais le regard croisé porté sur les œuvres de Beauvoir et de Sartre pose la question inévitable de l’apport de l’intimité réelle dans la fiction littéraire. Il en va ainsi de l’évocation transposée du trio Beauvoir-Lamblin-Sartre. La recherche du duo constitue le thème privilégié du deuxième chapitre, qui met en lumière les interactions entre les personnages et leur chronotope en montrant deux types de couple : la relation traditionnelle dans la nouvelle éponyme *La Femme rompue* et la relation anti-conformiste dans *L’Invitée*. Ces deux textes exposent également une autre approche de la famille. Alors que dans la relation institutionnelle les enfants constituent le liant du couple, le couple libertaire considère que les affinités électives se substituent à la forme traditionnelle de la famille. Anna Ledwina montre que le choix de la liberté n’exonère pas le couple d’un tribut payé à la résistance envers les pressions familiales et sociales. Cependant, quelle que soit la nature de la relation (amoureuse ou non) soumise à des influences intrinsèques et extrinsèques, le conflit finit par émerger et déclenche une crise propice à l’arrivée d’un tiers. C’est à cette thématique qu’Anna Ledwina consacre son

troisième chapitre. Elle y montre notamment les rapports de pouvoir exercés par le tiers sur le couple rendu fragile par la crise traversée. Autant de questions posées au *moi* et d'épreuves à affronter pour une redéfinition de sa place au sein du triangle amoureux, qui apparaissent non seulement dans les textes de Beauvoir, mais également dans l'œuvre philosophique de Sartre. Enfin, le quatrième et dernier chapitre met un point final à l'étude et au trio amoureux. Anna Ledwina lit dans les textes de Beauvoir le constat du caractère utopique d'un triangle amoureux heureux, dans quelque relation que ce soit : seul un membre du couple traditionnel est engagé avec le tiers, alors que les deux membres du couple anti-conventionnel partagent une relation totale avec la tierce personne, sans pour autant parvenir à installer une relation équitable avec cette dernière. L'échec est inévitable et toujours plus cruellement ressenti par les femmes dont le moi se dilue et finit par s'anéantir – plus facilement que chez les hommes – dans les doutes qui les assaillent.

Sylvie Freyermuth
Université du Luxembourg,
FSHE, ECCS – MLing Institute

KOREKTA
Isabelle Wypych

REDAKCJA TECHNICZNA
Jolanta Brodziak

SKŁAD I ŁAMANIE
Waldemar Szweda

PROJEKT OKŁADKI
Jolanta Brodziak

Grafika na okładce: Designed by Freepik

© Copyright by Uniwersytet Opolski
Opole 2020

ISSN 2392-0637
ISBN 978-83-7395-883-8

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, ul. Dmowskiego 7–9, 45-365 Opole.
Nakład: 100 egz. Składanie zamówień: tel. 77 401 67 46, e-mail: wydrom@uni.opole.pl.
Druk i oprawa: Totem.com.pl